



HAL
open science

**Littérature au présent. Mélanges offerts à Francis
Marmande**
Sylvie Patron

► **To cite this version:**

Sylvie Patron (Dir.). Littérature au présent. Mélanges offerts à Francis Marmande. Textuel, n° 67, Revue de l'UFR de lettres, arts, cinéma, Imprimerie Paris Diderot, 328 p., 2012. hal-00698720

HAL Id: hal-00698720

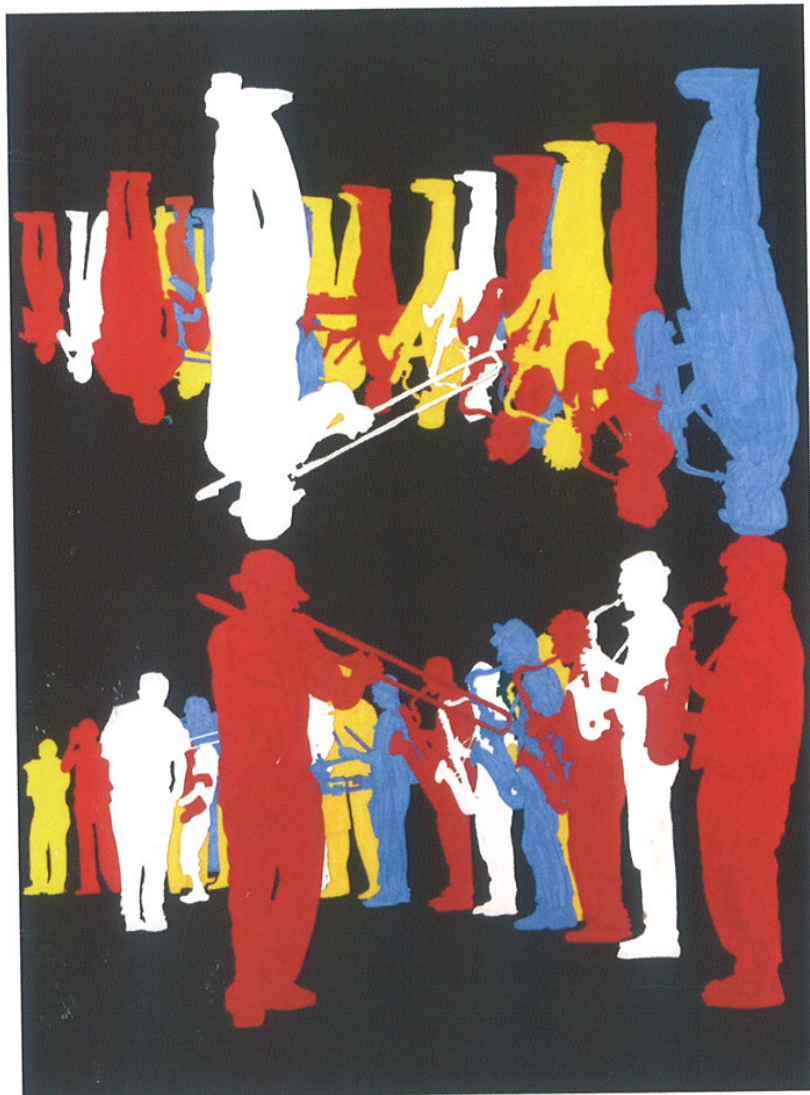
<https://hal.science/hal-00698720>

Submitted on 11 Dec 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LITTÉRATURE AU PRÉSENT
Mélanges offerts à Francis Marmande



Textes réunis par Sylvie PATRON

Textuel

Littérature au présent

Mélanges offerts à Francis Marmande

Textuel
n° 67

Littérature au présent
Mélanges offerts à Francis Marmande

Textes réunis par Sylvie Patron

Revue de l'UFR *Lettres, Arts, Cinéma*

Publiée avec le concours de l'équipe CÉRILAC

Textuel n° 67

Littérature au présent

Mélanges offerts à Francis Marmande

REVUE DE L'UFR LETTRES, ARTS, CINÉMA

Publiée avec le concours du Conseil scientifique
de l'Université Paris Diderot – Paris 7

Directeur de la publication : Julia Kristeva

Responsable de publication : Carine Trevisan

Comité de rédaction : R. Amossy (Université de Tel Aviv), D. Bellos (Université de Princeton), R. Coudert, A. Dayan-Rosenman, P. Debailly, J.-L. Diaz, A. Gibson (Université de Londres), E. Grossman, R. Lloyd (Université d'Indiana), É. Marty, C. Millet, S. Patron, P. Petitier, L. Rasson (Université d'Anvers), R. Salado, E. Valette, J. Vignes.

Secrétariat administratif : Direction UFR LAC 01 57 27 63 63

Adresse :

Université Paris Diderot – Paris 7
UFR *Lettres, Arts, Cinéma* (LAC)
Revue *Textuel* – Case courrier 7010
75205 PARIS CEDEX 13

Adresse électronique : revue-textuel@univ-paris-diderot.fr

Commission paritaire n° 1171 ADEP

Ill. en couv. : Gérard Fromanger, « Vertiges 9 », huile et acrylique sur toile, 130 x 97,
Paris-Sienne, 2006

Copyright © 2012 – Université Paris Diderot – Paris 7

ISSN 0766-4451 ISBN 978-2-7442-0177-6

Prix : 15 € plus 2,50 € frais de port

SOMMAIRE

Sylvie PATRON	
Avant-propos	9
Persida ASLLANI	
Musique de <i>La Chambre claire</i>	13
Catherine BRUN	
Les <i>Labyrinthe(s)</i> de Gatti : vers un théâtre élitare pour (tout un) chacun	25
Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON	
Laure sans Bataille	37
Martine COLIN-PICON	
Mémoire et métamorphose. L'histoire d'André Masson et de Gaëtan Picon	51
Roger DADOUN	
Trois doctorales à grand-mouliner en LAC : <i>lettres, arts, cinéma</i>	63
Gérard DANOU	
Square Jean Reverzy (médecin et écrivain 1914-1959), 69 003 Lyon	83
Anny DAYAN ROSENMAN	
Écrire le silence	95
Emmanuel DELAPLANCHE	
La lutte du <i>Bavard</i>	103
Marie-Claire DUMAS	
Frivolité	117
Jocelyn DUPRÉ	
Un lyrisme enroué. Entretien avec Jacques Réda sur des lectures	121
Marie HARTMANN	
André Pieyre de Mandiargues, « <i>Les incongruités monumentales,</i> inventer le bonheur avant de le retrouver »	125
Suk Hee JOO	
Une rencontre quelque part entre Marmande et Duras	143

André LACAUX	
Bataille et Beckett	149
Aurore LALOY	
Sexocosmogonie dans <i>Septentrion</i> de Louis Calaferte	157
Éric MARTY	
Le rire chez Jean Genet	163
Kaiko MIYAZAKI	
<i>Abahn Sabana David</i> , ou l'initiation du processus de judaïsation dans l'œuvre de Marguerite Duras	179
Brigitte OUVRY-VIAL	
À l'horizon, le livre...	191
Pierre PACHET	
La Boétie et les poètes	205
Sylvie PATRON	
Phrases sans parole : à propos d'une histoire d'amour du XX ^e siècle	209
Nathalie PIÉGAY-GROS	
Mélancolie de l'érudition	227
Régis SALADO	
Noms de personnages : le nom	237
Michel SANDRAS	
Entrevues (Proust, Claude Simon, Jacques Réda)	247
Yannick SÉITÉ	
Une nouvelle de Gwendolyn Bennett, <i>cum commento</i>	263
Carine TRÉVISAN	
Arthur Koestler, <i>Dialogue avec la mort</i> : « L'ange distributeur des pensées »	277
Pierre VILAR	
Premières pages du <i>Livre des armoires</i>	289
LES AUTEURS	317

SYLVIE PATRON

AVANT-PROPOS

L'équipe d'accueil « Littérature au présent » (EA 1819 pour l'administration et les dossiers) est née officiellement en 1999 de la refondation de l'équipe « La littérature au XX^e siècle », dirigée successivement par Marie-Claire Dumas et Francis Marmande. Son nom lui a été donné par Francis Marmande, qui reprenait l'intitulé d'un de ses cours ou séminaires préférés à l'Université de Lyon II (le syntagme a circulé depuis, avec ou sans l'autorisation de son auteur, mais il était rare à l'époque). Marmande a toujours insisté sur le fait que « au présent » devait se comprendre de façon différente de « au XX^e » ou « au XXI^e siècle » :

L'idée de *présent* n'est en rien une idée restrictive. Elle cherche au contraire à se dégager de ce que la répartition par siècle a de rigide ; la recherche par auteur, de convenu ; la théorie littéraire, de menacé. Ses relations avec la création contemporaine, la conception créatrice de certains de ses membres, la mise en question des grands thèmes de recherche et d'enseignement liés à la fondation de Paris 7 et [de l'UFR] Sciences des textes et documents (l'Histoire, le sujet, la langue, la littérature) assurent son originalité et animent ses projets.

Il ne s'agit pas de déplacer de quelques années les bornes d'étude de la littérature actuelle, ou de la faire entrer dans l'Université en lui appliquant des méthodes analogues à celles qui l'ont précédée : il s'agit de penser ce que l'Université en tant que telle, en tant qu'institution et lieu particulier, avec son souci de distance, de réflexion et d'étude, peut dire de la littérature – que ne dirait pas la critique (journalisme ou essais) ou, bien entendu, le discours du goût, voire celui de la promotion.

C'est, si l'on songe, une ambition assez singulière – pas seulement au regard du temps présent dans lequel l'équipe évolue, mais aussi, des programmes d'équipes de recherche universitaires dont les périodes d'analyse et les méthodes semblent proches, et avec lesquelles l'équipe entretient des relations constructives¹.

Il écrit aussi dans le dernier rapport d'activité qu'il ait eu à rédiger :

Par l'intitulé *Littérature au présent*, l'équipe interne entend moins privilégier les relations avec la création en cours, dont elle tient compte, qu'interroger la théorie et le dispositif critique que l'Université (son institution et sa

¹ Littérature au présent, contractualisation 2005-2008, dossier de demande de renouvellement par le MENRT [Ministère de l'Éducation nationale, de la recherche et de la technologie], p. 10.

capacité variable de pensée et d'analyse) est en mesure de proposer, à partir de l'expérience contemporaine de l'écriture².

En 2007, l'équipe est devenue l'une des composantes (« équipe interne ») du « Centre d'études et de recherches interdisciplinaires de l'UFR Lettres, arts, cinéma » (CÉRILAC), également dirigé par Francis Marmande. Depuis son départ de l'Université, en janvier 2010, l'équipe est dirigée par Éric Marty et le CÉRILAC par Nathalie Piégay-Gros, qui est également membre de l'équipe « Littérature au présent ».

Dans les rapports d'activité qu'il a rédigés pendant près de quinze ans, avec le plus grand soin, le plus grand sérieux et quelques « marmandèmes », réservés aux employés du ministère, Francis Marmande ne manque jamais d'évoquer l'atmosphère d'échange et de convivialité qui règne dans cette équipe. Il en est fier, autant que des travaux de recherche accomplis par l'équipe, et il peut l'être, car c'est son œuvre et le reflet de sa personnalité. Les réunions, organisations, publications de manifestations et colloques se font d'une façon très conviviale et ouverte. Les doctorants ou post-doctorants prennent l'initiative de journées d'étude au même titre que les enseignants-chercheurs. Les anciens membres de l'équipe continuent de fréquenter les réunions et de prendre part aux colloques. Marmande parle d'« une certaine élégance humaine dans la conception de la vie, de l'activité et de la transmission (du savoir, comme de l'expérience) »³, tout en feignant de regretter qu'elle ne soit pas comptabilisable dans les tableaux préformatés de ces rapports.

La première vocation de l'équipe est l'encadrement doctoral. Il n'a fait que croître depuis la fondation : 42 doctorants en 1999, 53 en 2004, 72 en 2008 – soit 30 % de l'encadrement général du CÉRILAC. Le rythme des thèses a toujours été soutenu, malgré le nombre peu élevé de directeurs de recherche (professeurs et maîtres de conférences habilités) jusqu'à une date récente.

L'équipe se réunit environ une fois par mois dans la « bibliothèque Kanweiler-Leiris » (initialement située dans la tour Zamansky, campus de Jussieu, transférée sur le site des Grands moulins de Paris en 2006). Elle contient le fonds Michel Leiris remis par les héritiers de l'écrivain, à sa demande, à Francis Marmande, en raison de ses recherches et de ses travaux. L'équipe élabore le programme des réunions et des actions de l'année en cours, éventuellement de l'année suivante, et accueille régulièrement des invités pour des rencontres ou des conférences-débats : écrivains ou éditeurs (Mathieu Bénézet, François Bon, Arnaldo Calveyra, Didier Daeninckx, Jean Echenoz, Ismaïl Kadaré, Hédi Kaddour, Pierre Michon, Maurice Nadeau, Michel Surya...), hommes de théâtre (Armand Gatti, François Marthouret...), musiciens (Dee Dee Bridgewater, Joseph Jarman, avec Alain Kirili, Bernard Lubat, Sunny Murray, Michel Portal, Archie Shepp...). « Ces rencontres en

² CÉRILAC, contractualisation 2008-2012, dossier de demande de reconnaissance par le MENRT, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 57.

interne ou à l'adresse d'un public (étudiants, collègues, passants ordinaires) sont d'un grand sérieux dans l'enjouement nécessaire »⁴.

En 1996, les membres de l'équipe constitués en « Association des lecteurs de Michel Leiris » (président : Francis Marmande, vice-présidente : Martine Colin-Picon) ont organisé le premier colloque international consacré à cet auteur, sous le titre *Michel Leiris, le siècle à l'envers* (29 mai - 1^{er} juin 1996, campus de Jussieu). Cette manifestation a donné lieu à des communications par des spécialistes de renom (Michel Beaujour, Denis Hollier, Jean Jamin...), des personnalités rares (Georges Balandier, Denise Paulme...), des tables rondes, des projections, un concert de Michel Portal, avec Daniel Humair et Jean-François Jenny-Clark, une exposition originale destinée aux étudiants et au public. Les actes du colloque ont été publiés en 2004 aux éditions Farrago / Léo Scheer. Parmi les autres colloques de grande importance et de grand succès organisés par des membres de l'équipe dans les dernières années, on peut citer : *Le survivant : un écrivain du XX^e siècle* (Anny Dayan Rosenman et Carine Trévisan, avril 2000, publié dans la revue *Textuel*, n° 43, 2003) ; *Lacan et la littérature* (Éric Marty, Catherine Millot et Pierre Pachet, novembre 2002, publié aux éditions Manucius en 2005), *Maurice Blanchot, récits critiques* (Christophe Bident et Pierre Vilar, mars 2003, publié aux éditions Farrago / Léo Scheer en 2003), *Louis-René des Forêts, lectures, lecteurs* (Emmanuel Delaplanche et Francis Marmande, novembre 2003).

La liste des journées d'étude organisées entre 1994 et 2007 suffit à donner une idée de la richesse, du dynamisme et de la variété des programmes de travail et de réflexion de l'équipe : *Exigence de Bataille* (Francis Marmande, mai 1994) ; *Présence de Leiris* (Francis Marmande, mai 1995) ; *Entretiens sur la biographie* (Francis Marmande, novembre 1998) ; *Pourquoi la critique génétique ?* (Éric Marty, janvier 1999) ; *Samuel Beckett* (Régis Salado, janvier 1999) ; *L'essai : part de soi, part de l'autre* (Brigitte Ouvry-Vial, mars 1999) ; *La réception du roman contemporain* (Brigitte Ouvry-Vial, avril 1999) ; *La traversée de la mélancolie* (Nathalie Piégay-Gros, février 2000) ; *Autre journée Jaccottet* (Olivier Gallet, mars 2000) ; *Censure et création littéraire* (Catherine Brun et Régis Salado, mars 2000) ; *Littérature et psychanalyse* (Marie Depussé et André Lacaux, avril 2000) ; *La beauté au cinéma* (Francis Marmande, Marie Depussé et Bernard Sichère, avril 2000) ; *De la forme-livre au livre comme genre* (Brigitte Ouvry-Vial et Yannick Sèité, mai 2000) ; *Littérature et jazz* (Geneviève Fabre et Francis Marmande, juin 2000) ; *Les lectures de Paul Gadenne* (François Lermigeaux et Éric Marty, octobre 2000) ; *Leiris* (Francis Marmande, décembre 2000) ; *Lire Robert Pinget* (Nathalie Piégay-Gros, janvier 2001) ; *Bernard-Marie Koltès* (Christophe Bident et Régis Salado, mars 2001) ; *Ce que le cinéma dit de l'amour* (Bernard Sichère et Francis Marmande, mai 2001) ; *Giraudoux : devant la guerre* (Christophe Bident et Anny Dayan Rosenman, février 2003) ; *Aux marges du texte : préfaces et postfaces* (Lina Franco, octobre 2003) ; Pro-

⁴ *Ibid.*, p. 58.

blèmes de théorie littéraire (Sylvie Patron, novembre 2004) ; *Littérature et médecine* (Gérard Danou, mars 2006) ; *Guérir* (Gérard Danou et Lina Franco, mars 2007).

En 1999, 2000 et 2001, l'équipe s'est signalée en fin d'année par l'invention d'une forme qui relève à la fois du colloque et de la manifestation théâtrale ou musicale : *Littérature, politique, philosophie, musique : où va-t-on ?* (Francis Marmande, décembre 1999, avec Michel Butel, Florence Delay, Jean Echenoz, Julia Kristeva, Sunny Murray, Marc Perrone, Jacqueline Risset, Michel Surya...) ; *Où va-t-on ? De la littérature à l'Université* (Francis Marmande, décembre 2000) ; *Littérature et sciences* (Francis Marmande, décembre 2001).

En 2006, elle a inauguré une série de rencontres entre l'Université et les classes préparatoires, autour de l'œuvre du XX^e siècle au programme du concours d'entrée aux Écoles normales supérieures : *Jean Genet : Les Bonnes et Le Balcon* (Éric Marty, janvier 2006) ; *À la recherche d'Albertine disparue* (Francis Marmande et Sylvie Patron, janvier 2007, publié dans *Textuel*, n° 50, 2007) ; *Pour éclairer* Quelque chose noir (Francis Marmande et Sylvie Patron, décembre 2007, publié dans *Textuel*, n° 55, 2008) ; sur *Nadja* de Kateb Yacine (Anny Dayan Rosenman et Carine Trévisan, janvier 2010) ; *La Route des Fables* (Anny Dayan Rosenman et Sylvie Patron, janvier 2011) – tout récemment : *Problèmes d'Alcools* (Sylvie Patron, janvier 2012).

En partenariat avec l'équipe « Écritures de la modernité, littérature et sciences humaines » de l'Université de la Sorbonne nouvelle - Paris 3, elle envisage de développer, sans rien sacrifier de la recherche fondamentale qui en est la condition, la face visible, animée et rayonnante de son activité, en donnant chaque année « carte blanche » à un écrivain contemporain, pour une série de manifestations destinées à la fois au public universitaire et au grand public cultivé.

*

Ce volume constitue l'hommage et le témoignage de reconnaissance et d'amitié rendus par le directeur actuel, les membres actuels, les anciens membres, enseignants-chercheurs ou anciens doctorants, au fondateur et ancien directeur de l'équipe « Littérature au présent ».

PERSIDA ASLLANI

MUSIQUE DE *LA CHAMBRE CLAIRE*

Amateur de musique, particulièrement de chant et de piano, Roland Barthes a porté le phénomène musical au point d'exactitude de son écriture. Écrire la musique est une initiation au jeu des métaphores et des comparaisons entre le corps, l'écoute, le texte et la musique. Au croisement, à l'intersection ou dans l'étreinte : la pratique, la lecture, la partition, le dire physique de la musique. À part le retour du *corps* comme une symbiose d'*instrumentalité*, de *voix* et de *plaisir*, deux passages distincts s'établissent parallèlement dans son œuvre¹, caractérisés par l'intensité d'échange entre littérature et musique d'un côté, et théorie littéraire et théorie musicale de l'autre.

Dans le premier passage, des phénomènes, des éléments et des notions propres à l'écriture et sa description, trouvent leur valeur de compréhension et de justesse dans la musique. Comparés ou envoyés vers elle, ils atteignent ce moment d'ouverture indispensable pour une théorie et une critique plurielle du texte littéraire. Les éléments musicaux forment dans son écriture critique la constante d'une valeur littéraire forte, profonde et sûre. Plus tard, ils participeront à la structure de l'écriture même.

Dans le deuxième, Barthes vise l'élaboration d'un autre discours sur la musique, uniquement à travers les notions d'écriture et de texte. Il ne s'agit pas d'établir une nouvelle théorie pour la musique, mais de se rendre compte, comme tout écrivain le fait, que dans l'écriture de la musique « seule la métaphore est exacte »². Ainsi, écrire sur la musique, ou, selon l'expression d'André Boucourechliev, « dire la musique »³, est chez lui le moment de coïncidence de deux beautés : celle de la Musique comme performance de la signifiante et celle du Texte comme performance de la métaphore. L'autre coïncidence serait celle des deux statuts : de la Théorie rejoignant l'écriture et de la Fiction subvertie par la théorie.

Cependant, dans ses dernières années, l'écriture de la musique acquiert une autre dimension : celui de l'*affect*. Elle permet désormais à Barthes d'entrer pleinement dans l'intime d'un discours affectif et amoureux. La musique, dans les cinq dernières années de sa vie, apparaît comme la méta-

¹ Il s'agit de l'édition établie et présentée par Éric Marty : *Roland Barthes, Œuvres complètes*, tome I (1942-1965), tome II (1966-1973), tome III (1974-1980), Paris, Le Seuil, respectivement 1993, 1994, 1995.

² « Rasch » (III, p. 301).

³ André Boucourechliev, *Dire la Musique*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 1995.

phore commune de ses derniers textes⁴. Elle est leur moment d'intelligible et de vérité de l'affect. La lecture de *La Chambre claire* et des *Fragments d'un discours amoureux* révèle la mission particulière que Barthes reconnaît exclusivement à la musique comme une résonance parfaite, la seule à pouvoir suspendre le *désaccord* affectif entre le sujet et le monde.

Au milieu des années 1970, à travers ses *Fragments*, Barthes argumente systématiquement la résonance quasi « génétique » entre la musique et le discours amoureux. Depuis le séminaire consacré à ce discours (1974-1975), il ne cesse de passer de l'un à l'autre et de se référer aux deux simultanément. Même la préface « théorique » des *Fragments* accorde une importance particulière à ce sujet, autant que les fragments constitutifs. Dès sa première phrase elle éclaire le principe fondateur : « il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable »⁵. Or, pour Barthes, rien n'est plus intraitable que la musique, et rien n'est plus inactuel que certaines musiques. Le chant romantique, précisément le chant allemand, serait cette musique chantée qui se tient sur l'inactuel et la marginalité de la profération de l'amour. Il a défini le chant romantique comme un art qui n'est « ni à la mode, ni franchement démodé », mais de qui on dirait « simplement *inactuel* »⁶. La sensibilité envers l'inactuel du lied rejoint la tendance générale du dernier Barthes à considérer l'inactuel comme un phénomène artistique important. L'inactuel devient une disposition esthétique précise. Si l'inactuel apparaît dans l'époque moderne comme une provocation, alors, à partir de lui, « de cette inactualité », on pourrait faire « une autre actualité »⁷. Écrire le discours amoureux à partir de cette inactualité, est possible uniquement par la mise à l'écart du métalangage, par la mise en scène d'« une énonciation » et non d'« une analyse »⁸. Le lied est la profération directe, qui devient inactuelle par le « sentiment amoureux dont il est la pure expression »⁹. Dans les deux cas, le dialogue est également impossible. Ce discours est structural : « il donne à lire une place de parole : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre (l'objet aimé) qui ne parle pas »¹⁰.

La préface des *Fragments* nous livre aussi des aspects formels de même nature que la musique chantée. Ainsi, le fondement structural du livre est la *figure*, ce geste-parole venant de « l'amoureux au travail » : découpage, signe et mémoire de signe à la fois, la figure ouvre à une scène de langage et à

⁴ Pour cette raison, on traitera dans cette analyse les *Fragments d'un discours amoureux* et *La Chambre claire*, et aussi des textes écrits sur la musique à la même époque.

⁵ *Fragments d'un discours amoureux* (III, p. 461).

⁶ « Le chant romantique » (III, p. 694).

⁷ *Ibid.*

⁸ *Fragments d'un discours amoureux* (III, p. 461).

⁹ « Le chant romantique » (III, p. 697).

¹⁰ *Fragments d'un discours amoureux* (III, p. 461).

une certaine disposition d'image, selon le code de l'amoureux. Du point de vue de l'argument elle relève de ce que l'amoureux dit et non de ce qu'il est. La figure est alors pour Barthes comparable à un *air* d'opéra : « de même que cet air est identifié, remémoré et manié à travers son incipit [...] de même la figure part d'un pli de langage (sorte de verset, de refrain, de cantillation) qu'il articule dans l'ombre »¹¹. Dans « Le chant romantique », écrit à la même époque que les *Fragments*, le monde du sujet amoureux apparaît envahi de figures. Elles sont « de petits tableaux, dont chacun est fait, tour à tour, d'un souvenir, d'un paysage, d'une marche, d'une humeur, de n'importe quoi qui soit le départ d'une blessure, d'une nostalgie, d'un bonheur »¹². Le discours amoureux et le lied vivent uniquement dans et par des figures indépendantes. Elles sont parole intime et musique à la fois. Même au niveau de l'organisation interne du livre, appelée par l'auteur *ordre*, les figures sont présentées comme un produit de hasard et hors l'emprise de la dialectique. La meilleure façon de saisir ce statut d'indépendance est encore une fois la musique. Chaque figure « éclate, vibre seule comme un son coupé de toute mélodie – ou se répète, à satiété, comme le motif d'une musique planante »¹³.

Toujours dans la même préface, Barthes parle de ses références aux lieder allemands, comme venant d'une *lecture insistante*. Dans les *Fragments*, le lied s'insère comme un texte parmi les autres, mais tout en gardant sa spécificité. En face des textes philosophiques venant de Platon, du Zen, de la psychanalyse, de la mystique, le lied est un *diechterliebe*, une des formes directes du discours amoureux. De façon identique à un sujet amoureux, ce qu'ils concèdent à l'auteur des *Fragments*, ce n'est pas un simple exemple d'imaginaire de l'amoureux, mais l'*innocence*¹⁴ de cet imaginaire. La préface des *Fragments* fait du phénomène musical un principe de l'esthétique de l'œuvre : principalement les lieder, mais aussi d'autres aspects musicaux servent à la fois comme modèles de statut, de structure, et de signification. Ils ne sont pas seulement l'exemple mais la forme idéale du discours amoureux.

À la différence des textes écrits sur les auteurs romantiques, celui qui concerne le discours amoureux n'inclut pas d'illustrations de texte musical du lied (la partition). Aucun enregistrement n'accompagne la lecture du livre. Les références aux exemples musicaux résultent en première lecture, des simples morceaux de texte, comme ceux venant de *Werther* et autres. Du lied, c'est son texte qui nous rejoint, ce *diechterliebe* dont le statut « est par nature incertain »¹⁵. Des opéras et d'autres exemples, seulement la description d'un fragment de la fable, donc « du langage verbal »¹⁶. On pourrait

¹¹ *Ibid.*, p. 462.

¹² « Le chant romantique » (III, p. 697).

¹³ *Fragments d'un discours amoureux* (III, p. 463).

¹⁴ *Ibid.*, p. 464.

¹⁵ « Le chant romantique » (III, p. 698).

¹⁶ Françoise Escal, « Quasi parlando », *Textuel*, n°15, 1984, p. 65.

mieux comprendre cet aspect structural de l'œuvre, si l'on se réfère au commentaire de l'*Œdipe* d'André Boucourechliev. En appréciant l'intelligible de sa musique, Barthes ne s'attarde pas sur l'anecdote comme porteuse de l'histoire, mais s'intéresse au *pathos* de la musique, comme le vrai sens et la vraie nécessité théâtrale de l'opéra. Pour lui, « le mythe, dans l'Opéra, est toujours donné par la musique, qui dit l'histoire seconde, l'histoire vraie, celle de la peur »¹⁷. En 1947, Georges Bataille avait eu la même intuition. Dans *La Haine de la poésie*, son personnage écrit : « ce que j'attends de la musique : un degré de profondeur en plus dans cette exploration du froid qu'est l'amour noir »¹⁸. On est alors tenté de dire avec Nietzsche que « seule la musique placée à côté du monde, peut donner une idée de ce qu'il faut entendre par la justification du monde en tant que phénomène esthétique »¹⁹.

Dans une telle perspective, la musique des exemples musicaux devient l'histoire seconde du texte. Celle qui nous rejoint autrement, par le souvenir, par le son, par le retentissement. Barthes a déjà mis en relation le lied et le corps en écoute : « c'est tout ce qui retentit en moi, me fait peur ou me fait désir »²⁰, ou c'est « une expression codée, distanciée du corps ; c'est peut être le souvenir, le désir du corps de la Mère »²¹. Venant de la musique, les fragments de lied à l'intérieur des *Fragments* deviennent les moments de vérité du sujet amoureux. Claude Coste signale à ce propos que c'est principalement du côté du lied, « que l'on trouvera le meilleur moyen pour appréhender le discours amoureux »²². Les morceaux insérés renvoient à l'image de l'être aimé sans médiation. « La musique, en somme, à ce niveau, est une image, non un langage »²³, écrit Barthes dans « Rasch » au sujet de la suite des *intermezzi* de Schumann. Le chant romantique est l'espace parfait d'une interlocution imaginaire. Le sujet amoureux peut, à travers ce chant, « s'adresser à une Image »²⁴, telle qu'elle est à « l'intérieur de sa tête ». Lire les exemples musicaux incorporés aux *Fragments* est alors une rencontre : celle d'un désir et d'une Image. C'est à une telle conclusion que Barthes aboutit en écrivant aussi sur le chant romantique. *Chanter*, au sens romantique, « c'est cela : jouir fantasmatiquement de mon corps unifié »²⁵. La profération du *je-t'aime* ne peut alors qu'appartenir à la musique. Son instance « serait plutôt la musique »²⁶ – écrit-il dans la figure « Je t'aime » : « À l'instar de ce qui se

¹⁷ « Sur l'*Œdipe* d'André Boucourechliev » (III, p. 846).

¹⁸ Georges Bataille, *L'Impossible ou La Haine de la poésie*, Paris, Gallimard, tome III, 1981 (1962), p. 107.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1991, p. 196.

²⁰ « Le chant romantique » (III, p. 695).

²¹ « Textes à deux » (III, p. 763).

²² Claude Coste, *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, coll. « Objet », 1998, p. 261.

²³ « Rasch » (III, p. 296).

²⁴ « Le chant romantique » (III, p. 696).

²⁵ *Ibid.*, p. 695.

²⁶ *Fragments d'un discours amoureux* (III, p. 599).

passé avec le chant, dans la profération de *je-t'aime*, le désir n'est ni refoulé (comme dans l'énoncé) ni reconnu (là où on ne l'attend pas : comme dans l'énonciation), mais simplement : j'ai »²⁷. La relation affective, rejoint elle-même la musique par l'aspiration idéale de la perfection : « la coïncidence, la *justesse*, au sens musical, y sont fondamentales »²⁸.

Les *Fragments d'un discours amoureux* tiennent le sujet amoureux dans une suite de figures, à la recherche d'une image musicale de la relation amoureuse. L'amour même ne peut être qu'une musique. Accéder à un nouvel amour veut dire pour le sujet amoureux accéder « à une autre musique (ce son, sans mémoire, coupé de toute construction, oublieux de ce qui le précède et le suit), ce son est en lui-même musical »²⁹. Écrire les *Fragments* s'avère en soi un acte d'entêtement. Ce discours doit se développer comme l'affirmation d'une valeur malgré la traversée de l'espace « hostile » du monde. « Envers et contre tout, l'amoureux affirme l'amour comme valeur »³⁰, c'est en cela que l'amour est d'ailleurs intraitable. Plusieurs figures reprennent et renvoient à un recommencement vers l'amour de l'autre retrouvé. De façon identique, le chant romantique incarne lui-même ce recommencement. Les cycles des lieder ne racontent pas la même histoire d'amour, pourtant ils chantent un seul voyage : « chaque moment de ce voyage est comme retourné sur lui-même, aveugle, fermé à tout sens général, à toute idée de destin, à toute transcendance spirituelle : en somme, une errance pure, un devenir sans finalité : le tout, en ce qu'il peut d'un seul coup et à l'infini, recommencer »³¹. Sans une référence précise au lied, dans les *Fragments*, la figure « Intraitable » se conclut justement par le même imaginaire. Sa place devrait, sans le moindre doute, être sous le signe de l'affirmation. Car recommencer c'est affirmer : « j'affirme la première rencontre dans sa différence, je veux son retour, non sa répétition. Je dis à l'autre (ancien ou nouveau) : *Recommençons* »³².

Cette errance, cette architecture des parcours et des trajets, colle au fond à la liberté de la musique. Deleuze, commentant Nietzsche sur le passage de la musique vers l'ouverture du monde, vers le puissant chant de la Terre, se demande : « n'était-ce pas déjà le propre du lied, de sortir du territoire à l'appel ou au vent de la Terre ? »³³. L'écriture du discours amoureux est aussi une question de liberté, de choix. L'amoureux est un sujet universel. Barthes essaie d'abolir les différences, les *topos guerriers* de la langue. Le lied, mieux que d'autres phénomènes musicaux, lui donne le modèle parfait d'un tel travail avec et par l'imaginaire. Car, comme Martin Grisel le note,

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 615.

²⁹ *Ibid.*, p. 551.

³⁰ *Ibid.*, p. 479.

³¹ « Le chant romantique » (III, p. 697).

³² *Fragments d'un discours amoureux* (III, p. 481).

³³ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 132.

« pour Barthes, l'imaginaire est à la fois source et obstacle à l'écriture : il est ambivalent, marqué par l'amour et la haine, la fascination et la peur »³⁴. Dans l'imaginaire travaillé à l'intérieur du lied, Barthes découvre comment on peut *oublier* les voix partagées selon le modèle familial. Dans le lied, « rien qu'un sujet humain, unisexe, pourrait-on dire, dans la mesure même où il est amoureux : car l'amour – l'amour-passion, l'amour romantique – ne fait acception ni de sexes ni de rôles sociaux »³⁵. L'écriture du discours amoureux est l'écho écrit d'un tel oubli, d'une telle liberté venant encore une fois de la musique chantée.

Le sujet amoureux des *Fragments* et le sujet des lieder partagent entre eux une autre particularité, par statut. Ils ont, tous les deux, l'*élégance* de ne pas sombrer dans la folie. Ils sauvent ainsi leur discours et le tiennent dans la lucidité du sentiment amoureux comme l'unique et l'intraitable. L'amoureux n'a droit qu'à une folie *métaphorique* : « l'amour me rend *comme fou* ». Mais, le sujet amoureux peut deviner la proximité de la folie : « une folie dans laquelle l'amour lui-même sombrerait »³⁶. C'est un danger que le sujet amoureux frôle sans cesse tout en désespérant d'y accéder. Il est et reste lucide. C'est la raison pour laquelle Barthes met le chant romantique du côté des arts extrêmes : « celui qui s'y exprime est un sujet singulier, intempêtif, déviant, fou, pourrait-on dire, si, par une dernière élégance, il ne refusait le masque glorieux de la folie »³⁷.

De Charles Panzéra, il a toujours retenu le fait que dans la musique chantée, peuvent se loger « toutes les valeurs de l'Imaginaire le plus délicat »³⁸. La musique, enfin, est une question de délicatesse. Se référer au chant romantique devient l'acte d'affirmation d'une délicatesse. L'amoureux du lied est un sujet délicat. À l'inverse du sujet amoureux issu du romantisme français, entre la paranoïa et la jalousie possessive, le sujet du lied « n'est pas centré sur la jalousie ». Son sentiment amoureux vise un comblement. Dans les lieder de Schubert et de Schumann « la figure essentielle est alors la Mère »³⁹. Le lied, et particulièrement le lied schumannien, est pour Barthes « l'expression de cette unité maternelle »⁴⁰. Dans les dernières années, cette unité constitue l'objet d'une grande sensibilité d'écriture. Elle se place dans l'ensemble de l'énigme schumannienne du jeu du corps musical, du corps silencieux de la mère et de la musique de la folie. Schumann est d'ailleurs le seul auteur qui a suscité vraiment chez Barthes

³⁴ Martin Grisel, « L'Écriture de l'Imaginaire / note sur la musique selon Roland Barthes », in *Barthes après Barthes*, actes du colloque international de Pau (novembre 1990), publication de l'Université de Pau, 1993, p. 52.

³⁵ « Le chant romantique » (III, p. 695).

³⁶ *Fragments d'un discours amoureux* (III, p. 569).

³⁷ « Le chant romantique » (III, p. 698).

³⁸ « La musique, la voix, la langue » (III, p. 884).

³⁹ « Entretien » (III, p. 778).

⁴⁰ « Aimer Schumann » (III, p. 1051).

l'envie d'écrire une biographie. Il le commente lui-même comme une « envie très forte d'écrire »⁴¹.

Face au Schumann musicien, Barthes est l'écrivain écarté de la folie. Dans « Rasch », il a décrit la différence : « par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens) »⁴². En écrivant sa douleur, il ne peut pas écrire sa folie, sa douleur *comme* folie. Mais, il peut passer par la folie de l'autre, l'autre folie venant tout simplement de la musique et du musicien. C'est ce qu'il va faire d'ailleurs, pour supporter une autre folie, celle venant de la photographie de *La Chambre claire*.

Musique et photographie ! En effet, elles se rejoignent dans le référent, dans le corps présent à jamais. Rien d'étonnant, écrit Barthes, « à ce qu'il y ait une sorte d'affinité entre le regard et la musique »⁴³. Dans *La Chambre claire*, il guette infiniment le regard du corps photographié de sa mère. Le regard est de l'ordre de la signifiante comme l'est par principe la musique. Dans certaines musiques, c'est le corps lui-même qui rend « palpable » la musique, il est son référent. La musique de Schumann renvoie Barthes vers un tel corps. Toute musique passe par là : « dans la musique, champs de signifiante et non de système de signes, le référent est inoubliable, car le référent, ici, c'est le corps »⁴⁴. Musique et photographie portent donc les corps comme des vérités blessantes et ineffaçables. Le corps passe dans la musique sans médiation. Il est dans le signifiant : « ce passage, cette transgression, fait de la musique une folie »⁴⁵. Dans la photographie, c'est l'évidence immédiate et sans médiation du « ça a été » qui porte le corps, c'est le noème, « c'est ici qu'est la folie ». La certitude par laquelle elle délivre l'existence temporelle du corps est immédiate. Mais, étant par statut une reproduction, elle n'est pas le corps même : la photographie donc est une « image folle, frottée de réel »⁴⁶. La folie de la photographie est surtout une question d'affect. Son réalisme absolu fait « revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps »⁴⁷.

La musique de Schumann fait entendre à Barthes le réel absolu de l'affect. Son interprétation musicale relève, on le sait, d'une question de lecture : celle des « anagrammes schumanniens ». Cette lecture elle-même relève d'un réalisme aigu, si on se réfère à l'obsession saussurienne des anagrammes. L'absolu de son écoute constitue sa propre folie. Presque dans

⁴¹ « Enfin, j'ai eu l'envie très forte d'écrire une biographie, mais comme je voulais que ce fût celle d'un musicien, et nommément Schumann et comme je ne sais pas l'allemand, j'ai renoncé. », *La Préparation du roman*, p. 277.

⁴² « Rasch » (III, p. 301).

⁴³ « Droit dans les yeux » (III, p. 737).

⁴⁴ « Rasch » (III, p. 301).

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *La Chambre claire* (III, p. 1188).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1192.

tous les textes ou fragments écrits sur Saussure⁴⁸, Barthes relie toujours cette écoute / lecture à la folie : « La folle écoute des anagrammes »⁴⁹ note-t-il dans *Roland Barthes par Roland Barthes* en 1975. Et dans le texte « Sur la lecture », il précise que c'est par le statut du « vrai » qu'une lecture serait une lecture folle »⁵⁰. Ce vrai n'est d'ailleurs que le surgissement du réalisme absolu. Il rend folle la lecture. À cette entente est soumise son écoute personnelle de la musique schumanienne. Le texte second de sa musique est entendu seulement par un certain accès à l'affolement des coups, par un excès d'évidence du texte musical. En passant par l'exemple saussurien, Barthes déclare : « je suis le seul à l'entendre »⁵¹. De l'autre côté, dès 1970, la folie des anagrammes saussuriens est comparée à l'évidence obsessionnelle du sens *obtus*⁵² (le futur *punctum*⁵³) ; une évidence attachée uniquement à celui qui regarde (seul) l'image photographique. Dans la folie de la vérité, dans le déchirement affectif du « vrai », on entre seul. Devant l'écoute du *Chant de l'Aube* de Schumann et devant la Photographie du Jardin d'Hiver, il est encore seul, le seul à pouvoir entendre et regarder la vérité affective de la perte. La folie de Schumann, la folie du musicien lui sert de seuil à partir duquel il peut demeurer encore une fois, la dernière, un écrivain⁵⁴.

Mais, la vérité affective de la Photographie du Jardin d'Hiver frôle la folie suspendue du premier *Chant de l'Aube*. Cette photographie « était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier *Chant de l'Aube*, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort »⁵⁵. Reconnaître à la fois la pleine unicité de l'être aimé et le chagrin de sa perte est le sentier vers la folie. Elle ne peut se dire qu'en termes de musique, car l'espace de l'amour est une musique. Cette « dernière musique » est commentée par Derrida en 1981 comme « la voix de l'autre, l'accompagnement, le chant, l'accord »⁵⁶ venant exclusivement de l'être aimé. Derrida rend sensible ce point du texte barthésien où l'auteur ne parle plus de lumière ou de photographie : comme si rien ne méritait plus d'être vu, mais seulement entendu. La musique, pour le Barthes de *La Chambre claire*, est la seule à pouvoir « laisser le détail

⁴⁸ Dans « Erté » (II, p. 1231) ; « Saussure, le signe, la démocratie » (II, p. 1587) ; *Roland Barthes par Roland Barthes* (III, p. 217) ; « Sur la lecture » (III, p. 383).

⁴⁹ *Roland Barthes par Roland Barthes* (III, p. 217).

⁵⁰ « Sur la lecture » (III, p. 383).

⁵¹ « Rasch » (III, p. 297).

⁵² « il m'est évident (à moi) » précise Barthes dans « Le troisième sens » (II, p. 878).

⁵³ La notion clé de *La Chambre claire*.

⁵⁴ Cette infra-relation entre la folie, la musique, la photographie et l'écriture n'a pas été considérée de la même façon par Norbert-Bertrand Barbé, qui, dans un parcours extrême à travers la grande lignée platonico-aristotélicienne de Longin, conclut que « pour Barthes toujours l'Art et la musique sont les expressions les plus primitives et les moins intellectives de l'Esprit humain » (Norbert-Bertrand Barbé, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Paris, Bès éditions, 2001, p. 133).

⁵⁵ *La Chambre claire* (III, p. 1160).

⁵⁶ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », *Poétique*, n° 47, 1981, p. 275.

remonter seul à la conscience affective »⁵⁷. C'est le moment précieux d'une reconnaissance. Diana Knight commente le *Chant de l'Aube* de Schumann comme « l'équivalent musical »⁵⁸ de la Photographie du Jardin d'Hiver. Le silence dans la photographie présente alors la même qualité que le silence musical. Il ne s'agit pas de « discrétion » mais d'affect, dont le langage est uniquement la musique. Dans l'affect qui se soulève entre l'être photographié et le sujet regardant, dans l'amour qui subsiste dans la communication entre deux sujets aimés, le silence est « l'espace même de l'amour, sa musique »⁵⁹. Jean-Luc Nancy (dans son commentaire de Granel) note : « le Silence en effet doit ici *s'entendre* non pas comme une privation, mais comme une disposition de résonance : un peu – voire exactement... – comme dans une condition de silence parfait on entend résonner son propre corps, son souffle, son cœur et toute sa caverne retentissante »⁶⁰. Le silence est la cime de l'affect et du particulier. Entre Barthes et la Photographie du Jardin d'Hiver, entre Barthes et sa mère, la même musique, le même silence : ceux de l'amour. Entre Barthes et Schumann, un seuil incertain : celui de la folie.

À travers l'analyse que Marcel Beaufils fait de la folie de Schumann, Barthes reprend en 1979 son commentaire sur la qualité unique de cette musique. La folie musicale de Schumann tient « à ce qu'il a "manqué" la structure conflictuelle du monde »⁶¹. Le musicien se tient hors conflit. Son destin, sa pensée et sa musique se rejoignent dans un point paradoxal de fusion. Deleuze et Guattari (*Mille Plateaux*) reconnaissent aussi comme *dangereux* ce moment de devenir musical chez Schumann. Leur commentaire est à la fois une étrange biographie et un subtil hommage : « beaucoup de dangers surgissent : les trous noirs, les fermetures, les paralysies du doigt et les hallucinations de l'ouïe, la folie de Schumann, la force cosmique devenue *mauvaise*, une note qui vous poursuit, un son qui vous transperce [...]. Schumann »⁶². L'écoute affective de Schumann devient ainsi une question de solitude. Encore une fois Barthes distingue la solitude devant cette folie : « je ne connais que Gilles Deleuze, Marcel Beaufils et moi » – note-t-il à propos de l'exception qu'il peut y avoir à aimer aujourd'hui Schumann et à travers lui de reconnaître son affect et sa folie. Sa musique se tient dans un lieu en marge du monde, celui de la *Nostalgie* et de

⁵⁷ *La Chambre claire* (III, p. 1130).

⁵⁸ « Barthes finds in Schumann's *Dawn Song* the musical equivalent of the Winter Garden Photograph » (Diana Knight, *Barthes and Utopia. Space, Travel, Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 268).

⁵⁹ « ...nous pensions sans nous le dire que l'insignifiance légère du langage, la suspension des images devait être l'espace même de l'amour, sa musique », *La Chambre claire* (III, p. 1161).

⁶⁰ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 44.

⁶¹ « Aimer Schumann » (III, p. 1051).

⁶² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 433.

l'*Inactualité*. Elle est « à la fois dispersée et unaire, continûment réfugiée dans l'ombre lumineuse de la Mère »⁶³.

L'unité maternelle est la clé de l'écoute / lecture de son lied. La référence à Schumann dans *La Chambre claire* retient Barthes écrivain au seuil de la folie, mais reconduit le fils déchiré au cœur de la musique comme auprès de l'image maternelle. La musique est la seule à pouvoir suspendre le *désaccord* entre le sujet et la mort, entre la photographie et le sujet photographié. Elle renvoie musicalement au même accord, à la même écoute. La photographie lue par l'exercice musical d'une *sonate classique*, parle le langage de l'affect. Claude Coste remarque que chez le dernier Barthes « la musique est capable de dire la mort telle qu'en elle-même »⁶⁴. Cette remarque est proche du commentaire de Jean-Luc Nancy à propos de la musique comme évocation : « alors que la manifestation met au jour de la présence, l'évocation appelle (convoque, invoque) la présence à elle-même »⁶⁵. De la réalité absolue de la photographie s'élève, par incitation, la musique de la mort. Barthes entend clairement, vers la fin de *La Chambre claire*, comment, entre la photographie et sa folie, s'érige la souffrance d'amour, lien insoutenable entre les deux. Dans la folie, seule la musique est capable de survie comme une signifiante parfaite. L'écriture et la philosophie se taisent.

La voix affective de la photographie face à la mort est un chant, un lied : « Dans l'amour soulevé par la Photographie (par certaines photos), une autre musique se faisait entendre, au nom bizarrement démodé : la Pitié »⁶⁶. Elle est donc une musique et une folie⁶⁷ à la fois. Elle retient dans sa profonde souffrance l'amour de l'ombre lumineuse de la mère, sa perte comme vérité de la mort et son retour comme ombre lumineuse de l'*air*. Le langage de la photographie est une musique. Il est vérité et affect à la fois. Il est une solitude face à la folie.

« On ouvrirait ici un long chapitre : Barthes musicien »⁶⁸. Ainsi Derrida souligne-t-il le rôle de la musique de l'écriture de *La Chambre claire*. Barthes écrivain passe par la musique même dans ses procédés d'écriture : après avoir précisé les concepts de *studium* et de *punctum* dans les dix premiers « chapitres » du livre, il se veut un écrivain et un musicien à la fois. Son langage lui vient de nouveau de cet espace intermédiaire. Le *punctum* et le *studium* se distinguent dans son système comme deux *thèmes* : « car en somme les photos que j'aimais étaient construites à la façon d'une sonate

⁶³ « Aimer Schumann » (III, p. 1051).

⁶⁴ Claude Coste, *Roland Barthes moraliste, op. cit.*, p. 244.

⁶⁵ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute, op. cit.*, p. 42.

⁶⁶ *La Chambre claire* (III, p. 1190).

⁶⁷ « ... je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir, comme le fit Nietzsche, lorsque, le 3 janvier 1889, il se jeta en pleurant au cou d'un cheval martyrisé : devenu fou pour cause de Pitié », *ibid.*

⁶⁸ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », art. cit., p. 274.

classique »⁶⁹. Ainsi peut-il « jouer » successivement l'un et l'autre thème des photos aimées, et donc, de la Photographie du Jardin d'Hiver. Son texte se construit alors sur des principes de composition musicale. Dans *Barthes à l'Essai*, Reda Bensmaïa met en évidence la ressemblance entre l'écriture de l'essai et de notables procédés musicaux : « il est impossible de ne pas penser aux analogies qui existent entre l'essayiste et le compositeur »⁷⁰. Une forte parenté est facilement remarquable entre le texte musical et les procédés de composition de l'essai : renversement, transposition, répétition, imitation, thème, etc. Adorno précise que « l'essai touche à la logique musicale, l'art vigoureux et pourtant non conceptuel du passage, pour assigner au langage du discours quelque chose qu'il a perdu sous l'emprise de la logique discursive »⁷¹. En faisant la même écoute, Bernard Comment parle de l'existence d'une « véritable écriture à deux mains »⁷², analogue au jeu du piano, dans l'écriture du texte barthésien. L'abandon ou la reprise immédiate des thèmes, des humeurs et des motifs, sont la marque typique de son texte. Derrida remarque bien cette technique : « dans la fantomatique opposition des deux concepts, dans le couple S/P, *studium/punctum*, la composition c'est aussi la musique »⁷³. En effet, à travers les seuls principes d'une telle composition, il est possible d'envisager le rapport des deux éléments hétérogènes, non comme un rapport d'exclusion mais comme une relation proprement musicale. C'est-à-dire que « le punctum vient rythmer le studium, le *scander* »⁷⁴. Barthes emploie justement ce terme entre parenthèses pour donner l'essence du punctum : « le second élément vient casser (ou scander) le *studium* »⁷⁵. La référence à la sonate classique est la meilleure analogie. En marquant et en décrivant le cheminement de son texte, de mesure en mesure, et par cadence, Barthes pose le couple des concepts dans le rythme scandé entre le code (civilisation, esthétique, physique) et l'affect (amour, nostalgie, folie). Ainsi, ils ne portent la vérité, note Derrida, « qu'à l'intérieur d'une irremplaçable composition musicale. Ce sont des motifs »⁷⁶. Par la reprise répétitive des concepts sous différents aspects, il envisage ce type de composition sous la forme savante du contrepoint et de la polyphonie, connue aussi sous le nom de *fugue*. Or, dans le savoir musical, le lied de Schumann est identifié comme l'apogée d'une telle technique contrapuntique. Selon Serge Gut, pour parvenir à un équilibre parfait entre la poésie et la musique, entre la voix et le piano, Schumann

⁶⁹ *La Chambre claire* (III, p. 1126).

⁷⁰ Reda Bensmaïa, *Barthes à l'Essai*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986, p. 61.

⁷¹ Theodor Adorno, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 27.

⁷² Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 15.

⁷³ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », art. cit.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *La Chambre claire* (III, p. 1126)

⁷⁶ Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », art. cit.

« compte beaucoup sur la linéarité contrapuntique conçue “dans l’esprit de Bach” »⁷⁷.

Cette sensibilité de Derrida à la musique du texte barthésien coïncide d’ailleurs avec sa propre écriture / écoute du texte. Jean-Luc Nancy a eu l’idée de mettre sous le même signe musical de la *résonance* l’écriture de plusieurs écrivains du XX^e siècle. Y figurent ensemble Barthes et Derrida. Selon Nancy « *écrire* dans son concept moderne élaboré depuis Proust, Adorno, Benjamin et jusqu’à Blanchot, à Barthes et à l’*archi-écriture* de Derrida, ce n’est pas autre chose que faire résonner le sens au-delà de la signification, au-delà de lui-même »⁷⁸. C’est ce que Barthes fait à partir du sens, possible et impossible à la fois, de la Photographie du Jardin d’Hiver. Entre sa sagesse et sa folie, entre la perte et la reconnaissance, la douleur et l’affect, le sujet se met à résonner avec elle. Son écriture n’est qu’une voix qui résonne, son utopie. À Barthes alors, sous le rythme requis de la composition *contrapuntique*, de décider entre les deux voix de la Photographie : « À moi de choisir – écrit-il en mettant fin à *La Chambre claire* –, de soumettre son spectacle au code civilisé des illusions parfaites, ou d’affronter en elle le réveil de l’intraitable réalité »⁷⁹. À lui de choisir sa propre musique.

⁷⁷ Serge Güt, *Aspects du lied romantique allemand*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 126.

⁷⁸ Jean-Luc Nancy, *À l’écoute*, op. cit., p. 67.

⁷⁹ *La Chambre claire* (III, p. 1192).

CATHERINE BRUN

LES *LABYRINTHE(S)* DE GATTI :
VERS UN THÉÂTRE ÉLITAIRE POUR (TOUT UN) CHACUN

Au printemps 2005, sur ma proposition, l'équipe « Littérature au présent », occupée par l'interrogation de la littérature et du politique, recevait Armand Gatti. Une présentation de son parcours introduisait les échanges. Depuis, cette œuvre a continué de m'occuper, jusqu'à la création, en 2010, de la revue *AG, Cahiers Armand Gatti*, que je co-dirige avec Olivier Neveux. Une nouvelle fois – cela avait déjà été le cas pour ma thèse, consacrée à Pierre Guyotat – Francis Marmande avait favorisé l'émergence autour de lui, dans ses parages, de recherches sur des corpus et des trajectoires encore délaissés par l'Université. C'est à cette ouverture et cette capacité d'accueil que ce texte voudrait rendre hommage.

Il y aurait quelque chose de paradoxal, de vain même, à situer Gatti par rapport au théâtre de masse si cette association n'avait vocation à préciser les contours d'une distinction. Certes, au théâtre de masse, l'entreprise dramaturgique de Gatti s'apparente par plus d'un trait : comme lui, elle déserte progressivement les scènes institutionnelles pour se jouer partout dans les lieux « où se trouve le peuple »¹ (usines, rue, asile, prison...) ; comme lui, elle tend à faire l'économie de l'acteur professionnel pour s'ouvrir à ceux qui, du théâtre, le plus souvent, ne savent presque rien : ouvriers, paysans, infirmières, jeunes marginaux, détenus... ; comme lui, elle se nourrit des luttes et des événements de son temps ; comme lui, elle voudrait changer le cours des événements, « transformer le réel »². Jamais, toutefois, ce théâtre ne devient le moyen d'œuvrer à une identité sociale collective stable. La « reconstitution théâtrale » est disqualifiée en tant qu'elle emblématise le « lieu commun »³. Plus qu'à la cohésion d'un groupe social régénéré ou à la constitution de quelque entité homogène, c'est à la gestation et à la multiplication des possibles de chacun (personnage, participants-acteurs, participants-spectateurs) qu'il

¹ « Il me semble, affirme Gatti, que lorsqu'on veut aller faire un théâtre pour le peuple, il faut d'abord aller où se trouve le peuple » (Armand Gatti, *Travail théâtral*, n° 3, 1971, p. 4).

² Armand Gatti, « La terre d'un langage assassiné », texte d'abord édité par Tricontinental Production (Paris, 1982), puis dans un journal du Théâtre de la Commune (Aubervilliers), avant d'être repris par Marc Kravetz dans ses multilogues avec Armand Gatti (*L'Aventure de la Parole errante*, Toulouse, L'Ether Vague – La Parole errante, 1987).

³ « J'incline à voir dans la reconstitution théâtrale un lieu commun quelque peu décharné. Certes, la meilleure façon d'être entendu au théâtre, c'est encore le lieu commun », note Gatti dans sa préface à *Chant public devant deux chaises électriques* (Paris, Le Seuil, 1964, p. 11).

travaille : à un théâtre (élitare) pour (tout un) chacun plus qu'à un théâtre pour tous. Car « tous » ne prend sens que d'être constitué d'un collectif pluriel (« 1 + 1 + 1 + 1 +... »⁴), de la rencontre d'êtres, « à la confluence des langages »⁵. Gatti ne veut pas d'un public de consommateurs, passifs et assis, venu au spectacle se repaître de chair plus ou moins fraîche et participer à la mise à mort des personnages. Il hait le tourisme culturel et le « grand théâtre »⁶ cathartique. Si la « fonction »⁷ des spectateurs consiste à œuvrer en bourreaux, si le spectacle aliène⁸ à force de priver le public de ses questions, il faut inventer une création qui malmène la scission scène / salle et fasse de chacun un soleil en « révolution [...] sur lui-même »⁹, en quête de sa propre voix, quitte à ce que cette voix, ensuite, se diffracte et se multiplie. Restituer sous chaque pluriel chacun des singuliers qui le constitue, « redonner à chaque singulier son pluriel »¹⁰ se fait dans le même mouvement. Les notions de « spectateur », « public » n'en sortent pas indemnes.

Plutôt que de tenter d'énoncer ici rapidement et de manière un peu abstraite quelques-unes des exigences majeures qui orientent l'œuvre de Gatti dans sa globalité et le déroulement de ses quêtes¹¹, il s'agira d'approcher le mouvement qui l'écarte du théâtre de masse au sens strict à travers l'étude des réécritures d'un texte dramatique accessible dans trois versions, conçues en moins de deux ans, de l'été 1981 à fin 1982 : *Le Labyrinthe*¹², créé le 20 mai 1982 à Gênes¹³ (L1) ; une deuxième version dactylographiée et sans titre, que l'on désignera comme *Le Labyrinthe 2*¹⁴ (L2), créée au Festival

⁴ Entretien d'Armand Gatti avec Michel Séonnet, *Le Magazine littéraire*, n° 290, juillet-août 1991, p. 104.

⁵ Armand Gatti, cité in Marc Kravetz, *L'Aventure de la Parole errante*, op. cit., p. 153.

⁶ Armand Gatti, *Le Labyrinthe tel qu'il a été écrit par les habitants de l'histoire de Derry*, *Œuvres théâtrales*, t. III, Verdier, Lagrasse, 1991, p. 308.

⁷ Armand Gatti, *Chant public devant deux chaises électriques*, *Œuvres théâtrales*, t. I, Verdier, Lagrasse, 1991, p. 843.

⁸ « Les hommes ne sont jamais libres devant un spectacle (ils viennent pour mettre à mort) » (Armand Gatti, *Chant public devant deux chaises électriques*, *Œuvres théâtrales*, t. I, op. cit., p. 737).

⁹ *Les treize soleils de la rue Saint-Blaise*, Paris, Le Seuil, coll. « Théâtre », 1968 ; repris in *Œuvres théâtrales*, t. II, Lagrasse, Verdier, 1991, p. 109-143.

¹⁰ Armand Gatti, *Le cheval qui se suicide par le feu*, *Œuvres théâtrales*, t. III, op. cit., p. 91.

¹¹ Des articles existent qui posent les jalons d'une telle synthèse (cf. Catherine Brun, « Armand Gatti et l'utopie d'un théâtre avec le peuple », *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n° 40, 2007, p. 38-47 et « Le chant de la lutte : du théâtre politique selon Armand Gatti », *AG, Cahiers Armand Gatti*, n° 1, 2010, p. 79-83 ; Olivier Neveux, « Un spectacle sans spectateurs (Rien que des créateurs) », *A.G., Cahiers Armand Gatti*, n° 1, 2010, p. 110-135).

¹² Armand Gatti, *Le Labyrinthe*, *Œuvres théâtrales*, t. III, op. cit., p. 207-300 ; une traduction italienne de la pièce par Gino Zampieri avait été publiée par le Teatro Dell'Archivolto au moment de la création, en mai 1982.

¹³ Création au Teatro Dell'Archivolto. Les représentations se déroulèrent du 20 mai au 4 juin 1982 ; 1200 personnes y assistèrent.

¹⁴ Cette version, inédite, est consultable au centre de documentation de La Parole errante (9, rue François Debergue, 93100 Montreuil) sous la cote : LPE-FAG-IMP/0438. Je remercie les deux documentalistes, Reyzane et Tiffany, pour leur aide précieuse et généreuse. Ma reconnaissance va également à Jean-Jacques Hocquard qui a facilité mon accès à ces archives.

d'Avignon du 1^{er} au 6 août 1982¹⁵ et précédée d'une phase dite de « pré-écriture » ; *Le Labyrinthe tel qu'il a été écrit par les habitants de l'histoire de Derry*, enfin, publié dès 1983¹⁶ (L3). Au commencement : le tournage en Irlande de *Nous étions tous des noms d'arbres*, film que Gatti consacre à un *workshop* de Derry où garçons et filles en déshérence, catholiques et protestants, réunis autour d'un ancien charpentier, tentent, au milieu des troubles, de « trouver les voies qui permettent l'invention d'un savoir autonome »¹⁷. Officiellement, il s'agit d'apprendre un métier dans un centre d'apprentissage. La rencontre de Gatti et de ceux du *workshop* a lieu sur fond des grèves de la faim de dix prisonniers républicains détenus à Long Kesh aussi appelé Maze et surnommé « Labyrinthe ». Le premier jour du tournage, le 5 mai 1981, Bobby Sands meurt au terme de 66 jours de grève ; le 20 août, dernier jour du tournage, c'est Micky Devine, dixième et dernier gréviste, qui s'éteint après 60 jours de jeûne. Dans l'intervalle, au fil des semaines, les enterrements se sont succédés. Le tournage a continué, sans pouvoir les ignorer, « s'écart[ant] en silence pour recueillir la trace visible des évadés par volonté définitive », mais dans l'« impossibilité [...] de se mettre en résonance avec cette Histoire précise-là »¹⁸. « C'est de cette impossibilité [...] qu'est née [...] l'écriture [des] *Labyrinthe* »¹⁹. De proche en proche, d'une version l'autre, Gatti va tenter de répondre à l'attente muette des morts de l'intérieur pour rendre leur combat audible à ceux de l'extérieur.

En réalité, l'injonction est double et les exigences se heurtent : obligation « d'écrire quelque chose sur la situation actuelle pour aider ceux qui en pâtissent » ; fidélité « aux pulsions de l'imagination »²⁰. Donc, Gatti écrit d'abord une pièce en seize tableaux qui met en scène la coexistence difficile, vécue en cours de tournage, des membres du *workshop* – eux, avec les mots dont ils sont faits, les formes par lesquelles ils s'expriment (L1, 215) – d'une part, et les trois grèves du Labyrinthe – grève du vêtement, grève de l'hygiène et grève de la faim – de l'autre. Les noms des morts de la faim sont là (L1, 215 ; L2, 1 ; L3, 305), origines indépassables de l'aventure. Les échanges, les débats se succèdent : il s'agit de trouver une forme pour dire, « traduire », « rendre compréhensible pour tous » (L1, 242) le combat des morts et des vivants en même temps que « les soubresauts d'une langue assassinée » (L1, 265), le gaélique que les détenus de Long Kesh apprirent « de mur de prison » (L1, 277), et qui doit les inventer en retour. Entre eux, une

¹⁵ La création eut lieu au Théâtre des Carmes. 2760 personnes environ purent assister aux six soirées données à guichet fermé.

¹⁶ Armand Gatti, *Le Labyrinthe tel qu'il a été écrit par les habitants de l'histoire de Derry*, in *Notes de travail en Ulster*, Archéoptéryx, Éditions Terres Hérétiques, Toulouse, 1983 ; repris in Armand Gatti, *Œuvres théâtrales*, t. III, *op. cit.*, p. 301-382 (c'est cette édition qui sera désormais citée).

¹⁷ Armand Gatti, « La terre d'un langage assassiné », *op. cit.*

¹⁸ Hélène Châtelain in *Notes de travail en Ulster*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Labyrinthe 2*, p. 8. Sur la nature de cette impulsion qui commande l'écriture, je renvoie à l'article d'Anne Roche, « "Le microbe de la créativité" : un atelier d'écriture ? », *AG, Cahiers Armand Gatti*, n° 1, 2010, p. 136-157.

« discussion [...] de cette liberté qu'on ne trouve qu'emprisonnée » (LI, 254). Un personnage, Malachi, incarne alors la seule image acceptable de Long Kesh : « une image kaléidoscopique » (LI, 213). Autant dire que l'on semble très loin de ce que pourrait être un théâtre de propagande. Priment ici « la superposition, le rebondissement, et parfois la négation » d'une lecture par l'autre. « Qu'on vote pour la réalité ou sa transformation, note un personnage, le choix risque d'être le même » (LI, 293). La pièce, d'ailleurs, se conclut sur un échec avoué : une « pièce de théâtre infirme en bordure [des] moyens d'expression » des participants (LI, 299) ; un personnage central qui « repose dans la tragédie comme dans une chambre mortuaire » sans savoir qui, le lendemain, le dira. Les efforts pour jouer, « imaginer » (LI, 220), « inventer » (LI, 227, 284) sont demeurés vains.

Gatti s'engage alors dans une nouvelle campagne d'écriture. Cette fois, il va s'agir de confronter à la création même de la pièce plusieurs personnages de l'histoire réelle, pour l'essentiel des combattants irlandais et leurs proches, qui l'ont inspirée : Patrick Ward, figure importante du mouvement républicain deux fois incarcéré et entré dans le coma à la suite de sa troisième grève de la faim ; Benedict Mac Elwee, frère de Thomas Mac Elwee, mort le 8 août 1981 après 62 jours de jeûne et lui-même condamné à dix ans d'internement ; Mitchel Mac Laughlin, membre actif de l'Association des Droits civiques et du Comité national des H-Blocks, lieu des trois grèves ; Mary Nilas, mère d'un interné de Long Kesh ; Paddy et Aline Doherty, le charpentier responsable du *workshop* et sa femme. Cinq séances ont lieu, à partir du 24 juillet 1982 : chaque phrase de la pièce est appelée à rencontrer l'expérience de ceux qui ont porté l'événement²¹. À en croire les *Notes de travail en Ulster* (145), il y aurait là, déjà, avec ce dialogue entre les acteurs de l'histoire et les personnages de la pièce, d'une part, entre les mots de la pièce et leurs récepteurs potentiels, de l'autre, une véritable « représentation théâtrale », « inséparable de la pièce elle-même ». À lire les textes, toutefois, il semble qu'il faille situer la dimension citationnelle de l'écriture plus en amont. Plusieurs passages des *Labyrinthe*, et ce dès la première version, empruntent au témoignage de Patrick Ward, tel qu'il a été recueilli par Hélène Châtelain²² en tout début de travail. Les formules sont parfois littéralement reprises sans que rien ne vienne signaler cet emprunt. « Lui seul, affirme Châtelain, pouvait nous permettre d'approcher – de l'intérieur – la réalité de ce qu'ont pu représenter les grèves de la faim de Long Kesh de l'été 81, pour les dix hommes qui les ont vécues – et qui en sont morts »²³. L'enjeu de ce que l'on conviendra d'appeler « préécriture » – et dont cet entretien me semble relever au premier chef – est aussitôt posé : approcher de l'intérieur ceux qui

²¹ Entretien d'Armand Gatti avec Pierre Lavoie et Michel Vaïs, *Jeu*, n° 26, 1983, p. 71.

²² « Ces signaux de l'Histoire que nous ne savons déchiffrer que plus tard, en nous retournant... », *Le Labyrinthe : l'Irlande et une pièce*, Action coopérative pour le théâtre, Toulouse, 1982, p. 21-34 ; repris in *Notes de travail en Ulster*, op. cit., p. 81-92.

²³ Hélène Châtelain, « Ces signaux de l'Histoire que nous ne savons déchiffrer que plus tard, en nous retournant... », *Le Labyrinthe : l'Irlande et une pièce*, Action coopérative pour le théâtre, Toulouse, 1982, p. 19.

furent des internés par excellence pour en rendre compte à l'extérieur – l'extérieur d'où l'on vient et au-delà de soi-même, à ces habitants de Derry, contemporains des grévistes de Long Kesh, puis à tous les autres, spectateurs potentiels d'une pièce qui n'évitera pas la représentation. Le pari est celui du particulier, de l'irréductible. Pourtant, les exigences du théâtre invitent à scinder la transcription monologale des paroles de Ward et à les distribuer en répliques qui, dans la pièce, ne seront pas reprises dans leur ordre chronologique initial et seront distribuées à plusieurs personnages. Un exemple : là où Ward évoque

Deux sortes de faims différentes. La première, la faim, physique, au début, pendant les premières semaines : crampes d'estomac, douleurs, crampes musculaires, nausées. La deuxième – psychologique, qui est peut-être pire : vous rêvez que vous êtes assis à table, hors de la prison et vous vous réveillez quand vous allez commencer à manger. Vous lisez un journal ou un livre, mais la première chose que vous voyez sur la page ce sont les mots qui parlent de nourriture. Comme si les yeux avaient un rayon de vision synthétique plus large, qu'ils pouvaient appréhender la page entière d'un seul coup²⁴,

dans *Labyrinthe 1*, trois personnages distincts, Martin, Jennifer et Kieran se partagent la parole :

MARTIN — [...] Deux faims différentes devant deux nourritures différentes.

JENNIFER — J'envoie la première faim, physique – crampes d'estomac, douleurs, muscles crispés, nausées, vomissements. La deuxième, psychologique.

KIERAN — Tu rêves que tu es assis à table – hors du Labyrinthe – et tu te réveilles inmanquablement lorsque tu vas commencer à manger.

MARTIN — Tu lis un journal ou un livre, mais la première chose que tu vois sur la page, ce sont les mots qui parlent de nourriture. Comme si les yeux avaient un rayon de vision synthétique plus large et qu'ils pouvaient appréhender la page entière d'un coup. (*L1*, 247-248)

Dans *Labyrinthe 2* et *3*, il ne s'agira plus que de deux personnages, Brenda et Martin, et l'écriture sera resserrée :

BRENDA — La première faim (physique) : crampes d'estomac, douleurs, muscles crispés, nausées, vomissements. La deuxième (psychologique) : tu rêves que tu es assis à table, hors du Labyrinthe, et tu te réveilles, inmanquablement, lorsque dans le rêve tu vas commencer à manger...

MARTIN — Journal (ou livre) : tu ne vois sur la page que les mots qui parlent de nourriture, comme si les yeux avaient un rayon de vision synthétique plus large pour appréhender la page entière d'un seul coup. (*L2*, 12 ; *L3*, 310)

C'est dire que la parole du témoin cesse d'être une parole inscrite et signée pour devenir une matière vouée à l'appropriation par (tout un) chacun. Le mouvement est double : de dépersonnalisation, puisque la parole s'émancipe de son énonciateur historique ; de revitalisation, lorsque la parole

²⁴ Notes de travail en Ulster, op. cit., p. 85.

est reformulée par chacun des personnages. Le tout de la parole comme le tous de ses auditeurs se morcellent alors comme pour mieux garantir la translation de cette parole hors des frontières du témoignage, vers le futur de l'échange. La phase de pré-écriture prépare donc l'appropriation programmée par le texte. La médiation du témoin favorise le déploiement des spécificités. La didascalie initiale de *Labyrinthe 2* le confirme : « à Derry, au Centre des Apprentis et des Tuteurs[,] l'activité principale est l'apprentissage de soi » et « chacun des membres est invité à [...] participer [...] quelles que soient [ses] spécialités ou [ses] fonctions » (L2, 1). Les personnages de la pièce, apprentis et tuteurs, sont alors invités à partir en quête de ceux auxquels ils désirent donner voix²⁵ quand ils ne sont pas invités à débattre à partir des « gigantographies en train d'être construites pour donner le départ à l'expérience » (L3, 305) – ces figures des dix hommes-couvertures, nus d'avoir refusé la tenue des droits communs, et morts politiques de la faim. Dans la première version du *Labyrinthe*, l'expérience vécue par Patrick Ward²⁶, celle du non-retour de l'après-coma, évoquée à la troisième personne par les personnages de Pauline et de Brenda, devient celle de Martin Savage (L1, 269).

Partant, le récit du témoin échappe à son historicité et se trouve mis en circulation dans l'espace dramatique. À l'imparfait de narration (« Je ne gardais plus l'eau que je buvais, mon corps se déshydratait »²⁷) succède un présent ouvert à toutes les actualisations, comme en attente d'être mis en œuvre (« Tu ne gardes plus l'eau. La déshydratation commence », L1, 253 ; L2, 20 ; L3, 315). Et là où le présent faisait irruption dans la bouche de Ward, c'est le futur qui s'impose désormais : « vous savez que rien de cela n'est réel, vous savez que vous êtes en grève de la faim. Et ce savoir, vous ne le perdez à aucun instant »²⁸ devient « tu sauras que ce n'est pas vrai, que tu es en grève de la faim – et ce savoir, tu ne le perdras à aucun moment » (L1, 253 ; L2, 20 ; L3, 315).

D'autres sources sont mobilisées : les souvenirs de Majella McElwee, sœur de Thomas et Benedict McElwee, transcrits dans *Notes de travail en Ulster* (100) sont intégrés au *Labyrinthe tel qu'il a été écrit par les habitants de l'Histoire de Derry* (L3, 378). Une fois encore, le mouvement est le même : les propos sont détachés de leur situation initiale – dans la pièce, Benedict McElwee laisse place à une figure de personnage incomplet à construire désigné comme le « Premier Volontaire » –, l'imparfait mémoriel est remplacé par le présent de l'hypotopose²⁹. Mais, aussi bien, le texte offre asile

²⁵ « Malachi, demande Brenda, pourquoi ton personnage tu vas le chercher chez les anachorètes gaels ? » (L2, 31).

²⁶ *Notes de travail en Ulster, op. cit.*, p. 87.

²⁷ *Notes de travail en Ulster, op. cit.*, p. 85.

²⁸ *Notes de travail en Ulster, op. cit.*, p. 86.

²⁹ Là où Majella McElwee rapporte : « Je me souviens de Benedict. Il était tout maigre. Et ils le déguisaient. Une sorte de déguisement sinistre : un habit immense, de carnaval, même pas lavé, gris-bleu, une chemise bleue et blanche, des espèces de bottes, immenses... Il était si ridicule... si petit » (*Notes de travail*

à l'amour de Bobby Sands pour les oiseaux qui accompagnent sa détention à Long Kesh³⁰.

Tony O'Hara, lui-même interné cinq ans à Long Kesh et frère de Patsy O'Hara, mort au terme de 61 jours de jeûne, le note : grâce aux morts de la faim, « l'extérieur s'est mis à parler de l'intérieur »³¹. Premier horizon des pièces de Gatti : que l'extérieur parle de l'intérieur avec les mots de l'intérieur, à partir de l'intérieur. Étape initiale, donc, lors de cette phase dite de pré-écriture : recueillir les mots des acteurs historiques et en nourrir les dialogues de la pièce, au cours desquels les personnages confrontent leur vision respective de l'événement et débattent de la forme scénique à lui donner.

Deuxième étape : chaque personnage accouche d'une proposition théâtrale, telle la « louloute enceinte de la pièce » de *Labyrinthe 2* (76). D'emblée, il s'agit de « trouver une forme ». Ce n'est donc pas un résultat ou une réponse possible que propose de mettre en scène Gatti, mais bien plutôt une pièce « en transit » (L1, 250, 272, 277, 278, 298), « essayant de brancher sa question sur un moment d'expression, ou un autre » (L1, 250). Les suggestions sont multiples, entre lesquelles la pièce semble « bivouaque[r.] de spectacle de rue en théâtre populiste [ou] absurde » (L1, 215), de « parabole militante et [...] théâtre engagé » (L1, 235) en « théâtre de reconstitution » (L1, 246), de « style héroïque » (L1, 230) en « spectacle comique » (L1, 283), de « tragi-comédie » (L1, 271) en « opéra » (L1, 276). Dans la deuxième version de la pièce, les variations sont plus nettement distinctes : « Tragi-comédie » (L2, 24, 98), « Agit Prop » (L2, 34), « Drame héroïque » (L2, 58), « Drame psychologique » (L2, 61), « Comédie sociale » (L2, 80), « Opéra » (L2, 111) correspondent à autant d'« idéologies »³², chacune prise en charge par un personnage et inscrite sur une couverture qui marque le passage de l'une à l'autre des possibilités évoquées. C'est qu'en même temps que les possibilités théâtrales se distinguent, Gatti introduit dans cette deuxième version du *Labyrinthe* les selmaires, cette forme apparue dans l'œuvre dès *Chant public devant deux chaises électriques*³³, en 1964, et venue se substituer aux évangiles de *L'Enfant-rat*³⁴, qui permettaient à chacun de développer sa propre version de l'histoire. « Qu'est-ce qu'un

en *Ulster*, op. cit., p. 100), Gatti écrit : « Je m'en souviens. Il est tout petit, tout maigre, et il arrive déguisé... Un habit immense... de Carnaval... même pas lavé... gris-bleu... une chemise bleue et blanche... des bottes tellement grandes qu'il se perd dedans... Il est si ridicule... si petit » (L3, 378).

³⁰ Cf. *Notes de travail en Ulster*, op. cit., p. 59 et L1, p. 289 (« Alouette, corbeau, merle, courlis refaisaient chaque matin un Ulster sans limites pour chaque prisonnier »).

³¹ *Notes de travail en Ulster*, op. cit., p. 106.

³² Le terme est employé par Gatti lors de la quatrième séance de pré-écriture : pour lui, chacune des propositions formelles portée par les personnages est idéologique, l'acte politique par excellence se trouvant dans l'opéra (l'enregistrement de cette séance est audible grâce à la Documentation de la Parole errante, cote LPE-FAG-SON/0023).

³³ Armand Gatti, *Chant public devant deux chaises électriques*, Paris, Le Seuil, coll. « Théâtre », 1964, repris in *Œuvres théâtrales*, t. I, op. cit., p. 721 sq.

³⁴ *Œuvres théâtrales*, t. I, op. cit., p. 27 sq.

Selmaire ? – Une création parallèle à une réalité donnée »³⁵, répondait Gatti en 1964 et, dix-huit ans après : la « création parallèle d'un des personnages de la représentation par rapport à la pièce en cours. Tous les autres personnages se rallient à ce que le point de vue donné par le selmaire attend d'eux »³⁶. De la sorte, c'est l'écriture qui se trouve multipliée « par les porteurs de sa narration »³⁷ : treize selmaires, autant dire treize approches distinctes possibles dans *Labyrinthe 2* ; onze dans *Labyrinthe 3*. L'impossibilité de dire, au cœur de la première version, a laissé place, via la confrontation des porteurs de l'Histoire de Derry avec les porteurs fictionnels de l'écriture dramatique, à une réhabilitation de la question, désormais adressée à ceux qui, à Derry, avaient à lui donner chair et vie, celles et ceux du *workshop* devenus partie de la création qu'ils avaient contribué à initier³⁸. Les multiplicateurs se relaient : « multiplication de ceux qui ont été à l'origine de l'écriture par l'écriture qui en tente l'élucidation »³⁹ ; multiplication de l'écriture par les personnages dramatiques.

Dans *Le Labyrinthe tel qu'il a été écrit par les habitants de l'Histoire de Derry*, si les acteurs historiques du drame sont devenus des « gigantographies en train d'être construites pour donner le départ à l'expérience » (L3, 305) auxquelles on doit fidélité et dont il s'agit de dire le « pourquoi » et le « malgré-tout » (L3, 378), il n'y a plus qu'un seul personnage, celui du Premier Volontaire autour duquel s'organisent « au fur et à mesure du développement de la pièce : une mère[,], une fiancée[,], une sœur[,], un député[,], un aumônier[,], un codétenu[,], une détenue[,], un soldat d'occupation[,], une femme des Services de renseignements et même un personnage qui restera inachevé ». Ces figures diverses seront « endossé[e]s, joué[e]s, revendiqué[e]s par quatre apprentis du Workshop de Derry[,], quatre tuteurs [...] et une Américaine » (L3, 305). Si bien que l'unicité et la généricité du personnage du Premier Volontaire ne sont qu'apparentes : ce personnage « qu'on ne voit jamais » (L3, 305) tient à la fois du puzzle (L3, 326, 378) et du kaléidoscope (L3, 305, 326, 378), « suite de personnages enfermés » (L3, 326) en quête d'asile. Entre superposition et éclatement, une fois encore, se manifeste le manque. Un manque qui n'est pas lacune, mais espace pneumatique, principe dynamique – lors d'une séance de pré-écriture, Gatti évoquait, à l'origine même de la conception des palais chinois, la présence d'un pavillon inachevé⁴⁰. Avec le Premier Volontaire, la pièce comme l'Histoire se placent sous le signe du « non-fait »⁴¹ (L3, 306, 364, 365), de l'inaccompli, de la reconstitution impossible, du labyrinthe : celui de Long

³⁵ Armand Gatti, Préface à *Chant Public devant deux chaises électriques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 15.

³⁶ *Notes de travail en Ulster*, op. cit., p. 146.

³⁷ *Notes de travail en Ulster*, op. cit., p. 145.

³⁸ Sur ce point, lire le témoignage de Paddy Doherty, in *Notes de travail en Ulster*, op. cit., p. 135.

³⁹ *Notes de travail en Ulster*, op. cit., p. 145.

⁴⁰ Quatrième séance de pré-écriture, le 26 juillet 1982. Cf. LPE-FAG-SON/0023.

⁴¹ Cf. *Notes de travail en Ulster*, op. cit., p. 99.

Kesh et tous ses parallèles. « Reconstituer le Labyrinthe des autres » est à Derry « le destin de presque tous » (L3, 380) – de tout un chacun. Alors l'atomisation semble la traduction dramatique de la lutte de guérilla qui préfère aux combats frontaux, perdus d'avance, les opérations coup de poing, les harcèlements d'unités mobiles à fort pouvoir de concentration et de dispersion.

Reste que c'est surtout d'un « langage à inventer »⁴² que tous – les acteurs historiques comme les personnages dramatiques et leurs correspondants du *workshop* – sont en quête. Historiquement, pour les internés grévistes de Long Kesh, ce sera d'abord le gaélique, cette langue dont ils ont été « amputés » (L1, 219) et que « lettre par lettre, nuit après nuit, [ils ont] arraché[e] au désespoir » (L1, 219), se l'apprenant à eux-mêmes, en traçant les signes avec leurs excréments sur les murs de leur cellule. Dramatiquement, ce sera le « langage des prophètes », seul capable de recevoir « les exclus définitifs de toutes leurs formes d'expression » (L1, 270). Une nouvelle fois, ce sont la faille, le manque, l'éclatement en entités irréductibles qui s'imposent, aux antipodes de la notion même de masse. Car pour Gatti, le « langage-prophète » n'est pas plein ; il ne « donne » rien, et surtout pas l'avenir. Il est au contraire suspension, soustraction, interrogation au présent, « vide [...] où la catastrophe hésite à se renverser en salut » (L1, 281). Gatti l'explique à Jean-Claude Bastos :

Jamais le langage des prophètes n'a été un langage du futur. Le prophète vivait dans l'instant, dans le présent. Il vivait un événement créé au sein du vide né de l'état de dissolution du monde social auquel il appartenait. [...] Les prophètes [...] assumaient, prenaient sur eux au présent ce que les gens allaient avoir à vivre s'ils continuaient à vivre ce présent ainsi. [...] Les faux prophètes prédisent, cherchent à convaincre, à transmettre (ils sont politiciens, artistes) : ils ont besoin de l'adhésion du public. Pas les vrais prophètes⁴³.

On l'entend : c'est au langage des (vrais) prophètes qu'aspire Gatti, celui qui fait le deuil des certitudes et de l'adhésion pour tenter d'établir un « dialogue avec l'événement et [...] le rendre communicable aux autres »⁴⁴, celui qui permet de « (se) donner une survie[,] autre que celle de son corps »⁴⁵. Aux députés, les mots entiers (L3, 354) ; aux (vrais) prophètes, « une question qui s'en va frapper à toutes les portes » (L1, 213). La justesse est dans l'errance (L1, 215). Le chant de « l'oiseau-roi » ne vaut que repris en écho par les trilles de « l'oiseau-lyre » et l'espérance qu'elles contiennent (L3, 348) peut seule transformer une défaite de quelques années en victoire pour les siècles des siècles (L1, 217)...

⁴² Armand Gatti, « La terre d'un langage assassiné », *op. cit.*

⁴³ Armand Gatti, « La parole errante et un rendez-vous impératif... », entretien avec Jean-Claude Bastos, *Le Labyrinthe : l'Irlande et une pièce*, *op. cit.*, p. 44-45.

⁴⁴ Entretien d'Armand Gatti avec Pierre Lavoie et Michel Vaïs, *Jeu*, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁵ Armand Gatti, « La terre d'un langage assassiné », *op. cit.*

Refus du lieu commun, dialogue des possibles, pièces en transit, parti pris du non-fait, atomisation des voix, tout semble donc ici aller à l'encontre d'un théâtre dogmatique, d'un théâtre didactique, d'un théâtre d'idées. Il ne s'agirait que d'inviter chacun à faire l'apprentissage de soi selon une trajectoire à inventer. Et pourtant, le théâtre de Gatti demeure un théâtre militant, non seulement « à l'état de nostalgie » comme l'envisage Malachi dans *Le Labyrinthe tel qu'il a été écrit pas les habitants de l'Histoire de Derry* (L3, 337), mais en acte. Le point de vue est éminemment subjectif. Gatti le confirme : « Toute l'aventure irlandaise a été pour [lui] une superposition de mauvaises consciences » – mauvaise conscience de retrouver les parachutistes britanniques de la SAS, au sein desquels il avait été engagé durant la Résistance, devenus force de répression ; mauvaise conscience d'avoir été d'abord scandalisé par les grèves de l'hygiène et de la faim menées par les républicains irlandais qui venaient contredire l'exigence de dignité corporelle, règle d'or de son engagement résistant. L'écriture des *Labyrinthe* est d'abord venue réparer ces culpabilités.

D'autre part, si l'écriture a puisé dans les témoignages des acteurs historiques, Gatti ne s'est privé ni d'incorporer à son texte la transcription de ses propres paroles (le développement de Nigel sur le langage-prophète est tout droit issu de son entretien avec Jean-Claude Bastos⁴⁶), ni d'infléchir la matière discursive dans le sens de ses propres combats. Ainsi, la dénonciation par Patrick Ward du conditionnement « positif-négatif » tel qu'infligé par les infirmières⁴⁷ est élargi chez Gatti aux « psychiatres, psychologues, psychanalystes, généralistes, biologistes, neurologues » (L1, 249 ; L2, 14 ; L3, 311).

Il n'est en outre guère contestable⁴⁸ que la contribution de la communauté protestante et des partisans unionistes au débat, quasi nulle, semble sans objet puisque les populations concernées se confondent chez Gatti avec l'occupant britannique. D'un côté, l'Irlandais catholique ; de l'autre, le Britannique protestant⁴⁹... Quand il s'agit d'endosser le rôle du soldat d'occupation, ou de l'officier de renseignements, les candidats ne sont pas nombreux, parmi ceux du *workshop*, au point qu'on imagine que chacun s'en charge « à tour de rôle[,] lorsque l'occasion se présente » et fasse ainsi « respirer le soldat britannique qu'il y a au fond de [lui] » (L3, 307). Reste que « trop lui apporter de vérité » impliquerait le « risque d'être pris au jeu » (L3, 369). Manifestement, le traitement n'est pas le même des personnages apparentés aux républicains et des autres.

⁴⁶ Armand Gatti, « La parole errante et un rendez-vous impératif... », entretien avec Jean-Claude Bastos, *Le Labyrinthe : l'Irlande et une pièce*, op. cit., p. 45 ; cf. L2, p. 106 et L3, 371.

⁴⁷ *Notes de travail en Ulster*, op. cit., p. 91.

⁴⁸ C'est le sens de l'article que Wesley Hutchinson consacre aux *Labyrinthe* : « "Un point d'interrogation qui se veut écriture" : Gatti's Maze », *Théâtres de France et d'Irlande : influences et interactions*, Martine Pelletier et Alexandre Poulain, éd., *Études irlandaises*, n° 32-33, automne 2008, p. 53-64.

⁴⁹ Voir le « Selmaire du match de boxe qui ne parvient pas à l'être... » (L3, 323).

L'enregistrement de la quatrième séance de pré-écriture lors du Festival d'Avignon le confirme : quand une Irlandaise, présente dans la salle, traite Bobby Sands d'assassin et dit son rejet de « cette sentimentalité qui fait d'un assassin un héros », Gatti réplique aussitôt, n'admettant pas que l'on traite « l'un de [s]es amis d'assassin » et reprochant à l'intervenante de « choisi[r] la mauvaise voie »⁵⁰. Il verra plus tard dans cet échange, dans ce croisement d'opinions un « moment rare »⁵¹, le commencement même du théâtre⁵². J'y vois l'inévitable maintien d'un point de vue. Car les pré-écritures, la quête d'une forme, les selmaires, la préservation de l'inachevé et du non-fait, l'horizon d'une langue-prophète sont chez Gatti orientés et inspirés par sa fraternité consubstantielle avec les perdants de l'Histoire. C'est de l'intérieur qu'il parle, de l'intérieur et avec ceux de l'intérieur qu'il écrit, et l'éclatement ou la multiplication des possibles ne sont destinés qu'à permettre à ceux de l'extérieur d'endosser les luttes des morts de l'intérieur ; de les endosser, c'est-à-dire de leur donner asile, souffle et vie, de les accompagner, de cheminer avec elles. Au tombeau de béton qui fut « la dernière image de vie » proposée au Premier Volontaire, Kieran, personnage d'apprenti du *workshop*, oppose son engagement : il « prend la suite », il « joue[ra] le Deuxième Volontaire... » (L3, 382) – c'est la dernière réplique de la pièce.

Les *Labyrinthe* offrent donc le paradoxe d'un théâtre qui va toujours plus loin dans l'approfondissement des dispositifs dialogiques et dans la mise en crise de la notion même de vérité, théâtre de participation et d'appropriation construit sur la défaite des entités constituées, théâtre élitare qui exige l'effort et l'apprentissage de tout un chacun, alors même qu'il demeure un théâtre passionnément partisan. La réception contradictoire du spectacle donné en Avignon témoigne de ce brouillage des repères. Là où les uns voient « une pièce d'agitation-propagande en soutien aux Irlandais de l'IRA-provos »⁵³, d'autres estiment que l'auteur « ne milite pour aucune idéologie et reste ironique et conventionnel »⁵⁴. Ce n'est sans doute qu'à percevoir cette aventure dans le lacs de son cheminement, d'une version à l'autre, de pré-écriture en selmaire, d'hommes-couvertures en usagers des *workshop*, qu'il est possible de prendre sa véritable mesure : celle d'une utopie artistique et politique folle de vouloir arracher ce qu'il est convenu d'appeler le peuple, la masse, non seulement à ses aliénations historiques, mais aux globalisations commodes. Qu'elle ne s'attache pas indifféremment au sort de tous et se porte plus volontiers vers ceux « voué[s] par l'Histoire au silence et à la charrue » (L3, 382) devrait nous importer moins que son exigence et sa ténacité – irréductibles.

⁵⁰ Quatrième séance de pré-écriture, le 26 juillet 1982 (LPE-FAG-SON/0023).

⁵¹ Entretien d'Armand Gatti avec Pierre Lavoie et Michel Vaïs, *Jeu, op. cit.*, p. 72.

⁵² Quatrième séance de pré-écriture, le 26 juillet 1982 (LPE-FAG-SON/0023).

⁵³ Jean-Jacques Samary, « Une soirée "prop" très agitée », *Libération*, 6 août 1982.

⁵⁴ René Sirvin, « Haute trahison », *Le Figaro*, 3 août 1982.

JACQUELINE CHÉNIEUX-GENDRON

LAURE SANS BATAILLE

On sait que Colette Peignot – connue dans l'entourage de Georges Bataille, de Michel Leiris et de quelques autres comme « Laure », et éditée sous ce simple prénom d'auteur, plus de trente ans après sa mort – est née dans une famille appartenant à la bourgeoisie parisienne extrêmement aisée. Les hommes y sont ingénieurs (le grand père, Gustave, était ingénieur des Arts-et-Métiers, Robert, un oncle, l'est aussi, les tantes ont épousé des Polytechniciens). Le père Georges se dégage joliment de ce milieu, ayant laissé le souvenir d'un esprit élégant, non conventionnel, naturellement éloigné de la composition bourgeoise, inventeur doué et inlassable de caractères typographiques, s'étant formé en Allemagne (Leipzig puis Hambourg), où il fut séduit par l'Art Nouveau. Certes, ni la typographie ni la fonderie de caractères n'appartiennent aux Beaux-Arts (peinture, dessin, sculpture). Mais dans la société parisienne du début de la Troisième République, pas moins qu'au temps de Balzac, époque qui n'est pas si lointaine, une belle fortune peut prétendre à la fréquentation de certains salons de nobliaux. Dans la correspondance fournie que durant sa courte vie Colette entretint avec sa mère et ses sœurs, en jeune femme soucieuse de « gentillesse » à leur égard, elle entre avec aisance dans cette logique, évoque ses rencontres agréables avec les Brancion, notamment Marthe de Brancion, son séjour chez eux au château de Lavernose, près de Toulouse, et parle avec sa mère chiffons et toilettes avec beaucoup de grâce.

On sait parfaitement aussi que l'Histoire a transformé cette famille en statue emblématique du Deuil – deuil qui sera cultivé en son sein comme une religion privée : tous les hommes ont été peu à peu fauchés par la Grande Guerre. La rue parisienne « des Quatre-Frères-Peignot » rappelle la mémoire des trois oncles et du père de Colette, tous morts entre 1914 et 1918. Colette, née en 1913, est adolescente. On sait combien survivre à des morts aimés génère de culpabilité. « Innocence et culpabilité sont dons de naissance », écrivait Julien Gracq – en tous cas relèvent d'une prégnance familiale. Tandis que le frère aîné de Colette s'engage et est envoyé au Maroc, en 1917, la religiosité, chez les Peignot, dans cet univers de femmes, conduit à vanter les mérites d'une humilité douce, où la sainte vénérée est Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus, l'orante douloureuse et silencieuse, jeune morte, et non pas Thérèse d'Avila, la flamboyante – l'intellectuelle à laquelle Jésus se présente en disant : « Je serai ton livre ». La correspondance privée entre Colette jeune adolescente et son frère aîné au Maroc,

comme celle échangée entre ces femmes lors de leurs plus menus déplacements montre une obsession étrange de la *fatigue*. Dans les échanges de lettres entre dames qui bénéficient de l'aide constante de « bonnes » et de jardiniers, on se recommande l'une l'autre sans cesse de « se reposer ». Colette, qui a subi entre douze et treize ans d'une très grave atteinte de tuberculose, maladie dont elle mourra vingt-cinq ans plus tard, en a certes souvent besoin. Elle passe la majeure partie de son temps dans des hôtels en altitude, souvent pyrénéens, parfois en Suisse, une fois dans le Caucase, soit avec sa mère et ses deux sœurs, soit seule. Mais l'attention doloriste dont elle est l'objet la conduit évidemment à renchérir d'un souci symétrique auprès de sa mère, dont l'état dépressif semble évident. Il faut noter aussi que dans le vocabulaire de l'époque, se dire « fatiguée » signifie « avoir ses règles ». Entre dépression et pertes de sang, le temps s'étire.

Mais on aurait tort, à mon sens, de présenter la jeune Colette comme née révoltée. Les lettres que je citais ne voilent pas une révolte qui aurait toujours bouillonné à couvert. Son vouloir-vivre et son goût pour la drôlerie qui sont patents¹ ne sont pas en porte-à-faux avec sa pratique religieuse dans son enfance, comme nous l'indiquent ses *Écrits*², une enfance qui certes « perdit la foi », mais non pas sans doute l'optimisme paradoxal qui innerve le catholicisme. D'une part, l'idée de prédestination en est absente, puisque les « œuvres » peuvent mener au Salut ; de l'autre, la pensée chrétienne catholique, dans son versant spirituel imprégné par l'éducation jésuite, en appelle volontiers à la perspicacité *intellectuelle* pour démêler les menaces du Malin et dénicher ses déguisements. On cite toujours la règle jésuite (sixième partie des *Constitutions* d'Ignace de Loyola³) selon laquelle dans la Compagnie (chez les prêtres ou futurs prêtres) l'obéissance au Supérieur du couvent doit être *perinde ac cadaver*, mais on ne cite presque jamais le début du paragraphe, qui attire l'attention sur le critère personnel d'appréciation de ce qui est péché et non-péché :

Faisons tout ce qui nous est commandé avec beaucoup de promptitude, de joie spirituelle et de persévérance, persuadons-nous que tout cela est juste et renions par obéissance aveugle toute opinion et tout jugement personnels qui s'y opposeraient, en tous cas en tout ce qui est commandé par le Supérieur et où on ne peut relever aucune espèce de péché.⁴

¹ En mars 1918, elle a 15 ans, elle écrit de Vernet-les-bains, dans les Pyrénées orientales, à son frère au Maroc, et elle lui cite « la » lettre (exemplum de contre-codes d'emploi des prépositions) qu'un grenadier aurait écrite à Napoléon : « J'ai reçu deux blessures, l'une à Wagram, l'autre à la cuisse. Dont, si vous les jugez susceptibles d'un bureau de tabac, ma femme et ma reconnaissance seraient à leur comble ».

² Laure, *Écrits*, Paris, Pauvert, 1979.

³ Ignace de Loyola, *Écrits*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, transcription et traductions sous la responsabilité de François Courel, s.j. Les Constitutions concernent les règles internes à l'Ordre, elles ne concernent pas l'éducation des jeunes hommes, lesquelles n'en sont qu'un reflet assoupli.

⁴ *Constitutions*, chapitre premier, § 547-550, p. 170-171 de l'édition citée. La suite est célèbre : « Pensons que quiconque vit dans l'obéissance doit laisser la divine providence le mener et le diriger par le moyen du Supérieur, comme un cadavre [*perinde ac cadaver*] qui se laisse mener n'importe où et traiter comme on veut, ou comme un bâton de vieillard qui sert n'importe où et pour n'importe quoi, selon l'aide que demandera celui qui le tient dans la main ». Les commentateurs de cette édition signalent la même

Obéissance aveugle : oui, mais dès lors que l'intellect n'a pu y relever aucune espèce d'errance. Ainsi la Règle en appelle au *jugement* en face de l'ordre donné, qu'on incite à évaluer dans son contenu. L'intellect contrôle le contenu de l'ordre. La révolte intime, si elle est assurée intellectuellement de son bien-fondé, peut être valorisée. C'est ainsi que Colette, encouragée par son frère aîné, dénonce à sa mère les comportements étranges de l'abbé qui rôde dans la famille et caresse les jeunes filles. Dès les fiançailles de son frère Charles avec une jeune fille tonique, Suzanne Rivière, son aînée, Colette dans ses lettres s'enthousiasme de pouvoir s'épancher sans retenue, et dans une complicité dépourvue de violence.

Tout se passe donc, à mon sens, comme si, imprégnée par une spiritualité optimiste, relayée ensuite par une foi profonde dans l'avenir *socialiste* du monde, exigeante dans ses relations sociales, qu'elle ne pouvait supporter être seulement mondaines, Colette Peignot avait voulu déplacer et *porter* dans le champ féminin ce qui, dans ce domaine, est réservé aux hommes – le choix et même le droit à la révolte – et qu'elle l'avait fait jusqu'à un degré où toutes les valeurs basculent et doivent se réinventer – au cœur de chaque action.

Elle emprunte donc aux hommes, à la religion de son enfance et à un savoir politique tardivement acquis, leur arme majeure : l'assurance simple que l'individu est créateur de son destin, et inclut le droit de se donner la mort si la vie ne vaut plus la peine d'être vécue, après un brutal rejet passionnel. Cependant son suicide, après la passion sans avenir pour Jean Bernier, *est manqué*. Colette Peignot, non loin de Simone Weil, qu'elle croisera, a choisi – en maintenant avec sa famille une relation distanciée – de vivre dans les milieux socialistes marxistes, d'abord auprès de Jean Bernier, puis avec Boris Souvarine – et elle écrit en 1932 et 1933 quelques comptes rendus très maîtrisés dans la revue de ce dernier, *La Critique sociale*, enfin elle adopte, dans la logique d'une enfance douloureuse, affectée par le deuil et la maladie, comme on a vu, une position spirituelle de reconquête individuelle de tout ce que ces doctrines laissent sur leurs bords. Elle a voyagé avec exaltation en 1930-1931 en Russie soviétique, écrit le journal intime, maintes fois repris et réécrit, de ses doutes et de ses exigences en matière de spiritualité, écrit des lettres brillantes, notamment sur le renouveau de la lecture de Sade. Le journal, ainsi que celles des lettres que leurs destinataires ont conservées et que nous pouvons lire, constituent une œuvre faite de bribes qui fut après sa mort portée au statut d'œuvre mythifiée. Le témoignage individuel est puissant et complexe : il n'est jamais univoque ni frénétique.

On se rappelle que l'établissement des pages qu'elle a écrites, comme leur édition, reste un vrai problème. Une première fois a été publié un ensemble *sans nom d'éditeur* en 1943, mais bizarrement déposé au dépôt légal. Tout laisse penser que cet ensemble avait été réuni par Georges Bataille (bibliothécaire à la Bibliothèque nationale) et Michel Leiris. Après une

comparaison (avec le bâton du vieillard) dans les Vies de François d'Assise, et une comparaison proche dans la règle de saint Basile : non pas le bâton de vieillard mais l'outil du charpentier.

tentative plus officielle en 1963, qui a échoué, un extrait a été publié en 1970 dans la revue *l'Éphémère* (Jacques Dupin, Yves Bonnefoy...). Ce qui, ayant déclenché l'irritation de la famille Peignot, a provoqué une cascade de négociations éditoriales : une édition en est faite en 1971, puis en 1976, celle de « Change errant » est beaucoup plus étoffée, elle est élaborée par Jean-Pierre Faye et par le neveu, qui se veut « différent » de la famille, Jérôme Peignot, et elle est reprise, encore augmentée en 1985, chez Pauvert. C'est l'édition à laquelle se réfèrent mes notes. Y sont publiés le texte autobiographique recueilli sous un titre flottant : *Histoire d'une petite fille* ou *Le triste privilège* ou *Une vie de conte de fées*, ainsi qu'un ensemble de pages intitulées *Le Sacré* par Georges Bataille et Michel Leiris et des extraits – significatifs et importants sinon volumineux en nombre de pages – de sa correspondance.

Les manuscrits déposés à la BNF, que j'ai consultés, sont complexes. Il y a à la fois plus et moins que ce que nous connaissons : plus, beaucoup plus, grâce aux lettres très sages mais attachantes adressées à la famille, moins : ils ne représentent pas la totalité de ce qui est publié. Mais le plus intéressant : ils sont *autres*, on y trouve par exemple plusieurs couches recopiées du manuscrit de *l'Histoire d'une petite fille*. Ils sont alors surtout répétitifs, et il se peut que quelques passages soient inédits, mais ce serait plutôt le contraire : certaines pages ont été corrigées, de la main de Georges Bataille, pour une écriture plus « littéraire », et surtout plus impersonnelle. Par exemple, je trouve une adresse à la mère dans cette *Histoire d'une petite fille*, appel pathétique qui disparaît dans la version publiée (laquelle adopte un ton singulier, « neutre », sur lequel on a beaucoup glosé) : « Que n'étais-tu, ma mère, l'une de ces ouvrières... » trois fois répété en anaphore au début d'un paragraphe, devient : « Tu n'étais pas, ma mère... »

1. L'autobiographie de « Laure » : conscience à la recherche de soi

À qui s'adresse la prose de « Laure » dans *Histoire d'une petite fille*⁵ ? On cherche en vain le destinataire de ce récit, dont certaines traces ont *donc*, à mon avis, été gommées par des relecteurs « littéraires ». Dès lors, ce témoignage autobiographique, remanié par elle et remanié par d'autres, est comme privé de destinataire. C'est sans doute la raison pour laquelle l'autobiographie ne peut éluder l'angoisse ni délivrer du fantasme. Dans ces pages que, selon les témoignages, Colette Peignot écrivit sans en parler, puis laissa entrevoir, puis envisagea de transformer en récit à la troisième personne (« Laure » *dixit*) et que Michel Leiris et Georges Bataille publièrent en 1943 sous le titre *Histoire d'une petite fille* après sa mort – laquelle eut lieu en 1938 –, c'est l'autobiographie d'une enfant exigeante, lucide, puis adolescente révoltée qui nous est donnée à lire.

⁵ Comme on le sait, l'édition de ces pages a été retardée par la volonté de la famille Peignot. Je cite dans l'édition Pauvert, 1985.

Les étapes de cette révolte sont contées dans une prose onirique où les souvenirs et les visions se mêlent : « De l'occident à l'orient, de pays en pays, de ville en ville je marchais entre les tombes » (p. 56). Puis surgissent des anecdotes fortement symboliques, proches de visions, qui sont données telles quelles, sans vrai statut narratif : les nouveaux-nés étranglés par le cordon ombilical, l'innocent du village ou la folle du quartier ont-ils été rêvés ou vus et décrits ? Une formule résume ce statut ambivalent, puisque l'entourage mortifère de l'enfant lui rappelle à tout propos que ce sont *eux*, les aînés dans la famille, déjà cadavres, qui *sont* ses frères : « je n'habitais pas la vie mais la mort [...] ». Et le pire : cette citation des reproches familiaux : « tu as beau te détourner, te cacher, renier... tu es bien de la famille et tu seras des nôtres ce soir » (p. 56). Terrible fatalité d'être « comme tout le monde ».

Sont présentées ensuite des situations d'enfance où sont opposées d'un côté les femmes du quartier, tendres malgré leur rudesse envers leurs enfants, ou les « bonnes », ou les ouvrières, blanchisseuses, ou maquerelles –, et les Mères, de l'autre côté, celles dont les lèvres sont pincées et les vêtements en deuil. Voici surtout des anecdotes qui se présentent comme des paraboles surchargées de sens : celle de la fille de la femme de ménage, Christiane, qui se jette par la fenêtre parce que sa mère a été conduite à la police pour avoir volé du charbon, celle de la jeune femme de chambre que la petite fille a autrefois persuadée qu'elle n'aura pas assez d'argent pour habiller de blanc son bébé à venir : cruauté de la narratrice implacable pour elle-même.

Il y a aussi, en une belle page en contrepoint, des images heureuses de la campagne associées à la figure du père encore vivant : « Par lui, je connus les libellules... »

La mort du père et des oncles, morts auxquelles s'ajoute celle d'un « filleul de guerre » (celui auquel les jeunes filles ou femmes écrivent des lettres pour les reconforter), la mort enfin d'un ami du frère fixent les étapes d'une autre série d'anecdotes courtes. La maladie très grave de la jeune adolescente elle-même – la tuberculose avec des fièvres intenses qui semblent avoir duré une année entière – est évoquée avec discrétion : absence au monde, angoisse de l'entourage, pesanteur affective de la mère.

Or le passage de l'étouffement à la révolte est marqué par une phrase singulière :

Bientôt, par un *ave maria* libérateur, le sacrilège pénétra dans ma vie qu'il emprisonna. « Je vous salue ! Marie, merde, Dieu » (p. 67).

Le jeu sacrilège sur les mots (Marie mère de Dieu) « libère » l'adolescente de l'emprise religieuse. Cependant, la *même* phrase montre que Laure a ressenti dans le *même* instant sa propre *prison*. Le sacrilège appartient encore à l'ordre sacré. Il n'y a de blasphème que pour un croyant. L'échappée s'ouvre sur un piège.

Cette phrase d'articulation majeure conduit à des considérations plus directes sur le comportement du prêtre de la famille, clairement lubrique. Lorsque l'adolescente a le courage de rapporter les faits à la mère suffoquée,

naît en elle une « allégresse mate ». Quelle formule ! Le « mat », catégorie sensorielle, désigne une certaine perception de la lumière, qui, peu réfractée du fait de la qualité de l'objet sur laquelle elle se porte, est absorbée pour une grande part. L'allégresse qualifie un comportement plein de vivacité et d'entrain, et dès lors l'association des mots relève de l'oxymore : elle est quasiment contradictoire dans les termes.

L'autobiographie s'achève par une page enflammée et très écrite, éventuellement assez « adolescente », qui dénonce une société « dérisoire ». J'en cite un extrait :

...l'existence était peuplée d'être dérisoires. [...] Ils sont là, faisant ou défaisant leur ménage, femme ou maîtresse époussetant, combinant, calculant. Ils sont là, tapis au cœur de leur foyer, portés par le train-train quotidien et la tarte à la crème du dimanche. Trop occupés de leur vertu, leur assurance, les quatre murs de leur vie et l'opinion de leur concierge, ils n'ont jamais vu un regard humain, ils s'arrêtent à l'apparence, le costume, la « condition sociale ». Qu'une cloison vienne à crever : un scandale dans la famille, ils n'en sont nullement émus : leur curiosité, leur malignité seule est en éveil : « je l'avais bien dit » et ils marquent un point et se rencognent et se renfrognent chez eux. Là, ils bâtissent une cloison qui les enferme plus encore, seulement parfois leur regard est torve parce que leur pensée a plus d'audace que leurs actes. Mais la vie est fixée une fois pour toutes, les étapes en sont marquées, ils peuvent se carrer dans leur « jolie situation » ce sont des gens très bien.

Il y a longtemps qu'eux et leurs pareils ont perdu le sens de cette vie-là qui pousse les êtres au large en risquant tout avec. Ils sont là les termites, les ménages sans que leur imagination s'élève jamais au-dessus du devoir quotidien, des obligations quotidiennes et des distractions dominicales...⁶

Et ce n'est qu'au crayon et sur une des pages du manuscrit correspondant que Colette Peignot ajoute un horizon eschatologique : « Peu savent qu'en se détournant tout à fait ils retrouveront le sel de la vie ».

La place du langage et des effets de style est donc *réduite* chez « Laure », ce qui en fait la modernité, et pour elle qui a écrit « pour elle-même », c'est comme si l'écriture s'apparentait à une confession dédaigneuse (pour reprendre un beau titre à André Breton). Le blasphème tente de rompre le cercle de la culpabilité. Mais y ramène. L'espoir eschatologique est écrit au crayon. C'est comme si la simple désignation des souillures *des autres* renouvelait le dégoût de soi-même, en un « viol de soi-même » – terme qu'elle emploie dans « Le Sacré ». Tant il y a contiguïté entre moi et les autres. Plus tard, de façon comparable, la sexualité panique ne guérit pas du malaise. Elle n'y trouvera que des soubresauts d'optimisme. On va y revenir.

2. Une femme de pensée

Colette Peignot a conquis cependant par deux fois une force de pensée qui a transcendé ces difficultés d'être, d'abord une force intellectuelle évidente

⁶ *Ibid.*, p. 75-76.

dans la compagnie de Boris Souvarine, puis une force poétique prodigieuse pour « inventer » une mystique immanente, distincte de celle de Georges Bataille – cette « invention » d'une vie parfaite se payant d'une fascination certaine pour la mort.

Durant les années passées dans la courte fascination passionnelle pour Jean Bernier, puis l'admiration affectueuse pour Boris Souvarine, on voit ici s'affirmer une femme de pensée qui manie les concepts avec simplicité et élégance, jouant de l'ironie. Les quatre comptes rendus que Colette Peignot donna à *la Critique sociale*, la revue de son ami Boris, sont des textes maîtrisés, aigus dans leurs jugements, distancés. Elle les signe soit de ses initiales : C.P. soit du pseudonyme Claude Araxe, joliment découvert dans la géographie russe et ossète. Le fleuve *Araxe*, le *Phase* de Xénophon, s'est en effet promené dans la plaine d'Arménie, en côtoyant la Géorgie : déjà selon Boris Souvarine, qui le lui avait appris, les auteurs anciens (Hérodote ou Strabon ? il ne sait plus) avaient noté que ce fleuve, impétueux, semblait ne pas supporter les ponts. Il rejoignait le fleuve Koura en Géorgie, mais voici que, depuis la fin du XIX^e siècle, il tombe directement dans la Caspienne au Sud de Bakou. L'anecdote était trop jolie pour ne pas inspirer à Colette Peignot cette identification humoristique.

Colette Peignot s'attache aux livres dont elle fait un compte rendu en classique et fine historienne des idées : le Baron de Lahontan⁷, gentilhomme d'une famille béarnaise, et grand voyageur pour fuir des chicanes de famille, ami de Leibniz et de Bayle, écrivit des *Dialogues curieux entre l'auteur et un sauvage de bon sens qui a voyagé*, certes après Montaigne mais cinquante ans avant le *Discours sur l'inégalité* de Rousseau, avant l'*Encyclopédie* de D'Alembert et Diderot. L'auteur du compte rendu, citant l'introduction savante d'un érudit, Chinard, souligne pour nous que l'œuvre fut traduite en de multiples langues et qu'elle a été le terreau de bien d'autres écrits : ceux d'Addison dans le *Spectator*, ceux de Steele dans le *Tatler*, peut-être de Swift. « Avoir répandu sous une forme si simple et si attrayante des idées subversives », voilà le mérite majeur de Lahontan, selon Colette Peignot.

L'ironie est une arme parfaitement maîtrisée dans ces jeux intellectuels. Ironique, en effet, avait été le compte rendu dans la même revue, quelques mois auparavant⁸, d'un livre portant sur le *Théâtre russe contemporain*, traduit du russe. C'est que l'auteur, Nina Gourfinkel, bien imprégnée des théories marxistes de la culture comme superstructure, tout en décrivant certains courants du théâtre soviétique contemporain, assène des « vérités » incompatibles les unes avec les autres. Des phrases imprégnées de populisme sont juxtaposées à des formules contradictoires avec la quête d'un art pour le peuple, telle l'imprudente formule finale : « L'art est là : les maîtres viendront » – qui, souligne Colette Peignot, ne peut que renvoyer à une nostalgie idéaliste. Bien informée par les exilés russes et surtout par son compagnon

⁷ *La Critique sociale*, n° 5, mars 1932, p. 232-233.

⁸ *La Critique sociale*, n° 4, décembre 1931, p. 182.

Boris Souvarine, Colette Peignot souligne que le genre de la comédie est absent de ce tableau d'ensemble, et que le répertoire dit « nouveau » martèle « l'ordre de mobilisation générale ; les mots mille fois entendus pleuvent sur l'auditoire exténué ».

Ironique aussi, à l'égard cette fois de l'éditeur, le compte rendu⁹ du livre de Victor Korolenko, *Le Musicien aveugle*, lequel, daté de 1886, est présenté comme l'œuvre d'un... jeune écrivain soviétique. « L'ouvrage sera-t-il suivi d'*Anna Karénine*, des *Frères Karamazov* et des *Âmes mortes* ? » demande la signataire du compte rendu.

Le compte rendu le plus littéraire est le court article rendant compte du livre de Victor Serge, *Ville conquise*, dans le n° 9 de septembre 1933. La « Ville conquise », c'est Léningrad en 1919. Or l'enchevêtrement des intrigues du roman de Victor Serge, montre Colette Peignot, écrase sa compréhension par le lecteur. Le roman devient une « fresque trop chargée, dont le sujet serait submergé par l'intensité des détails », mais aussi « arrive à l'horreur par la minutie et atteint la grandeur par la sobriété ». Belle analyse.

L'invention du sacré

Le sacré chez Laure – tel qu'on peut la voir en cerner l'expérience rétrospective dans *Histoire d'une petite fille*, comme dans les pages disparates et superbes d'une sorte de « journal d'une pensée » qui ont été publiées sous ce titre *Le Sacré* – naît au creux des seuls « moments valables » de la vie, qui sont des moments d'exception, porteurs d'une révélation sur le statut précaire de la relation intersubjective et l'évidence de la mort. L'enfance est un âge métaphysique. L'enfant Colette / Laure voit tout, devine tout, fait l'expérience du deuil. L'horreur qui fige le corps en est une forme : c'est jusqu'à ses quinze ans l'horreur pétrifiante de la Grande Guerre, que la société gomme dans ses discours et écrase sous le flot d'une rhétorique enthousiaste brochant sur l'Honneur patriotique. Mais *il y a* le spectacle révoltant de cercueils lourds portés en terre, et dont l'un, une fois inoubliable, s'ouvre pour déverser un liquide nauséabond sur les croquemorts. C'est l'expérience d'une perte : l'enfant blonde qui disparaît et dont on murmure horriblement qu'elle est perdue : « le pus lui sort par les yeux et les oreilles »¹⁰

On peut, on doit rechercher le diapason de la vie dans ces expériences-limites. Elles seules permettent de frôler l'infini dans des états « pré-sacrés » : la tête renversée sur une excroissance de pelouse, l'enfant qu'elle fut dompte l'angoisse qui la saisit et mime dans son crâne le tournoiement de la terre sur elle-même. Autre expérience recherchée : l'image du moi se diversifie à l'infini dans les miroirs parallèles qui se font face dans le cabinet de toilette de la mère. Fascination bien connue de l'enfance, qui met en scène indéfini et infini dans le trouble de la conscience de soi, et son sentiment

⁹ *La Critique sociale*, n° 7, janvier 1933, p. 48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

d'éclatement. Le quotidien apparaît comme l'hypocrisie même : « Je ne supportais pas plus la banalité chez les autres que chez moi-même (les propos "pour ne rien dire") »¹¹. Il faut dès lors développer la *cruauté* et l'*intransigeance* envers ceux qui « font de la vie ce marais »¹².

Mais la plupart de ces expériences sont ambiguës. Sont-elles toujours tragiques ? Il le semble dans les phrases que je viens de citer : si « allégresse » il y a parfois, ce serait – et j'ai déjà mis l'accent sur cette expression – une allégresse « mate ».

Et pourtant la dissipation des limites du moi peut relever d'une joie enfantine panique : ce n'est pas du tout un hasard si un passage fréquemment cité (et rapproché d'un article célèbre de Georges Bataille) se trouve serti dans une page entièrement faite de célébration de la nature et de joie auprès d'un père encore vivant. Oui, les lignes « ...une grotte m'accueillait dans sa fraîcheur humide avec un jeune chat aveugle caché dans ma robe et glissant sur ma poitrine. J'allais disparaître et m'évanouir entre le mur et le lierre. Là je devenais araignée, faucheur, mille-pattes, hérisson, tout ce qu'on veut... »¹³ ne peuvent pas ne pas être mises en relation avec le moi-araignée de l'article signé par Georges Bataille « Informe » dans la rubrique « Dictionnaire », de *Documents*. Or resituée dans son ensemble, la page de Colette Peignot est un hymne à la nature, dans sa beauté *et son ambivalence* :

Il y eut la campagne. J'appris à connaître les fleurs d'ombre et les fleurs d'eau, héliotropes et millepertuis [...]. J'allais en plein midi, la tête insuffisamment couverte, le cou trop serré par un lien de batiste rigide, les jambes nues picotées de foin. J'allais, avec un nouveau goût sur mes lèvres chaudes et une bonne odeur de lavande et de peau brunissante, connaître le vertige et l'enchantement. Dominant tout cela, mon père, de ses yeux clairs, heureux et si bleus, me montrait la nature. Par lui, je connus... [etc.]

La seule communication qui soit possible à l'âge adulte serait à chercher non pas dans la narration, mais dans la poésie et le langage, qui seuls permettent éventuellement quelque *communion* :

L'œuvre poétique est sacrée en ce qu'elle est création d'un événement topique, « communication » ressentie comme la nudité. Elle est viol de soi-même, dénudation, communication à d'autres de ce qui est raison de vivre.¹⁴

Certes c'est là un appel – ou l'expression d'une nostalgie – plus qu'une expérience de plénitude. Et dans les notules politiques de « Laure »¹⁵, l'articulation entre action (politique) et pensée politique fait problème, selon une thématique marxisante. L'une interdit-elle l'autre ?

Considérations

Pour s'apercevoir que le but assigné n'était qu'une étape.

¹¹ « Le sacré », dans *Laure, écrits, fragments*, éd. citée, p. 86.

¹² *Ibid.*, p. 87.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

Que l'appui cherché n'est qu'un tremplin d'où l'on ne peut s'élancer vers l'action mais d'où la pensée interdisant l'action doit prendre un nouvel essor.

La pensée a des restrictions interdites.

« Que c'est au prolétariat de prendre son sort dans ses mains »

Ainsi, la pensée (politique), qui doit s'interdire toute limitation intellectuelle propre, doit en même temps se nier pour permettre au révolutionnaire d'agir. Ce qui nous ramène non loin de la position de Simone Weil, agrégée de philosophie s'imposant de travailler à l'usine, et, sous prétexte que trop d'humains souffrent de la faim, s'infligeant le régime anorexique dont elle meurt.

3. Une « spirituelle »

Il s'agit de vivre et d'abord survivre au malaise du corps, et cela par une pensée de la perfection qui ressaisisse les données de l'expérience, les réoriente et ne s'autorise aucun moment de faiblesse.

« Laure » rôde-t-elle du côté d'un certain mysticisme « sans Dieu », faisant l'expérience d'une présence non phénoménologique, mais « ontologique » : « il y a de l'autre », pour reprendre la formule de Michel de Certeau ? Peut-on plaquer sur « Laure » la réflexion de Maurice Blanchot qui, parlant de Simone Weil dans *L'Entretien infini*, lui accole l'étiquette de « mystique » et, glosant sur son silence, affirme : « Autant SW use avec peu de discrétion du nom de Dieu, autant elle garde avec une réserve exemplaire le secret, même vis-à-vis d'elle-même, sur ce don qui lui a été fait, n'en parlant jamais dans ses notes [...] » et il ajoute « Le souvenir d'un événement mystique n'est pas mystique ». Oui, pourquoi ces épithètes ? Ni la Souveraineté (Bataille) ni l'apathie visée par Sade selon Maurice Blanchot – apathie au-delà de tous les plaisirs partiels, apathie de la solitude absolue – ne sont recherchées à mon avis par elle.

Sur l'emploi du mot « mystique », il n'est pas inutile à ce point de se reporter à des définitions tirées de dictionnaires héritiers du rationalisme du XVIII^e siècle : Littré, reprenant l'esprit de Brunetière, souligne qu'« appliqué à une personne », il signifie : « qui raffine sur les matières de dévotion et sur la spiritualité ». Des exemples tirés de Boileau et de Bossuet sont convoqués pour désigner les risques de ceux qui s'éloignent des pratiques et rituels de l'Église. Quant au mot *mysticisme* qui est un néologisme au XIX^e siècle, Littré écrit : « Croyance religieuse ou philosophique qui admet des communications secrètes entre l'homme et la divinité. Le mysticisme, dans sa signification la plus générale, est cette prétention de connaître Dieu sans intermédiaire articulé et en quelque sorte face à face ».

Plutôt que de dresser ici de grands cadres conceptuels, essentiellement masculins, pour emprisonner le témoignage complexe, ambivalent et à tous égards singulier que nous offre Colette / Laure, je voudrais plutôt parler d'elle comme d'une spirituelle, dont la visée serait de coïncider avec soi-même, y compris dans la culpabilité archaïque que j'ai évoquée, laquelle aurait été

orgueilleusement revendiquée, et retrouvée dans une exigence poussée « à la puissance » – j’oserais dire au sens mathématique du terme. Sur les domaines de cette exigence, on peut rappeler la phrase déjà citée à l’appui de la pensée politique, que Bataille a dû lire comme une exigence « impossible », et que je crois au contraire « pensable » pour des esprits rompus à la réflexion sur la dialectique :

Considérations pour s’apercevoir que le but assigné [en matière politique] n’était qu’une étape.

Que l’appui cherché n’est qu’un tremplin d’où l’on ne peut s’élaner vers l’action mais d’où la pensée interdisant l’action doit prendre un nouvel essor.

Et dans le domaine affectif, celle-ci :

Fini le temps des auréoles et de l’entraide. Plus que jamais le temps de la tendresse. Alors s’apercevoir que cette tendresse même n’est qu’un étouffement insoluble – une délivrance et une prison tout à la fois et certainement pour lui aussi...¹⁶

Il y a donc plusieurs choses qui me gênent dans l’image de Laure telle qu’elle est véhiculée dans le paysage littéraire du XX^e siècle. Sur l’exigence portée « à la puissance », tout le monde s’accorde. Mais on méconnaît la lecture « féministe » de Sade et la revendication d’un libertinage heureux. Contrairement à des idées reçues, Colette / Laure refuse de jouer le jeu d’une sexualité sado-masochiste. Elle écrit :

Pour t’affirmer libre, tu as besoin d’imaginer des chaînes qui seraient moi. Ainsi il y a quelque chose à briser, un ordre de choses établies à *transgresser*. Moi fillette, me conduisant avec toi comme ma mère avec moi. Je dois entraver tes plaisirs afin qu’ils se trouvent déçuplés.

Et même, lorsqu’elle évoque Sade, c’est dans une version positive, et « féministe » :

N’oublie pas que moi aussi j’ai quelques prétentions et autant de droit que toi à me réclamer de Sade. J’ai encore le choix du rôle, le loisir de l’interpréter selon mon inspiration.

Et tu prétends te réclamer de Sade ! Cela ne me mènera jamais à sentir la sacristie, les histoires de famille et de ménage. Tu te réclames en effet des curés catholiques. Au lieu d’un libertinage qui pourrait être une sorte de mouvement puissant et heureux même sans le Crime, tu veux qu’il y ait un fond amer *entre* nous.

On méconnaît donc chez elle la nature du fantasme, qui n’est pas sexuel, mais qui pourrait bien être oral. La vie la pousserait sans fin à « nourrir son désespoir ».

Le rituel de la Communion catholique, qu’elle pratique, enfant, avec la ferveur naturelle à son âge et à l’imprégnation de son entourage immédiat, suscite plus tard dans son souvenir une crainte que l’absorption ne se transforme en dilution, et que le sacré ne se désacralise dans le corps charnel – nécessairement son « contraire » :

¹⁶ *Ibid.*, p. 154.

Et l'hostie allait s'en aller dans mon corps, en suivant le chemin de toute autre nourriture ? Mais non, Dieu se diluait dans la salive et puis l'haleine, il devenait mon souffle, mais alors il ne faudrait pas l'avaler ?

Finalement la règle de vie ne serait-elle pas d'être attentive à son dégoût, et à le cultiver : dégoût pour un monde « douceâtre », fascination / dégoût pour le « torve »¹⁷ et pour l'informe, qui empêche toute *prise sur la vie* ? Je fais allusion à deux pages, et on en trouverait d'autres, dans lesquelles je souligne en italiques certains termes. La première est tirée d'une lettre sans date à Georges Bataille :

... le désir de cet homme-là me coupe le souffle – quand le désir *tord* sa bouche – comme ça devant d'autres et qu'il a les yeux fous – le voir – voir son visage me suffirait presque [...] si seulement je pouvais hurler, me *rouler* à ses pieds – que tout le monde sache, me voie...¹⁸

Le poème qui suit est sans date lui aussi :

Ce n'est pas une ville mais une pieuvre,
toutes les rues parallèles et de biais
convergent vers un centre liquide et boursouflé

...

Au jour, le poulpe ensablé
Ne laisse pas trace de ses étirements et de ses convulsions¹⁹.

Ou encore

Visages, naseaux et groins

Visages d'anges

Et d'archanges

Bonne volonté

file file file

entre les doigts

comme une anguille

Perles d'argent

perles d'albâtre

corail

La feuille est lisse

lisse lisse

on ne se rattrape pas

sur le papier

Comme un noyé

qui s'agrippe

au rocher

Le papier

c'est de la pâte molle

de la colle sèche

paysages

décors

¹⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁸ *Ibid.*, p. 255.

¹⁹ *Ibid.*, p. 169.

mines de papiers mâchés
les mots éculés²⁰.

La fascination / dégoût pour tout ce qui est tordu et qu'on ne peut saisir évoque l'hystérie, mais cette dernière n'est pas décrite comme un objet sur lequel se porte le regard : l'analogie fait appel au « papier mâché », à la « pâte molle ». La bouche et les dents sont là. Ainsi, écrit-elle juste avant : une crispation l'empêche de « desserrer les dents sur ce qui [la] touche de plus près » (p. 168). Et on voit bien converger l'expérience de ne pas desserrer les dents pour formuler des événements intimes et graves, qui se confond avec le fait de ne pas desserrer les dents pour se nourrir. Les dernières lettres à sa mère peu de temps avant sa mort sollicitent des confitures, et des douceurs liquides.

Et puis, la place du fantasme oral chez elle, on la retrouve dans les pages érotiques les plus osées, qui mettent en scène la fellation. Et l'on doit évoquer ici, avec Jacques Maître²¹, les figures du mysticisme féminin qui mortifient, non pas « les cinq sens », mais de façon élective, le goût. En se fondant sur des autobiographies ou des témoignages directs, Jacques Maître évoque par exemple la figure de Marguerite Marie Alacoque (fin XVII^e siècle) ou celle de Marie Guyard, dite Marie de l'Incarnation, qui vint au Québec au XVII^e siècle. Ces dernières, mortifiant leur corps dans l'un surtout de ses sens, le goût, racontent toutes deux comment elles absorbent volontairement des substances répugnantes. Et toute la religiosité de la Contre-Réforme se met en scène : célébration des plaies du Christ, que l'on embrasse, de la plaie du flanc de Jésus, qui est une sorte de bouche – non pas seulement un « pertuis » par où le « Sacré-Cœur » peut être aperçu –, thématique de l'allaitement au sein de Jésus, que sais-je ? Le goût et le dégoût sont des ressorts essentiels de cette spiritualité. À côté des autres fantasmes de la Contre-Réforme, mieux connus (le « mariage mystique » – la Sainte Thérèse du Bernin – et tout ce qui est envahissement sexuel), on voit donc se dégager plusieurs autres sortes de mysticisme féminin, qui présentent un commun dénominateur : une certaine manière anorexique d'être au monde.

On est très loin du mysticisme de Thérèse d'Avila, qui est du côté des joies de l'écriture²².

Car mortifier l'oralité, c'est aussi mortifier la parole et, par là, l'écriture. L'œuvre de Colette / Laure, faite de manuscrits inachevés, ne reflète-t-elle pas une méfiance évidente envers le langage – qui serait alors voisine de

²⁰ *Ibid.*, p. 170.

²¹ Jacques Maître, *Mystique et féminité. Essai de psychanalyse sociohistorique*, Paris, Le Cerf, coll. « Sciences humaines et religion », 1997, et *Anorexies religieuses, anorexie mentale, De Marie de l'Incarnation à Simone Weil*, *ibid.* 2000.

²² Dominique-Marie Dautet, *La mystique bien tempérée, Écriture féminine dans l'expérience spirituelle, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Le Cerf, 2006. Jésus à Thérèse : « je serai ton livre ». D.-M. Douzet écrit : « la grande nouveauté de la réforme initiée par Thérèse d'Avila, la "grande œuvre" c'est l'expérience mystique racontée, déployée – dans une somptueuse littérature échappée aux fourches caudines de l'Inquisition », et parle de « la recherche d'un mode d'expression qui libère et protège (à la fois) [la] vie intérieure [des religieuses] ».

celle que développe Georges Bataille, notamment à la fin de *L'Érotisme* ? Comme l'écrivait bien Mitsou Ronat dans *La Langue manifeste*²³, la conception du langage chez Bataille est mécaniciste : il confond la phrase avec la proposition logique, il interdit à notre parole (poétique) de porter trace ou nostalgie de notre désir. Qu'on en juge :

La suprême interrogation philosophique coïncide, je le pense, avec le sommet de l'érotisme [...]. Il est un point où nous devons saisir l'ensemble des données de la pensée, l'ensemble des données qui nous mettent en jeu dans le monde.

Cet ensemble évidemment nous échapperait si le langage ne l'exposait.

Mais si le langage l'expose, il ne peut le faire qu'en parties successives se développant dans le temps. Jamais ne nous sera donnée, dans un seul et suprême instant, cette vue globale, que le langage fragmente en aspects séparés, liés dans la cohésion d'une explication, mais se succédant sans se confondre dans son mouvement analytique.

Ainsi le langage, assemblant la totalité de ce qui nous importe, en même temps la disperse [...]. Nous ne pouvons faire qu'au clignotement de ces phrases successives se substitue la pleine lumière²⁴.

Comme si la pensée de Bataille avait sur ce point conforté la pensée de Laure : tout se passerait donc comme si, interdite de parole, la conquête de Laure sur l'angoisse et la culpabilité n'avait pu être qu'hystérique (mimer le sens et le non-sens avec son corps), ou bien, comme chez Gherasim Luca, en aurait-elle cherché le remède dans une angoisse plus grande encore. Cautériser l'angoisse par l'angoisse. Au lieu que Georges Bataille, malgré cette théorie pessimiste sur la langue, a su trouver, lui, dans le rire vertigineux de Nietzsche le dépassement de sa propre angoisse²⁵.

Ainsi l'annulation de l'angoisse par l'angoisse s'opère chez elle par les moyens (inverses et homologues) de la mortification du goût ou de la « poire d'angoisse ». La nourrir, je l'ai dit, la nourrir sans fin. Où l'on retrouverait une sorte de « boulimie mystique, qui veut toute la vérité tout de suite et qui veut l'avaler tout entière d'un seul coup, dans la solitude de la jouissance » (pour parler comme Paul-Laurent Assoun²⁶).

²³ Mitsou Ronat, *La Langue manifeste*, Paris, Action poétique, 1975.

²⁴ *L'Érotisme*, version de 1946, Paris, Minuit, repris dans O.C., Paris, Gallimard, tome X, je cite la conclusion, notamment p. 268.

²⁵ Georges Bataille, *Œuvres Complètes*, t. V, *L'Expérience intérieure*, p. 96, « Convier toutes les pentes de l'homme en un point, tous les possibles qu'il est, en tirer en même temps les accords et les heurts violents, ne plus laisser au dehors le rire déchirant (l'étoffe) dont l'homme est fait [...] (Nietzsche avait dit : "Regarder comme faux ce qui n'a pas fait rire au moins une fois" – Zarathoustra, *Vieilles et nouvelles tables*) en cela mes efforts recommencent et défont la *Phénoménologie* de Hegel. La construction de Hegel est une philosophie du travail, du "projet" [...]. Le seul achoppement de cette manière de voir (d'une profondeur inégalée d'ailleurs, en quelque sorte inaccessible) est ce qui dans l'homme est irréductible au projet : l'existence non discursive, le rire, l'extase, qui lient – en dernier lieu – l'homme à la négation du projet qu'il est pourtant [...] ».

²⁶ Dans le n° 22, 1980, de *la Nouvelle Revue de Psychanalyse*, dont le thème général était « Freud et la mystique », Paul-Laurent Assoun soulignait que la pensée rationnelle sait, quant à elle, « fragmenter sa jouissance et trouver plaisir dans les rations limitées qui lui sont imparties ». C'est ce que Freud appelle « consentement fragmentaire » (p. 39-70).

MARTINE COLIN-PICON

MÉMOIRE ET MÉTAMORPHOSE.
L'HISTOIRE D'ANDRÉ MASSON ET DE GAËTAN PICON

Ce texte paru en juin 2002, dans le numéro 35 de la revue Pleine Marge sous le titre « André Masson, mémoire et métamorphose », me semble prendre tout son sens dans les Mélanges offerts à Francis Marmande.

Deux raisons motivent ce désir, tout autant d'ordre intellectuel que sentimental. Certes on connaît le profond attachement de Francis Marmande à l'œuvre d'André Masson, sa finesse de critique, l'on connaît aussi son attachement aux familles Masson et Picon. Mais s'en tenir à ces liens serait priver le lecteur d'une confiance que m'a faite Guite Masson à propos de la période d'Aix : « on n'a jamais parlé ainsi et aussi bien, de la peinture d'André de cette époque-là ». Selon elle, Francis a ouvert « une fenêtre sur cette période importante de la vie et de l'œuvre de Masson ». C'est dire que Francis a une vision aiguë de l'œuvre, des œuvres. Comment pourrait-on oublier ses beaux textes sur celles de Rebeyrolle, de Kirili... Comment oublier sa belle étude sur Gaëtan Picon ?

André Masson et Gaëtan Picon nous racontent une histoire, l'histoire d'une errance où les destinées se croisent, où la voie périlleuse de la quête les engage sur les sentiers de l'inconnu, où, par un fil invisible, le « cheminement mystérieux de l'activité créatrice » nous conduit d'un monde à l'autre. Dans ce mouvement où art et littérature entrent en fusion, Masson et Picon sont réunis autour de « La mémoire du monde ». Un titre admirable qui contient toutes les temporalités, mais qui ne connaît que le « présent ».

*

Picasso et Albert Skira flânent en devisant dans le parc de Boisgeloup¹. Picasso se baisse pour ramasser une brindille insignifiante. Là où Skira ne voit qu'un bois mort, « Picasso en a déjà fait mentalement l'élément d'une sculpture »².

En 1965, alors qu'il vient de rencontrer Gaëtan Picon présenté par Jean Starobinski, Skira va enfin pouvoir exprimer de manière concrète dans ses publications, la forte impression qu'il ressent face au « cheminement mystérieux de l'activité créatrice ».

¹ La propriété des Skira, en Suisse.

² Récit de Rosabianca Skira, dans *L'Œil double de Gaëtan Picon*, catalogue de l'exposition en hommage à Gaëtan Picon, Musée national d'art moderne Georges Pompidou, 18 avril-18 juin 1979.

Ainsi va naître, sous la direction de Gaëtan Picon, la prestigieuse collection « Les sentiers de la création », qui réunira parmi les peintres et les écrivains les plus grands noms : Alechinsky, Bacon, Dubuffet, Masson, Miró, Picasso... Aragon, Barthes, Bonnefoy, Char, Ionesco, Prévert, Michaux, Ponge, Simon...

André Masson et Gaëtan Picon se sont rencontrés vers 1946, par l'intermédiaire de Georges Limbour³ qui avait fait la connaissance des Picon en 1944. Gaëtan Picon est charmé par André Masson et séduit par son œuvre. Il admire l'intellectuel raffiné qui se cache derrière la forte nature du peintre. L'unique lettre de Gaëtan Picon que nous avons retrouvée à ce jour dans les archives d'André Masson rapporte cette admiration inconditionnelle de l'écrivain pour le peintre et sa profonde amitié.

Cher André,

Je viens de voir votre exposition avec un retard qui m'a privé des dessins les plus violemment convoités [...]⁴.

Il me semble que cet ensemble est l'un des plus beaux, les plus éclatants, les plus fiévreux, les plus riches en investissements « spirituels » (quel mot ! mais comment dire ?) et les plus formellement maîtrisés, en dépit de tout ce qui s'y agite et brûle – que vous avez jamais proposés à vos admirateurs et à vos amis – dans une œuvre dont la ligne de montée secrète forcera l'Histoire, en dépit de tout ce qui a tendu à l'offusquer. [...]

Je vous admire, vous aime, vous embrasse, cher André.

Gaëtan

Aussi rien d'étonnant lorsque Gaëtan Picon demande à André Masson d'écrire un texte qui entrera dans la collection « Les sentiers de la création » qu'il dirige.

Quelques lettres adressées par André Masson à Gaëtan Picon montrent la nature des riches discussions que tiennent les deux hommes ; ce sont des échanges philosophiques, des débats esthétiques, où chacun devenant critique de l'œuvre de l'autre exprime une fascinante entente spirituelle et une proximité extrême de jugement.

Cette *rencontre* de deux grandes sensibilités se révèle dans la forme dialoguée, que Gaëtan Picon a préférée au « texte-préface », trait d'union qui scelle définitivement l'intimité de leur relation.

Si les documents présentés ici (lettres d'André Masson à Gaëtan Picon durant la rédaction de *La Mémoire du monde* ; préface inédite retrouvée dans le manuscrit, accompagnée du plan du livre et des illustrations⁵ ; introduction

³ La rencontre d'André Masson et de Georges Limbour date de 1922.

⁴ La lettre n'est pas datée, mais il s'agit très probablement de l'exposition *Dessins d'André Masson*, Paris, Hermann, juin-juillet 1971.

⁵ La lettre de janvier 1972 fait allusion à l'envoi de cette préface ainsi qu'au plan annoncé du livre et des illustrations. L'ensemble est manuscrit sur papier à dessin.

dans le livre du « débat » suggéré par Gaëtan Picon) permettent de recomposer la genèse du texte et de mieux comprendre ses enjeux, nous n'entrerons pas avec ces documents dans un piège critique, mais souhaitons que leur lecture appelle chez le lecteur cette impression jadis ressentie par Albert Skira et le laisse imaginer comment le peintre, rescapé du Chemin des Dames, a creusé sa propre tranchée pour en sortir « tous flambeaux allumés ».

Texte - projet

LA MÉMOIRE DU MONDE

mémoire, que me veut-tu ?

< Phase de réveil >

Rien de commun avec le déroulement constant des annales. La mémoire du monde peut s'emparer de vous - à l'improviste - ^{par exemple} ~~dans le~~ au retour de Toulo au soleil couchant, regardant Venise. En même temps vous serez dans le désert de Syrie - vous contemplerez la fin du jour qui voit les derniers fantômes de Pompéi où vos yeux la Reine Lénovie tenir tête à la force massive des légions romaines. En même temps vous approchez la magique Irlande, et à l'œuvre, les envahisseurs successifs du pays des fées - enseigneurs de ruines depuis toujours - jusqu'au magnifique Cromwell achevant avec soin ce qui pouvait demeurer de ces villes monacales, créatrices entre autres merveilles du Livre de Kells.

L'objection à cet « espace d'images » pourrait se définir ainsi « il ne s'agit ici que

Les lettres, chemin faisant...

Véritable *journal* de l'œuvre en cours, les lettres proposent une lecture éclairante du livre merveilleux « un peintre rêve qu'il possède la mémoire du monde et part de ce rêve fou à fin d'explorations. [...] En somme, un peintre parle des influences qui l'ont nourri mais pas seulement cela... »⁶.

Cette « somme » poétique, Masson la commente et y répond par un livre. Mais sa composition fragmentaire l'apparente plutôt à un recueil de textes qui met le lecteur face à un récit de vie – « un peintre parle des influences qui l'ont nourri ».

Si l'on met en regard le texte imprimé et le sommaire annoncé dans la lettre du 25 septembre 1971, l'on constate l'introduction, *in fine*, de plusieurs chapitres dont l'un, « Les tombeaux de Palmyre », inspire le « texte-préface » auquel sera substitué dans la version imprimée, le « débat » entre Gaëtan Picon et André Masson.

« Né sous un signe saturnien »⁷

André Masson est né le 4 janvier 1896. Lorsqu'il compose *La Mémoire du monde*, il a 76 ans et se souvient de rencontres stupéfiantes, de chocs esthétiques comme autant de « greffes » venues sculpter son existence.

Tout commence, annonce-t-il dans le « texte-préface », par « une phase de réveil ». En pur écho au poème saturnien, le peintre interroge ses souvenirs : « Mémoire, que me veux-tu ? ». D'emblée, nous apprenons que la reconstitution de l'histoire ne sera pas chronologique, car :

La mémoire du monde peut s'emparer de vous – à l'improviste. Par exemple au retour de Torcello au soleil couchant, regagnant Venise. En même temps vous serez dans le désert de Syrie – vous contemplez la fin du jour qui jette ses derniers feux sur Palmyre où vous verrez la Reine Zénobie tenir tête à la force massive des légions romaines. En même temps vous apparaîtra la magique Irlande, et à l'œuvre, les envahisseurs successifs du pays des fées – ensemenceurs de ruines depuis toujours – jusqu'au méticuleux Cromwell achevant avec soin ce qui pouvait demeurer de ces villes monacales, créatrices entre autres merveilles du *Livre de Kells*.

Entre le 9 septembre 1971, où il indique à Gaëtan Picon « qu'il a un peu songé à *La Mémoire du monde* », et le 25 septembre, son idée se précise. Il propose déjà un plan et l'architecture générale d'un texte illustré, car, écrit-il

⁶ Lettre du 9 septembre 1971.

⁷ « Pourquoi, après une période de calme relatif (période des *Forêts*, plus légendaires que réelles) et un oubli fragile des temps violents ; pourquoi, après avoir vu tant de morts sans sépulture, et entre deux forêts protectrices, apparaît le thème du *Tombeau* (1924), prenant valeur sacrée, objet de poésie ? / Oui, pourquoi ? – Certes cette disposition d'esprit figure dans les manuels d'astrologie. *Né sous un signe saturnien* – toutefois allégé dans ce qu'il a de sombre et de pesant par cette folle d'Uranus. Pourquoi pas ? – Les sciences dites "exactes" se permettent parfois de ne pas l'être – pourquoi une connaissance occulte ne serait-elle pas, par hasard, exacte ? », André Masson, « Les tombeaux de Palmyre », dans *La Mémoire du monde*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1974, p. 119-120.

« Cette mémoire du monde serait une mémoire surtout visuelle – comme il sied de la part d'un peintre ».

Son texte, « émaillé de ce qui dure et persiste des œuvres d'art et des écrits », sera résolument autobiographique – ou ne sera pas. Il va recomposer d'un geste *automatique*, le laissant venir à lui, « un espace d'images », qu'il nomme encore l'« imagination associante », afin que cette « singulière mémoire qui a la magie de tout placer au présent » accomplisse son œuvre esthétique.

L'objection à cet espace d'images pourrait se définir ainsi « il ne s'agit là que d'imagination associante ».

Essayons : *Lagune* appelle *désert*, le soleil « cou coupé » est la tête du doge félon roulant sur les marches insignes de *l'Escalier des Géants* au Palais Ducal ; mais que vient faire l'Irlande dans ce déroulement ?...

La magie de cette singulière mémoire est de tout placer au *présent*.

Cet espace d'images je veux le qualifier de mystique – de présent supérieur à celui que veut nous imposer les aiguilles de l'horloge ; et puis les visionnaires des âges engloutis valent bien ceux du futur. Conciliation : ils sont rares des deux côtés du temps.

La mémoire du monde surgit de sources diverses : de ce qui dure et persiste des œuvres d'art et des écrits...

Sans préjudice des ressources énormes de l'imagination.

Nul débat s'impose sur ce qui peut séparer l'élan mythique de la recherche matérielle et rationnelle : cet antagonisme n'a pas lieu.

Au contraire de ce qui tombe sous le coup de la raison et, par cela même, s'offre au débat et au jugement de l'esprit, ici il n'y a pas de compte à rendre...

Ce « texte préface » qui disparaît en apparence, pour faire place au dialogue adopté par André Masson sur la suggestion de Gaëtan Picon, fonde en réalité la thèse sur laquelle va s'élaborer le livre. Reconstituer l'histoire en adoptant une logique de fragments est donc un choix qui s'inscrit dans la démarche de l'auteur. La réminiscence n'obéira pas aux lois du temps, mais à son désordre surgissant de « sources diverses », dont il faudra faire converger les flux pour retrouver le cours de la mémoire.

« *Mémoire, que me veux-tu ?* »⁸

GAËTAN PICON — Votre œuvre, sa violence, ses blessures et ses attaques, ses sursauts : qui parmi ses familiers, ne l'a toujours sentie réponse à l'existence ? Mais pour la première fois ici, après avoir écrit de l'art, et de votre art, c'est de la vie que vous écrivez. Ici sont dévoilées et nommées les figures dont nous n'avions vu que les courbes – et les transformations. Pourtant, le livre s'intitule *Mémoire du monde*.

⁸ Tel est le titre du chapitre introductif de *La Mémoire du monde* (*op. cit.*, p. 7-13), à savoir du « dialogue » – que nous citons ici *in extenso* –, qui s'est substitué au « texte-préface » initialement prévu.

C'est sur fond de monde que vous avez vécu votre existence. C'est sur fond d'éternité que s'est déroulé votre temps. Biographie cosmique, temps mythique : amour ou guerre, chaque événement démasque un dieu.

ANDRÉ MASSON — S'ajoutant à la mémoire séculaire, il y a la nôtre. Méandres de l'éternel-retour du même. Ce qui est a été et sera. Nous ne sommes que des réceptacles de cette éternité.

Ombres du passé, rayons du souvenir jouant sur fond de marécage ou de volcan. Avatars...

GP — La Guerre... On voit maintenant à quel point elle est l'une des clefs d'une œuvre qui fut la réponse, le salut d'une vie vraiment en perdition. Non que l'œuvre masque l'épreuve. Elle l'exaspère, mais change son signe.

AM — À vingt ans, il a suffi de quelques semaines d'expérience guerrière pour que je passe d'une émotivité excessive – et tendre – à une brutale insensibilité.

Le rétablissement, après le sang versé, pour trouver un équilibre *instable*, fut long et difficile. Salut ? Mais il n'y eut jamais sécurité. Rien que survivance – menacée.

GP — *Mémoire du monde*. Mais un autre mot, un autre titre, c'est : *Métamorphose*.

AM — Comment ne pas écrire MÉTAMORPHOSE avec les grandes lettres alors qu'il est le mot-maître de ma vie et de mon art ?

L'esprit de métamorphose et l'invention mythique sont les extrémités du balancier qui m'ont permis de traverser sur la corde raide un monde de tragédies, d'écueils et de souffrances. (Toutefois alternent massacres et bouffonneries. Je suis un pessimiste gai.)

GP — Les deux extrémités du balancier sont aussi bien Mémoire et Métamorphose. La mémoire est assumée parce que transformée. Mais la métamorphose n'oublie rien : si aérien que soit le geste, on voit la chair blessée qu'il emporte. Cependant que l'art rêvait l'abstraction, ou un réel *autre*, vous donniez naissance à un nouveau règne – qui n'est autre que le premier, mais porté jusqu'à une incandescence exaltante parce que le traverse de part en part une force, *voire* force. Pessimiste gai ? La gaîté, c'est cette force. La paix même, qui un instant affleure, vous accédez à elle parce qu'elle est l'un de vos gestes (le moins familier).

Ce rapport entre mémoire et métamorphose, c'est la frontière entre vous et les Surréalistes. Les Surréalistes, dont l'amitié, la communauté – après la communauté guerrière – vous ont aidé à survivre. *Plutôt solitaire, l'animal !* dites-vous. Mais l'aliénation provoquée par la première expérience collective a été guérie par la seconde – et dernière. Après cela, il vous fut loisible d'être vous – essentiellement différent.

AM — Oui. Et pour en venir aux créatures d'aspect hybride issues d'un automatisme que j'ai pratiqué avec ardeur depuis cinquante années presque sans trêve, j'avancerais ceci qui me sépare de mes compagnons de route : je ne suis pas pour le *collage*, je suis pour la *greffe*.

(Un naturaliste éminent me le confirmait : « *vos créatures sont viables* ».)

GP — Peut-être pourrait-on dire que le monde du Surréalisme n'est autre que par les relations instaurées entre des fragments identifiables, identiques du réel — et que, peinture lisse, non touchée, collages où se dissimulent les traces de la création, il paraît être reçu — *donné* comme l'est le monde perçu. Une phrase cogne à la vitre, dit Breton. Chez vous, on entend le fracas de la vitre, et on suit la trace de la fêlure. Bien qu'aucun de vos vocables ne reprenne un vocable réel, et que votre phrase ait toujours le soulèvement de l'invention, votre œuvre se trouve en relation constante avec le monde, avec le vécu de la plus lucide insomnie, alors que la ressemblance, le donné surréaliste habite un espace de rêve, d'irréalité.

Loin que vous préleviez, intacts, des secteurs du réel, vous suivez le séisme qui l'a entièrement parcouru, et ouvert jusqu'aux entrailles. Et il en va pour vous de la culture comme du monde. Les Surréalistes prélèvent quelques secteurs (qu'ils nomment Poésie, le reste n'étant que Culture). Mais vous, vous pouvez accepter dans son ensemble l'univers de la culture parce qu'il est entre vos mains celui du Feu.

AM — Ma disposition native à la variété m'a conduit en regard de l'art à un éclectisme absolu. André Breton, un jour de bonne humeur, disait à mon propos : « L'éclectisme dirigé, rien de plus beau. » C'est ainsi que presque encore un enfant j'admirais du même élan Delacroix et les Impressionnistes... jusqu'à Odilon Redon le symboliste. Mais dans une chapelle discrète j'avais la même adoration pour certains tableaux de Burne-Jones. Je l'ai toujours. Mon errance n'exclut pas une certaine fidélité aux premiers émois.

GP — À vous connaître, à vous lire maintenant, on voit que le monde est aussi le lieu où nous vivons, créons. Des lieux que nous pouvons aimer à des moments où il n'y a rien d'autre à aimer...

AM — N'y a-t-il pas des époques où la Passion Humaine semble frappée d'insignifiance ? Dans ce cas, il serait permis à un romantique obstiné de préférer mers et forêts à un sinistre « désert d'hommes »⁹.

*

*Sur les sentiers de la création, lettres d'André Masson
à Gaëtan Picon*

Le Tholonet, 9 septembre 1971

Mon cher Gaëtan,

Reçu avec plaisir votre bonne lettre. Oui, j'ai, cet été, un peu songé et pris des notes pour LA MÉMOIRE DU MONDE.

Ce n'est pas aussi avancé que je l'aurais voulu. L'été a rempli mes jours de maladies. (N'ai pu travailler qu'un mois : peindre.) Toutefois, à Paris est sans doute le

⁹ Chateaubriand, *René*.

plus gros du matériel. Comme vous devez bien le penser, « la mémoire du monde » ne peut être qu'égoцентриste, bien qu'avec de larges mouvements où je sortirai de moi tous flambeaux allumés.

Je désire votre participation et peut-être aussi celle de Patrick¹⁰, comme vous me l'avez suggéré. Soit pour intervenir au milieu du texte, soit à la fin comme un débat¹¹.

Pensé aussi aux illustrations. Comme c'était entendu, il y aura un peu de mes travaux (l'égoцентриisme !), mais bien d'autres choses. Cela est bien entendu, je l'espère, avec « qui de droit ». Sinon, ce serait refaire *Les Voix du silence*¹² ! – et puis sans doute pas un livre, mais une ville-bibliothèque.

1) Non, en résumé, un apologue : un peintre rêve qu'il possède la mémoire du monde et part de ce rêve fou à fin d'explorations.

2) En somme, un peintre parle des influences qui l'ont nourri, mais pas seulement cela...

Nous partons lundi pour le lac de Côme et puis Venise. Bien reposé, je vous écrirai plus longuement où j'en suis. Pas avant une grande semaine, car je m'arrête à Turin un jour ou deux.

Bien affectueusement à vous cher Gaëtan et Rose se joint à moi pensant à Geneviève.

[non signé]

*

Adresse à Venise :
Casa Frolo Zitelle (Giudecca) Venise

Venise, 25 septembre 1971

Mon cher Gaëtan,

Voici, en bref, ce que serait notre ouvrage futur :

– Parfois ce serait le texte qui serait illustré.

– D'autres fois ce serait une sculpture, une peinture, un dessin, un monument qui donnerait lieu à un texte – l'écriture.

Il y aurait quelques pages manuscrites, certaines ornées de dessins (au trait), des diagrammes, et naturellement des photographies en noir et en couleurs.

Tout cela déjà pris en notes, et à Paris des textes déjà écrits. Illustrations déjà choisies (en partie).

Nous rentrerons le 20 octobre à Paris. Nous allons nous revoir. Ce sera passionnant de voir cela ensemble...

¹⁰ Il s'agit du critique d'art Patrick Waldberg.

¹¹ Comme nous l'avons vu, dans la version imprimée, le « débat » ouvre le texte et remplace la préface proposée dans le manuscrit. Ces deux textes sont présentés ici (*cf. supra*).

¹² André Malraux (Paris, Gallimard, coll. « La Galerie de La Pléiade », 1951).

En attendant, Rose se joint à moi pour vous adresser à tous deux nos meilleures amitiés.

André M.

PS. Au dos : les chapitres de cet ouvrage futur.

- Donner à rêver (avant-dire et avant-voir, en somme : préface)
- Persistance des mythes
- Éros et Thanatos
- Les hasards de la guerre
- La volonté de fête
- Abîme de l'oubli
- L'attrait cosmique
- Métamorphoses de la mémoire
- L'esprit du monde
- La fin des revenants
- Rebelles et paradisiaques.

Ainsi que nous en avons parlé, il pourrait y avoir parfois un *intermède* sous forme de conversation (ou un débat à la fin du livre).

Cette mémoire du monde serait une mémoire surtout visuelle – comme il sied de la part d'un peintre ! Comment faire autrement ?

*

Paris, le 7 janvier 1972

Cher Gaëtan,

Hier, à mon retour, je trouve ta bonne lettre. Figure-toi que les pages que je t'envoie¹³ étaient écrites avant un départ brusqué pour Aix vers le 20 décembre (j'étais assommé par la fatigue. Ce qui explique pourquoi j'ai omis de t'envoyer cela).

Ce n'est presque rien, mais le plan de tous les chapitres est fait. La préface écrite mais à revoir ; la table des illustrations très étudiée par rapport aux textes futurs. Dès que tu seras dispos je désire que nous nous voyions. Nous avons déjà des éléments de départ.

Tous nos vœux de Rose et de moi à Geneviève et à toi. De cœur,

André

P.S. Je pense à de nombreuses pages manuscrites et contenant des dessins. Il y en a déjà plus que ceux indiqués ici.

*

¹³ Cf. note 5. Cette lettre figure à la suite du « texte-préface » reproduit plus haut.

Paris, 23 février 1972

Mon cher Gaëtan,

Bien reçu le volume des « Sentiers de la création »¹⁴, dont je te remercie grandement. C'est passionnant.

Je continue à prendre des notes pour *La Mémoire du monde* et je m'aperçois que de nouveaux chapitres devront être là¹⁵. Par exemple, comme nous l'avions pensé, l'Extrême-Orient y sera, mais encore bien d'autres. La liste des illustrations augmente aussi.

Tu me diras quand la coupe sera pleine, mais nous n'en sommes pas encore là. Les jours de Pâques (allongés), tout sera en place et le nombre des illustrations déterminé.

Mis à part mon travail, je ne pense qu'à cela. On me relance pour des ballets, pour des illustrations. Je réponds par la négative.

Bien affectueusement à toi,

André Masson

*

Paris, lundi 17 avril 1973

Mon cher Gaëtan,

J'ai tenu parole ! *La Mémoire du monde* est terminé. Toutefois, une grande partie est à « mettre au propre », non pas retouches, mais bonne (autant que possible) écriture. Quelques lacunes, certainement, que nous comblerions ensemble comme il était prévu.

Hélas ! des travaux lithographiques en panne et un éloge de l'ami Miró¹⁶ me retardent un peu. Quand même, le 1^{er} mai, fête des Travailleurs sinon du Travail, je mettrai vers cette date le point final.

Quelques chapitres ajoutés aux premiers pas que vous avez bien voulu faire photocopier. Curieusement, l'ensemble paraît cohérent : confrontation d'une vie déjà longue avec une certaine mémoire du *Grand Passé* qui n'est pas celui de l'historicisme, oh ! non ; nous en avons déjà parlé ; et puis les lignes qui servent de préface mettent en garde...

Des textes (certains) pourront être *manuscritement* reproduits (pardon pour le néologisme idiot) et ornés de dessins au trait.

Donc nous pourrons voir bientôt l'ensemble à loisir. Votre opinion m'est précieuse et aussi sera importante une partie en collaboration.

¹⁴ *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy vient de paraître dans la collection.

¹⁵ Voici la table des matières du livre (achevé d'imprimer le 10 septembre 1974) : « Éros et Thanatos », « La volonté de fête », « Une fête pour un seul », « Les hasards de la guerre », « Anatomie de la peur », « L'offensive du 16 avril 1917 », « Mes hôpitaux », « Carnet de route », « Les tombeaux de Palmyre », « Persistance des mythes », « Écritures et dessins », « Imitation de la Chine », « Esthètes et mystiques », « La fin des revenants », « Rebelles et paradisiens ».

¹⁶ Masson fait allusion au texte qu'il écrit pour les quatre-vingts ans du peintre en 1973 : *À Joan Miró, pour son anniversaire*.

À bientôt, en attendant, affectueuses pensées,

André M.

P.S. J'y ai beaucoup travaillé à Aix (Pâques) et ensuite en Italie : à Milan où me conviaient les organisateurs d'une rétrospective de mon travail et une fête en mon honneur : figurez-vous que j'ai reçu la médaille ou l'insigne de « citoyen d'honneur de la Ville de Milan ». O Stendhal !... Puis bon travail à Venise.

J'ai l'air assez content – relisant cette lettre. J'espère qu'il y a lieu.

En peignant et en écrivant

L'aventure du texte comme le cheminement de l'auteur sont donc soumis, comme son œuvre le fut, aux forces de « l'imagination associante », de l'automatisme. Ce procédé esthétique dont les surréalistes font un geste poétique, Masson confie qu'il l'a pratiqué avec ardeur, sans trêve pendant cinquante années. Rien de plus naturel alors que de laisser venir le souvenir. Et c'est un récit de guerre qui surgit de la mémoire et se présente comme un récit de vie. L'expérience de la guerre a donné une œuvre, la guerre « est l'une des clefs d'une œuvre qui fut la réponse [...]. Elle l'exaspère, mais change son signe ».

Ainsi, le principe d'écriture du livre dans sa fragmentation devient-il métaphore de l'œuvre picturale, car il offre à Masson la possibilité de nommer des tableaux vivants comme autant de titres, que le jeune peintre n'avait pu donner au champ de bataille, découvrant les corps figés de deux soldats français assis côte à côte « avec toutes les apparences de la vie ».

Pourquoi ces récits dans LA MÉMOIRE DU MONDE ? Cette vie de soldats sacrifiés a dû être éternellement celle de toute la piétaille de l'Histoire...

Pourquoi dans LES SENTIERS DE LA CRÉATION ? C'est qu'il me paraît fatal que certaines épreuves laissent des empreintes dans le laboratoire de la création, celle-ci serait-elle assez puissante pour transmuier en fêtes picturales les massacres, comme le souhaitaient Delacroix et Baudelaire ?¹⁷

En souvenir de Martin Masson

¹⁷ André Masson, « Les hasards de la guerre », dans *La Mémoire du Monde*, op. cit., p. 56.

ROGER DADOUN

TROIS DOCTORALES À GRAND-MOULINER EN LAC
LETTRES, ARTS, CINÉMA

I

Présence de la Littérature

La Pose, la Lèche, la Débâcle, et le Principe Bêtise
(Péguy 1910, France 2011, Prurit élections 2012)

Voici comment, à l'aube du XX^e siècle (hier), un poète imagine, anticipe la manière dont il serait judicieux de se figurer ce que peuvent être, un siècle plus tard – c'est-à-dire aujourd'hui même, en la France 2011 qu'obnubile et que gratouille un électoral prurit anal¹ – les pouvoirs politiques et culturels (les médiatiques inclus, élevés à la puissance « Dingue » – suprême) :

Nul aujourd'hui, nul homme vivant ne nie... nul ne songe même plus à dissimuler qu'il y a un désordre [...], un réel désordre d'impuissance et de stérilité ; nul ne nie plus ce désordre, le désarroi des esprits et des cœurs, la détresse qui vient, le désastre menaçant. Une débâcle².

Ajoutons-y cet apophtegme capital pour notre temps :

Je hais la POSE comme un VICE et la LÈCHE comme une ORDURE .

Il est difficile d'imaginer propos plus précis et plus (im)pertinent que, prise mot pour mot, cette citation de Péguy, datant de plus d'un siècle, pour caractériser le pouvoir actuel, et la société en son ensemble, toutes branches confondues (la confusion des genres, sur laquelle il insista tant, bat aujourd'hui son plein). Avec les termes inscrits ici en capitales : POSE, VICE, LÈCHE, ORDURE, quatuor dur au muflé pestilentiel, on a à peu près couvert l'essentiel de l'économie libidinale qui régit les sphères de pouvoir – économique, politique, médiatique et culturelle – et les comportements individuels qui s'y inscrivent, les révèlent et les expriment.

Quatuor dur

En premier lieu s'expose et s'impose la POSE. L'économie médiatique, télévisuelle au premier chef, exige, impérativement, non pas tant ces fadasses et ressassées prises de positions et convictions qui font défiler intermi-

¹ Au cours d'une de ses leçons à l'hôpital Saint-Antoine, dans les années cinquante, le Professeur Chabrol, éminent spécialiste des maladies du foie, avait évoqué « le prurit anal des intellectuels ».

² Charles Péguy, « À nos amis, à nos abonnés » (1909), *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1987, p. 1273.

nablement notabilités notoriétés et autres entités ou qualités nageant en eaux troubles ou illuminées des spotiques éclairages et dont il est avéré qu'elles ne sont que frime et verbiage – que des *prises de POSE*. POSE, prendre la POSE : c'est-à-dire adopter et afficher une « allure », un « genre », une « prestance », un *look* (petit gros mot, loquet capturant une silhouette, pitoyable mode – mais, pour l'image qu'il donne, il est vraiment, comme lui-même l'article en hoquet : « ok ».), d'une forme ou figure (*Gestalt*) qui correspond à ce que le psychanalyste Winnicott appelle « le faux self », le « faux Soi ». La « personne humaine » habillée télé n'est même plus une « personnalité », la « personnalité » n'est même plus un « personnage », le « personnage » même n'est qu'à peine une « *persona* », c'est-à-dire un masque de théâtre à fonction de « porte-voix » (*per sona*), formaté, souriant, avenant, sympa, propre, chicos, séducteur, correct, compassionnel, bouche bordée de « convictions » et de « valeurs » (« cul bordé de nouilles » – dirait-on si l'italien nous inspire), bien écoutant, bien causant, bien sexy et bien gentiment râlant d'« indignation » (de cette « indignation » que l'on voit ces temps-ci, déstockée, hoquetant en clinquantes castagnettes médiatiques, appliquée au *look* loquace d'un ex-ambassadeur, exhaler de nauséux relents, émotion polluée recyclée pour démagogie humanitaire gnangnan, pelotant les consensus populistes et les éloges de quelques hardies « élites » intellocratiques – des « ex » ayant retourné leurs vestes au gré des pouvoirs – qui s'exaltent et s'exnobelisent (extorquer le Nobel pour un si maigrelet libelle !), tandis que la surdité « indignation » déboule sur le marché éditorial et journalistique en POSE surrémunératrice).

Le VICE désignerait les modalités dégradées désormais généralisées et prédominantes de rapports humains exercés, comme ils disent, « sans états d'âme » (l'État n'aurait donc plus d'âme ?). Matez donc sur toutes chaînes télé toutes les têtes des accrocs à la « visibilité » s'escrimant à visser dévisser cocassement leur libido. La dite libido y fait ses gammes – assourdissants grincements. **Sado-masochisme** : plus riche et plus puissant que moi tu meurs – et la mort livre ses moissons de suicides, meurtres, pathologies, folies (vous avez dit « suicides » ? mais c'est là une question de « mode », décréta – sans nul état d'âme – du haut de ses stocks options le patron de France Télécom, qui ne consentit à prendre la porte qu'en prenant du même coup, au passage, à flux ininterrompu, quelques millions d'euros – ça fait combien, par suicidé ?). **Narcissisme** : plus « beau », plus « visible », plus « en vue » que moi-je tu meurs – et la mort, sous couvert de mutisme (car on ferme sa gueule) et d'aveuglement (car on n'a rien vu), se charge d'envoyer à la trappe, ni vus ni connus, les « in-visibles », les « non-vus », ceux qui ne se sont pas « fait un nom », comme dirait le nadeau. **Paranoïa** : tapieusement dit, mandibules au carré et clin d'œil acolyte « surmalin », cela donne : « qui qu'est plus fort que moi ici, hein dites ? ». **Perversités polymorphes** : traitement, exploitation et avilissement de la sexualité, du travail, des communications et relations, jouant autant sur le tableau des solidarités mafieuses que sur celui des mortifères exclusions et mises au ban.

La LÈCHE, elle, grim pant vite fait l'échelle de Richter des salivations et bavasseries, s'en met plein la langue, universel lubrifiant dégoulinant (à l'envers !) à tous les échelons de toutes les hiérarchies qui se retrouvent partout barbotant en terrain propice – c'est vraiment dingue, c'est pas croyable, c'est pas possible : plus flagorneur que moi tu meurs – et la mort poursuit en son silencieux crachotement ses abattages. Aussi, clamons-le haut et fort : merci, grand merci à cette fantastique *evidence* (sens riche du mot anglais signifiant : signes, preuves, témoignages, « visibilité ») que nous offre, à en perdre la boule, la télé, qui rabat notre écoute et nos regards sur l'essentiel : s'ils, les m'as-tu vu lécheurs et pourlécheurs, se retrouvent tous droits courbes obliques ou torsés dans leurs bottes ou leurs gants, cravatés ou chemisés bellâtres, ce n'est que pour mieux s'offrir au geste cirageur universel du lustrage. Et « plans de carrières », goulûment affichés ou sournoisement rampants, de gagner en *brillance* et en *verniss*.

L'ORDURE, enfin, est le mot qui vient irrésistiblement aux lèvres pour qualifier la modalité libidinale, matérielle et globale, qui fait que le corps social se complaît dans une espèce de « social-sodomie »³ contagieuse, une montée en puissance de la libido anale (rétention et sado-masochisme d'un côté, incontinenances organiques et intempérances verbales de l'autre et en même temps) traitée retraitée recyclée reversée en ses diverses productions, aussi bien le bas de gamme (people) que le haut de gamme (têtes à gotha) – il y en a pour tous les goûts (Marcel Duchamp avait proposé ce *rébus* : « tous les égouts sont dans la nature »). L'Argent, étron sublime, impav idement « trône » – trône ! Aux côtés des dérives compensatoires ouvertes à tous – sports, voyages, voyeurismes, agressivités –, les sublimations fleurissent, plus enivrantes que les « Cent fleurs » mortuaires de Mao le tueur : pouvoir, religion, philosophie, idéologie, art, écritures, c'est messes en tous sens et tous lieux, sur la terre comme au ciel, à tout bon dieu miséricorde va, les idoles et leurs prophètes se bousculent se chevauchent au portillon de la Bêtise, faisant alterner voix de châtrés homélitiques, râlements hystériques, intonations putassières, moulins à prière, éructations fanatiques, scribes onaniques et universitaires honorisables-causants.

Sales coups de « dé- »

Le sens fort de cette citation poussée au noir aiguise son tranchant à faire passer et repasser sur la meule du « je hais » le préfixe « dé- » dans tous les mots ici soulignés, et qui nous entraînent et nous plongent dans le féroce processus actuel de dé-création, de dé-molition (casse tous azimuts : école, hôpital, travail, liberté, solidarité, relation, droits, désir, santé, jouissance – des gouvernances mortifères décrètent l'exécration quotidienne dans la vie de chacun !) – processus qu'entretiennent et qu'exacerbent les frénésies médiatiques, et qui crève les yeux, et qui frappe sans relâche en notre chair et en notre âme : **Dé-sordre, Dé-sarroi, Dé-tresse, Dé-sastre**, et enfin **Dé-**

³ Voir *X-Alta*, n° 4, avril 2001, « Social-sodomie ».

bâcle (les philosophes au parfum exciperaient volontiers de la « déconstruction » derridantesque – mais le mot se porte de plus en plus pâle, et demeure à la traîne des bâclages politiques et culturels). Ces sales coups de « dé- », dé-taillés au coutelas par le fondateur des *Cahiers de la quinzaine* (entreprise « communiste », affirmait Péguy – signifiant par là « communisme anarchiste » tel qu'il en fit la magistrale analyse dans ses trois mémorables leçons sur « *l'anarchisme politique* » en 1904), ces coups-là, ils sont partout et sur tous et sur tout un chacun aujourd'hui portés et assésés, tandis qu'autoritaires et dominants, emportés dans leur morgue de classe et leur furie de casse, ramènent sans le moindre scrupule (pardon ?) leur face de tueurs « sans états d'âme » aussi bien dans les plus minables affaires de harcèlement et d'exclusion que dans les escroqueries les plus cyniques et les postures les plus souveraineuses (il faut voir comment les machineries judiciaires à la fois aux ordres et aux abois, subtilisant délits et abus, dont elles bourrent les plus pauvres, les faibles et les malades, distribuent aux plus possédants à bras vite raccourcis les plus effarants « non-lieux » – c'est le règne du « circulez, vous voyez bien qu'il n'y a rien à voir ni à entendre »).

Les diagnostics et pronostics de commentateurs, spécialistes, experts, consultants et autres conseillers « censés savoir » – qui donnent pour et perçoivent en argent comptant leurs observations et interprétations foireuses de bateleurs – tiennent pour qualité négligeable et « blagues » rigolotes les séries symptomatiques de manifestations convergentes (bévues, bavures, lapsus, mots déplacés, expressions outrancières, manières de parler, de se tenir et retenir, de se lâcher et relâcher, provocations, etc.) qui donnent leur tonalité vomitive et leurs couleurs glauques, leur « style » propre, si l'on peut dire, aux actuels barbotages dans le « désastre », le « désarroi » et la « débâcle ». (Rarement barbeaux et barbouzes en tous genres auront autant proliféré, de sorte que, à titre d'exemple, nul aujourd'hui ne peut ignorer les envapantes et fofolles fragrances de l'« affaire Oréal » qu'auréolent les milliards irriguant toujours divers voies et réseaux de détournement et garnissent tant de poches et de comptes *wide open*.)

Il nous faut donc, sans coup *férir* (le latin ici fait bien de s'immiscer, en nous susurrant les mots *fera*, « bête sauvage », *ferus*, « animal »), invoquer la chose nommée Bêtise. Nous y invite, dans la continuité de la précédente, une courte citation de ce même Péguy évoquant le « monde moderne » – le nôtre, celui d'aujourd'hui même, jouerait-il à se « postérieuriser », se « positionner » et « postillonner » en ringardise dite « postmoderne » : « Un monde de barbares, de brutes et de mufles, plus qu'une pambéotie... une panmufferie sans limite [...], un monde, non seulement qui fait des *blagues*, mais qui ne fait que des *blagues*, et qui fait toutes les *blagues*, qui fait *blague* de tout » (*Deuxième élégie XXX*, 1908, texte posthume). Le poète flingue frontalement sa cible dans une formule coup de poing : « cette abhorreur, cet abîme de barbarie et de lassitude, de *corruption publique et politique* » – « *corruption publique et politique* », on ne saurait mieux dire, c'est tout dire, y compris y inscrire en zèle et connivence les corruptions culturelles, intellectuelles et médiatiques, que « nul aujourd'hui... ne nie », que nul ne peut

plus décevant (pardon ?) nier. Les mots mêmes, « barbares », « brutes », « pambéotie », « blagues », tambourinent par dedans notre caboche leur balbutiement, leur bégaiement de « b », leur bélier d'abêtissement, qui fait remonter et affleurer ce fond secret, cette puissance refoulée, cette ligne de force et de *forcing* irrésistible omniprésente qu'est la Bêtise – la chose du monde la mieux partagée.

Du sceau de la bête immonde

Par Bêtise, avec son initiale grand « B » bedonnant et bêtifiant en *capitale* (cette lettre *capitale* signifiant pour nous, comme dans les traités anciens de zoologie, le nom de l'Animal, mais aussi, comme en morale actuelle, le « Capital » d'animalité, de bestialité dans l'homme), on vise ici quelque chose de plus profond que les « bêtises » courantes, aux connotations multiples, allant des scolaires et financières aux sexuelles – qui sont, pourrait-on dire, bêtises d'apprentissage (l'école, le gain, le sexe, la relation), qui ne s'opposent pas vraiment au savoir et à la raison et appelleraient plutôt l'indulgence ou la sympathie dues aux « enfantillages ». Notre Bêtise à nous (*sic*) se tient au plus près, au plus juste de sa racine étymologique : la Bête, la bestialité – en même temps qu'elle demeure collée, soudée à son irréductible adversaire, la Raison, sur laquelle elle pèse de toutes ses *pesanteurs*, agit comme *frein* et *barrage*, déployant la frontière, le film, l'écran où se jouxtent et se jouent dans l'âme humaine animalité et humanité (qui ont tant de choses en commun : structures moléculaires, chromosomes, corps, instincts, gestuelles, émotions, survie, etc.), qui demeurent comme pacsées en une originaire, féconde et redoutable copulation. (Propos de Brecht observateur de la « Bestialité » nazie : « le ventre est encore fécond d'où a surgi la bête immonde ».)

Enfin, et puisqu'il faut toujours en revenir à Pascal, le passionné géomètre oiseleur de la structure humaine, libérons de son inoxydable cage son impérial aigle apophtegme, honoré de tous : « qui veut faire l'ange fait la bête ». Qui force trop et trop vite en direction de l'humanité, surtout celle qui, pieuse, religieuse, se fait rêveuse d'ange, traîne en son sillage l'ancêtre animal, et le pire : l'animal dé-naturé, dés-équilibré, dé-routé, la bête affolée cannibalisée *abêtie d'humanité* (ces animaux que le *Dr Moreau* de Wells, dans l'Île d'épouvante où règne le surhomme Charles Laughton, charcute pour les rendre plus « humains »). À bête abêtie d'humanité (telle que l'homme la perçoit et la traite) répond l'homme abêti d'animalité – un *homo sapiens* en qui persiste et signe l'empreinte originaire, le sceau de la bestialité. C'est quelque chose qui a été déjà, avec prolixité, relevé, déploré, dénoncé, condamné. Mais, la plupart du temps, pour fabriquer des « damnés », autant « de la terre » que du ciel : on s'en tient à une perspective morale confuse, montant en épingle une violence dite « bestiale », où l'être humain se voit attribuer les férociétés, impulsivités et instincts jugés spécifiques du monde animal.

Il faut tenter de passer outre, et d'essayer de traquer en ses obscurs retranchements (symétriques des plus obscènes épanchements), élaborés en culture, proprement humains, cette figure de la Bêtise, à laquelle se sont trouvés confrontés à peu près tous les créateurs (si l'on admet que tout créateur ne saurait être que créateur d'humanité) : pour n'en citer qu'un, des plus célèbres, Flaubert a fait de la Bêtise son obsession anthropologique, en même temps, croyons-nous, que l'ombre menaçante et damnée de son écriture. C'est dire que, à la lumière même de la Bêtise (les lumières d'un principe Bêtise, pourquoi pas, puisqu'elle colle à la Raison ?), il nous faut aujourd'hui chercher à savoir à quoi correspondent, prises sur le vif, offertes comme rarement aux yeux de tous, les manifestations et expressions notoires et notables qui se multiplient et font grand bruit et brouhaha, qui – détournons ici le lexique ordinaire – nous « (a)buzzent » : lapsus (« fellation », « gode », « périnée », « foutre »), déplacements (croisières, « croisade », « terroirs », « embarquer », « quotas », « chewing-gum » présidentiel en turquerie), manières de parler (intonations, accents, pédantisme, cuistrerie, muflerie, tranchants, clichés, tics, mimiques, rythmes, attitudes, etc.), toutes jaculations et gesticulations qui ont pour effets et causes, tous ces temps-ci, d'émoussiller et de « booster » les médias.

Quand la « bête à came » crache le morceau

Le contexte actuel de « désarroi-détresse-débâcle » évoqué plus haut tend à favoriser les attitudes de « panmuflerie » et de « pambéotie » que suscite, nourrit, et fait fructifier ce que nous qualifions sommairement de principe Bêtise (mufle et béotie), définie avant tout comme puissance aussi active dans l'homme que les principes de plaisir et de réalité qui soutiennent toute la construction freudienne, ou, parmi d'autres, en plus sophistiqué et aléatoire (l'article ayant « bêtement » chuté), le principe Espérance d'un Ernst Bloch ou le principe Responsabilité d'un Hans Jonas. Élevée ainsi au rang de « principe », la Bêtise se révèle être un remarquable instrument d'observation et de perception de cet incroyable et affolant grouillement de signes et symptômes que nous offre, jusqu'au délire et jusqu'à la nausée, la télévision. Stupéfiante naïveté (« bêtise » ?) de ces politiciens, artistes, animateurs, médiaticiens (invités-invitateurs indécollables scotchés sur toutes les chaînes) qui, lèche en bouche, hargneux ou suaves, courent comme pris de panique après leur image pixelisée, et refusent (narcissique refoulement) de *voir* (*eyes wide shut*) à quel point, malgré fards, *looks*, robes et costumes, grâceries et séductilités (par quels autres mots décrire leurs finassières contorsions ?), la Betacam – vraie « bête à came », qui crache le morceau, qui nous renvoie leur « came » – est habile à extorquer, sous les apparences pelliculaires, toute la « camelote » politicienne, promotionnelle, idéologique, mystificatrice, décervelante, mortifère, que véhiculent ces « apparitions » de têtes, ces prestations-prestances de « personae » qui ne veulent plus, elles, canines entées en bec, lâcher le morceau, bouche pompant goulument les flux de divin nectar de la télé, qui est tout ors (*in Gold we trust, my God !*) et

tout images (faciès dupliqués à l'infini – dix vingt fois la même tête agitée kaléidoscopiquement pour un plan d'une fraction de seconde).

Porté par « l'esprit de révolte » (Kropotkine) qui souleva récemment « notre » si accueillante Tunisie, un manifestant, au hasard d'un micro passant sous son nez, prononça l'exact mot de ce début de « printemps 2011 », de ce désir éclatant d'un renaître : « **marre de voir leurs gueules** », dit-il – et « gueules » de s'abolir, bibelots en toc se déboulonnant soudain pourriture (l'or, lui, puissance mondialitaire, perdurant pur et dur !). Jusqu'où devra monter, *hic et nunc*, ici et maintenant, semblable « marre », sur « nos » écrans, magazines et murs, et surtout dedans nos têtes, pour que nos propres « gueules » à nous (« nos » stars et starlettes, vedettes, « valetaille » et veaux d'or, icônes et conards, bellâtres et furibards, nanas et nanards, grands et petits chefs et chiens de garde), « se cassent » un peu – « *dégagent* » ?

Gratouille et graille électorales

Les ici dénommés « Ils », ou « leurs gueules », pour faire écho au « printemps arabe », ne sont – chaque jour en offre l'indécrottable illustration – certes pas prêts de « dégager ». Ils ou elles grouillent comme vers sur fleurs, fruits, racines et arborescences de branlants et enracinés pouvoirs – médiatique, politique, économique, culturel – vautrés sur les malheurs, misères, détresses et désarrois de ceux, nommés le « peuple », les « pauvres », la « chienlit », les « manifestants » ou les « petits », qu'ils exploitent et vampirisent avec une voracité et une férocité croissantes. « Ils s'obstinent, ces cannibales », donc, à masquer « l'abîme de barbarie et de lassitude » qu'ils ont eux-mêmes creusé, et qui suscite, au plus profond d'eux-mêmes, terreur et vertige⁴. *Vertigo* d'une « débâcle » pourtant annoncée, il y a plus d'un siècle, et que leur Bêtise constitutionnelle transforme en Bête d'apocalypse, « s'emploie » à nier (« on travaille », adorent-ils dire au sortir de leurs « Conseils », en se félicitant en chœur de leurs surhonorables « emplois » – « hauts » emplois des « grands serviteurs de l'État », « hautes » sphères économiques, « hautes » performances d'artistes et auteurs patentés, et hauts revenus, ô vertige !).

Les deux citations exhumées plus haut servent ici de toile de fond séculaire, opaque et sacrement marouflée, telle que puisse se détacher, avec relief et en sa vilenie, le prurit, la gratouille électorale qui s'empare, en jeux d'apparitions imprévisibles et de ralents d'allure guignolesque, de la société française en cet an 2011 déjà pas mal bourré d'absurde, dont sa visée bouffonne 2012. Parler de « cuisine électorale » serait attenter aux subtilités et savantes compositions de l'art culinaire. L'élection présidentielle et toutes celles qui vont avec, primaires, secondaires ou tertiaires, sociétaires, asso-

⁴ Dans *L'Argent*, Péguy note, à propos d'un article de « monsieur Rudler » louant dithyrambiquement M. Lanson : « Dans cette lèche extraordinaire apparaît très nettement une secrète inquiétude... » (p. 87), et à propos des « emplois » de ces derniers, qu'on peut généraliser à tous ceux qui (ministres et politiciens que l'on voit courir le monde, les rues, les diners et les chaînes) n'ont que le mot « travail » en bouche : « on se demande[rait] quand ces hommes-là travaillent... » (p. 103).

ciatives, amicales ou circulaires, relèvent, servi sur plateaux télé, de ce qui s'apparente à de la graille, espèce de *fast food* fourgué furtif ou de saucisson-pinard populacier (obésité et assommoir) – graillons de « pathétique », d'imaginaire et de pensée même, tout juste bons à faire baver et bavasser un « people » de « citoyens » élevés en batteries médiatiques. Qu'y faire ? Quelques regards attentifs jetés sur les enfilades de faces télévisuelles surbookées et caquetant plein bec (nous résistons, pour éviter la pub, à l'envie sado-maso d'en nommer ne serait-ce que quelques-unes, de ces têtes familières, de ces « bêtes de télé » domestiques – tout observateur un peu attentif saura se constituer, lorgnant ces défilés ininterrompus de « trognes » animées, son idiosyncrasique *facebook*) suffiront sans doute à qui veut vraiment savoir voir, non pas à s'enivrer des mirages et miracles d'opinions qu'on cherche à lui refilet, mais à tenter une reconstruction rationnelle de tout ce qu'il a vu et entendu, y incluant avec pertinence le non-vu et le non-entendu – c'est là la fragile et pugnace défense dont nous disposons encore pour résister aux assauts sournois, hargneux et meurtriers de la Bêtise.

P.S. *Pascal au présent*. On n'imagine pas à quel point l'apophtegme sans cesse cité et clamé de Pascal, « Qui veut faire l'ange fait la bête », est terrible, chargé d'épouvante. « Qui veut faire l'ange » « fait signe », comme on dit, ostensiblement vers le religieux, que l'on sait tout froufroutant d'anges et angelots, de *putti* ruisselant d'angélisme (« aimez-vous les uns les autres », et autres palpitantes ailes). Mais si l'on répercute dans sa plus flagrante signification la sentence de Pascal, le voici du coup, ce religieux, cet « ange », brutalement poussé et repoussé tout *contre* la « bête », tout *contre* cette même animalité que la foi s'acharne à récuser et refouler (Satan, la Bête par excellence). Pareil rapprochement, pareille contiguïté ne laisse pas de suggérer des équivalences et interpénétrations aussi inquiétantes que celles-ci : le religieux serait la substance et le terrain d'élection du principe Bêtise ; le principe Bêtise agirait comme le socle, le nerf et la nourriture du religieux. On comprend dès lors pourquoi le religieux, quelles que soient les acrobaties théologiques et prêchi-prêcha des prêtres et philosophes, témoigne d'une telle répulsion et d'une telle cruauté (massacrer les hérétiques, brûler les Jeanne d'Arc et les Giordano Bruno) à l'endroit de la raison.

Dans la voie ici tracée qui va en ligne directe de Pascal à Péguy et traverse la pensée anarchiste, on retiendra ces crucifiantes remarques du poète d'*Ève*, de nature à nous ressourcer en vivace rationalité dans les étouffantes vapeurs d'encens dégagées par l'actuelle hystérie pontifiante béatifiante : « Un bon chrétien doit manquer d'un certain attachement à la vie, animal... ». Le christianisme « n'est qu'un semblant de la vie, une image grossière, une étrange combinaison d'infini déraisonnable et de vie assez malade. J'irai jusqu'à dire qu'il n'est qu'une contrefaçon, une malfaçon de la vie. [...] Il faut qu'il y ait au fond du sentiment chrétien une épouvantable complicité, une hideuse complaisance à la maladie et à la mort » (*Toujours de la grippe*, 1900, *Œuvres en prose complètes*, t. I, p. 463-470).

II

Présence de la peinture

Paolo Uccello, transparence des embrouillaminis⁵
(Pour en finir avec l'antisémitisme)

Porter le regard sur les œuvres de Paolo Uccello, c'est s'engager dans une aventure esthétique, intellectuelle et anthropologique qui ne relève pas seulement du domaine de l'art, aussi exaltant que puisse être l'art de ce peintre hors du commun – elle nous met, mêlant autorité et séduction, face aux interrogations cruciales concernant les ressorts de la création, le mouvement de l'histoire, la structure de la condition humaine, l'énigme du monde. Les questionnements vitaux auxquels nous accule Uccello – et que l'on retrouve assurément sur un mode plus pacifié (Léonard de Vinci) ou plus exacerbé (Van Gogh) chez tout grand créateur – ont conduit critiques, historiens, écrivains et autres commentateurs à construire, à partir de matériaux souvent incertains et de rumeurs, des figures d'Uccello dont le trait le plus saillant est celui de l'« étrangeté » (une touche freudienne donnerait « étrangeté », *unheimlich*), déclinée en nuances variées : du bizarre à l'ambigu, du secret au marginal, du paradoxal au sophistiqué, du fantastique à l'incompréhensible. Tout un florilège de jugements s'est ainsi constitué, qu'il nous semble opportun d'écarter ou de mettre en suspens afin de pouvoir accéder avec un minimum de rigueur et une certaine fraîcheur ou liberté d'esprit aux œuvres elles-mêmes, à la singularité rare et aux composantes spécifiques de la création uccellienne, objet trop souvent d'interprétations hâtives, en dépit d'abondants et solides travaux où l'esprit de finesse le dispute à l'esprit de géométrie.

Il n'est pas dans notre propos, transformant comme certains Uccello en « cas » plus ou moins trouble, de nous livrer à une « histoire de la critique d'art » à la manière, érudite et quelque peu aventureuse d'un Lionello Venturi. Mais la charge exégétique concernant le peintre est tellement lourde et encombrante qu'un allègement, une forme de vidage ou de table rase, *tabula rasa* d'inspiration cartésienne, seraient nécessaires, en préalable à toute analyse. Nous nous contenterons ici, pour aller à l'essentiel, de n'évoquer que quelques prises de position caractéristiques, qui permettront de mieux saisir et mesurer à quels types d'images, figures ou masques s'est trouvé soumis ou confronté l'artiste illustre.

Giorgio Vasari

Au commencement était l'incontournable Giorgio Vasari, biographe des artistes de la Renaissance, dont l'ouvrage publié en 1550, *Vies des plus illustres peintres, sculpteurs et architectes italiens*, remplit toujours une

⁵ Avant-propos de notre étude trilingue – français, italien, anglais – *Paolo Uccello / Valentin Tereshenko*, Spirali / Vel, Milan, 2007. Ouvrage non distribué en France. Quelques exemplaires en dépôt à la librairie Compagnie, 58 rue des Écoles, 75005 Paris.

fonction de référence – source d'informations assurément précieuses mais aussi de jugements hâtifs et contestables, indéfiniment repris. Sans pour autant cesser d'admirer la plupart des œuvres d'Uccello, Vasari décrit l'artiste comme une sorte de fanatique de la perspective, « *eccellente pittore fiorentino*, écrit-il, *il quale perché era dotato di sofisticato ingegno, si diletto sempre di investigare faticose et strane opere sull'arte della prospettiva* » (« excellent peintre florentin, qui, doté d'un esprit sophistiqué, se complut toujours à d'étranges et fastidieuses recherches sur l'art de la perspective »). Vasari vient de fixer là une image d'Uccello qui a la vie dure. Esprit assez conformiste, opportuniste et envieux, Vasari aurait sans doute préféré qu'Uccello s'en tienne à la représentation des « figures et des animaux » ou, pour le dire d'un mot qui n'a eu que trop de succès, ayant agrippé le nom même du peintre : des « oiseaux » (*uccelli*) – seraient-ils gros seraient-ils petits (*uccellacci uccellini*, me souffle Pasolini, qui n'est pas sans présenter, sur le registre de la cruauté et de la renommée, certaines analogies avec le peintre « maudit » de la Renaissance).

Question « sophistication » ou « subtilité », Vasari refuse de voir plus loin qu'une croupe ou qu'une queue de cheval, brossée de préférence avec « facilité et grâce ». Dans sa résistance à la « compulsion » géométrique de l'artiste, il va chercher l'appui d'un Donatello disant à son ami Uccello : « Paulo... tu laisses le certain pour l'incertain » – alors même que la géométrie a précisément pour fonction, à tort ou à raison, de chercher jusqu'à l'obsession le « certain », et qu'en tout état de cause, ce qu'il faut bien nommer le « principe d'incertitude » est non seulement le nerf de toute activité créatrice, mais le ressort de tout être vivant. Le biographe de la Renaissance conclut sa brève chronique au fumet de rumeur journalistique par cette anecdote à laquelle on ne saurait éviter de faire place : à sa femme qui lui demande de cesser ses gammes de droites et de courbes et de venir se coucher, Uccello aurait répondu : « *O che dolce cosa è questa prospettiva !* » (« Oh, quelle douce chose est cette perspective ! ») – d'une voix dont nous pouvons imaginer, en ce contexte nocturne à tonalité onirique, qu'elle nous parvient, vibration d'âme, de quelque vraiment « étrange » et troublant ailleurs.

Marcel Schwob

Imaginer une voix de Paolo Uccello venue d'ailleurs n'est pas sans affinité, à vrai dire, avec les figures légendaires que l'on continue de cultiver à l'endroit de l'artiste. L'un des avatars les plus remarquablement fabriqués est dû à la plume aussi élégante que passionnée de l'écrivain français Marcel Schwob, mort en 1905 à l'âge de 38 ans, qui, dans l'une de ses *Vies imaginaires*, recueil d'une vingtaine de portraits publié en 1896, met en scène l'artiste et lui donne autant poignante présence que pauvre prestance, composant une figure d'étrangèreté (« imaginarité », devrait-on dire) où la « douce chose » mathématique est transmutée – Uccello étant lui-même assimilé à un « alchimiste » – en cruauté existentielle.

La première ligne du texte donne le ton : « Il se nommait vraiment Paolo di Dono ; mais les Florentins l'appelèrent Uccelli, ou Paul les Oiseaux, à cause du grand nombre d'oiseaux figurés et de bêtes peintes qui remplissaient sa maison : car il était trop pauvre pour nourrir des animaux... ». Hormis ces cohortes de volatiles aux froufrouants ébats, Schwob inscrit avec insistance son personnage sur une *ligne de force de pénurie* – expression délibérément paradoxale, oxymorique, mais qui donne d'emblée à entendre comment chacun des termes – ligne, force, pénurie – extrait de la cage légendaire où les retient le texte de l'écrivain, pourrait constituer autant d'angles d'attaque pour pénétrer avec alacrité dans l'œuvre du Florentin. L'écrivain français se montre à l'évidence fasciné par toutes les carences dont il croit voir l'artiste accablé : « Uccello ne se souciait point de la réalité des choses », « Uccello vécut comme un alchimiste au fond de sa petite maison », « il ne s'apercevait ni de ce qu'il mangeait ni de ce qu'il buvait », « le pauvre Uccello... sa maison pleine d'araignées, vide de provisions », etc. – carences qui tournent en cruauté pure quand passe, telle une ombre ou sylphide, le personnage de Selvaggia, la toute jeune compagne de l'artiste : « Selvaggia demeurait accroupie tout le jour devant la muraille sur laquelle Uccello traçait des formes universelles » ; « Cependant il n'y avait point à manger dans la maison d'Uccello. Selvaggia n'osait le dire à Donatello ni aux autres. Elle se tut et mourut. [...] Il ne sut pas qu'elle était morte, de même qu'il n'avait pas su si elle était vivante. »

En regard de cet axe catastrophique de pénurie, de perte et de perdition, qui compose à l'artiste un profil type et caricatural de peintre maudit, où l'on ne peut pas ne pas voir un effet de projection fantasmatique, Schwob, s'inscrivant dans la lignée d'Uccello, trace une ligne de force qui n'est rien d'autre, en vérité, que la force même, la puissance tout à la fois virtuelle et actuelle de la LIGNE comme telle : avec « sa folie de la perspective », Uccello ne veut connaître, selon Schwob, que « l'infini des lignes », il s'acharne à réduire le réel « en lignes simples », à « muer toutes les lignes en un seul aspect idéal ». Tout n'est plus que ligne, et jusqu'au corps lui-même, qui s'aligne ou « s'enligne », comme le montre ce portrait : à sa première rencontre avec Selvaggia âgée de treize ans, le peintre « nota la flexion de son sourire... toutes les petites lignes de ses cils, et les cercles de ses prunelles, et la courbe de ses paupières, et les enlacements subtils de ses cheveux ». Schwob décrit un Uccello s'enfonçant toujours plus profondément dans un « fouillis » ou un « creuset » de lignes, de sorte que, quand « l'Oiseau devint vieux... personne ne comprenait plus ses tableaux. On n'y voyait qu'une confusion de courbes ».

Serait-ce dès lors dans l'œil de ce cyclone de lignes, serait-ce en cet ombilic de limbes noués en enchevêtrement, que l'artiste, presque octogénaire, aurait cru être parvenu en réalisant « l'œuvre suprême » qu'il consent à dévoiler à Donatello, lequel, à sa vue, se serait récrié : « O Paolo, recouvre ton tableau ! ». À l'acmé de sa construction imaginante, l'écrivain français pose une touche légendaire ultime au portrait de l'artiste en faisant se croiser, en un affolant et fantastique nouage, la ligne de pénurie et le

pouvoir de la ligne : « on trouva Paolo Uccello mort d'épuisement sur son grabat. Son visage était rayonnant de rides. Ses yeux étaient fixés sur le mystère révélé. Il tenait dans sa main strictement refermée un petit rond de parchemin couvert d'entrelacements qui allaient du centre à la périphérie et qui retournaient de la circonférence au centre. »

Marcel Schwob a tenu la promesse du titre : c'est bien une « vie imaginaire » qu'il compose, et qui s'apparente au plan littéraire, si l'on veut un équivalent, au réseau de lignes que crayonnerait un caricaturiste dans l'espoir d'en faire surgir une forme significative. C'est ainsi qu'a procédé Dali, par exemple, lorsqu'il s'emploie à rendre, à travers un jeu virtuose de lignes et de courbes où transparait le visage, une certaine tension aiguë de la personnalité pugnace de Freud. Le portrait d'Uccello, tel qu'il surgit des lignes de l'écriture artiste de Schwob, paraît cependant autrement plus éloigné de la réalité d'Uccello qu'Uccello ne l'est prétendument de la réalité du monde. Il est difficile de ne pas voir à l'œuvre, chez l'écrivain, un processus d'identification projective – a-t-il espéré lire, au miroir d'Uccello (projection), ses propres interrogations angoissées (identification) concernant le mystère de la création artistique assimilée, chez cet esprit encyclopédique, libertaire, planétaire, à la création du monde ?

Voici tout de même ce qui, en dernier ressort, dans notre lecture, se détache de plus sensible et de plus saisissant de la relation à Uccello à laquelle nous convie la construction littéraire, vraiment « sophistiquée » elle, de ce « passeur de culture » qu'est Schwob : une forme d'allégresse dans les lignes et entre les lignes d'écriture, où vient s'inscrire en point de fuite, fulminant paradoxe, la cruauté de l'existence.

Antonin Artaud

La cruauté est le principe, « fulminant », qui nous conduit droit à la figure d'Uccello telle qu'Antonin Artaud la construit, en allant au-delà de la composition imaginaire de Schwob, dont il s'est visiblement inspiré. Dans le très court texte hispide intitulé « Uccello le poil » et dédié à la femme aimée, Génica Athanassiou, il construit lui-même toute une imagerie de lignes, par divers procédés : en s'adressant directement au peintre (« Uccello, mon ami, ma chimère, tu vécus avec ce mythe de poils ») ; en se livrant à une âpre et extrême amplification (« La tête couchée sur cette table où l'humanité tout entière chavire, que vois-tu autre chose que l'ombre immense d'un poil ») ; en imaginant toutes sortes de tracés et entrelacs corporels (« une circulation de rameaux, un treillage de veines, la trace minuscule d'une ride, le ramage d'une mer de cheveux ») ; en poussant même l'artiste au-delà de lui-même : « Lave, lave les cils, Uccello, lave les lignes, lave la trace tremblante des poils et des rides sur ces visages pendus de morts »... Toutes les lignes du corps – « herbage de cils », « longue patience des rides » – sont mobilisées pour faire surgir un événement de l'Esprit, qu'expose cette dernière ligne d'Artaud : « Toi, Uccello, tu apprends à n'être qu'une ligne et l'étage élevé d'un secret. »

Un second texte, plus complexe et plus riche d'effets dramatiques, « Paul les Oiseaux, ou La Place de l'Amour, suivi D'une prose pour l'homme en crâne de citron », fait entendre les cris avant-coureurs du « Théâtre de la Cruauté » qu'Artaud s'acharne à instituer : il montre Selvaggia mourante, tandis qu'à ses côtés parlementent Brunelleschi et Donatello. Le poète joue – de manière théâtrale, « premier essai de drame mental » – de son identification (encore) à Uccello : « C'est moi maintenant Paul les Oiseaux », tout en lui assignant un statut de « détachement » grâce auquel il s'autorise à lui attacher ses propres interrogations : « Qu'est-ce que l'amour ? Qu'est-ce que l'Esprit ? Qu'est-ce que *Moi-même* ? », et à le placer en première ligne dans cette aventure de l'Esprit qui est, pour lui Artaud, l'incontournable champ de *Bataille* : « Et moi je me retourne dans l'Esprit. Le thème de Paolo Uccello me travaille, le thème fuyant dont les contradictions se ramènent à descendre au-dessous de l'Esprit... Moi et l'Esprit nous nous mesurons face à face. Canaille d'Esprit ».

Prolongeant la ligne « imaginaire » de Schwob et d'Artaud, les surréalistes ont enrôlé Uccello dans la cohorte illuminée des Hauts Précurseurs. André Breton, dans son *Manifeste du Surréalisme*, 1929, ne cite, parmi les peintres, que le seul « Uccello dans l'époque ancienne ». Mais puisqu'il nous faut aborder, sans plus tarder, l'œuvre d'Uccello, et revenir à plus de « réalisme plastique », selon l'expression de Pierre Francastel, c'est à ce dernier précisément, historien et critique d'art qui a su donner à l'esthétique de solides assises historiques et sociologiques (et avec lequel, il y a bien longtemps, j'avais amorcé à l'École des Hautes Études de Paris un travail de thèse sur le futurisme italien – dont un fragment a été publié sous le titre : « Futurisme : quand s'ouvrait au feu du désir, le faisceau de tous les futurs », in *Les assassins du clair de lune, questions sur le futurisme italien*, Via Valeriano, Marseille, 1992) que nous demanderons une voie d'accès « mémorable » – entendant par là : qui implique un travail de mémoire – à l'œuvre sans doute la plus célèbre, et l'œuvre ultime, croit-on, du peintre florentin : *Le Miracle de l'hostie profanée*. Dans son ouvrage *La réalité figurative* (Paris, Gonthier, 1965), Francastel produit un certain nombre de légendes et superstitions populaires brochant sur le thème du Juif qui, ayant cherché à détruire une hostie (en laquelle est censée résider le corps du christ – croyance qui renvoie au dogme de la transsubstantiation et au rite de l'eucharistie), la vit miraculeusement se changer en sang. Francastel ouvre sa courte étude, intitulée « Un mystère parisien illustré par Uccello. Le Miracle de l'Hostie à Urbino », par cette déclaration de principe : « Je voudrais montrer dans le cas particulier du *Miracle de l'Hostie* d'Uccello, que, sous une composition en apparence fantaisiste, on peut découvrir un matériel figuratif et des intentions très concrets ».

Laissant de côté la qualification de « fantaisiste » qui paraît inappropriée, il conviendrait de s'attacher tout particulièrement à ce « matériel figuratif » que signale Francastel. Mais il ne fait aucun doute que les œuvres du Florentin, comme toutes les réalisations magistrales, présentent un caractère polysémique et débordent ou subvertissent le « figuratif » – elles

nous engagent sur de multiples pistes, exigent que l'on s'aventure sur les terrains les plus divers : narration, construction, couleurs, personnages, situations, idéologies, etc. L'analyse s'attachera à mettre en valeur les éléments qui nous touchent au plus vif de notre humanité, dans l'axe de ce que nous considérons comme l'interrogation cruciale d'Uccello – et dont nous trouvons un grinçant écho dans la question qui est au centre du roman « mécanicien » aux calculs multiples et « fantaisistes » d'Alfred Jarry, *Le Surmâle* : « Qui es-tu, être humain ? », où « la machine amoureuse de l'homme », par elle électrocuté contre une grille, n'est pas sans faire penser aux cavaliers d'Uccello pris dans un grillage de lances et prisonniers de leurs cuirasses. Et s'il est vrai, comme on l'a tant dit et redit, qu'Uccello est un esprit paradoxal – alors, c'est vraiment s'inscrire dans la lignée de ce « génie » singulier, ensemble imaginatif et rigoureux, que de restituer toute sa puissance créatrice et prophétique à sa toute dernière œuvre : *Le Miracle de l'hostie profanée* – que l'on pourrait sous-titrer, sachant qu'il n'en est rien : « pour en finir avec l'antisémitisme ».

III

Présence du cinéma

Le Juif Süss est de retour ?

Un moment-calque de l'histoire

À l'image de la célèbre pipe inodore et surréelle du peintre Magritte, le présent aperçu n'est pas une fumure de plus sur l'« affaire Strauss-Kahn », qui mériterait plutôt l'appellation d'« affaire Sofitel », l'établissement new yorkais de patronage français constituant à ce jour la seule pièce matérielle sûre et incontestable – encore que fort perturbante, la chambre 2806 faisant problème. Cependant, une autre donnée encore plus insistante l'emporte en éclat et en « visibilité », sur le registre cette fois de l'impalpable, du volatile, du fumeux : j'entends et nous entendons tous le déferlement médiatique planétaire (avec dominante USA et Europe) sans précédent, où le moindre pet de lapin – un mot, un trait, une grimace, une ligne – expectoré ou exhibé d'une bouche ou d'une tête journalistique ou politique se transforme en misérable crotte de bique alimentant et engraisant (que de bouches, que de têtes) ce qu'un homme politique, dans un accès de lucidité, qualifia de « torrent de merde ».

Méthode analogique du calque

Nous n'y hasarderons pas un seul de nos doigts, fût-ce pour détecter le sens du vent qui tourne. Mais l'on pourrait repérer, dans ces facondes et délires politico-médiatiques, un *trésor* anthropologique – *trésor* qui se découvre à la lumière de la liaison, à la fois psychanalytique (libido anale et pulsion de mort) et mythologique (poule aux œufs d'or), entre l'argent et l'excrément. Le temps viendra sans doute où, de cette *ordure* d'accusations,

plaintes, mensonges, témoignages, allusions, falsifications, écumes, accumulée dans les coffres communs (coffres à fric et à notoriété, qui sont plus que jamais motivation et finalité souveraines) des médias, de la justice et de la politique, l'on pourra extraire l'*or dur* d'un plus rigoureux savoir sur les réseaux tortueux de l'âme et du sexe et les bas-fonds criminels et mortifères des organisations et institutions socio-politiques.

Notre approche, qui se veut à l'écart de « l'affaire » pour mieux fouiller dans ses profondeurs, consiste en un déplacement historique et de genre. Il met entre parenthèses le terrain actuel et juridique des faits, et recourt à deux formes historiques globales, rapprochées selon une méthode *analogique*, tenue en général pour peu « scientifique », et que nous pourrions qualifier de « *calque* », notion qui peut paraître superficielle, alors même qu'il s'agit d'une pratique de pensée constante et universelle. Sous le plan actuel 2011 de l'affaire, tel que défini par la frénésie médiatique où « *fric, sexe et judéité* » (DSK) trouvent leur incarnation dans une personnalité précise, nous glissons une strate historique susceptible de faire *calque* et permettant de distinguer, en de plus saisissants reliefs, les trois facteurs ici nommés. Ce *moment-calque* est celui de l'époque des « Juifs de Cour » dans l'Allemagne du XVIII^e siècle, tels qu'ils sont mis en scène dans un film lui-même marqué historiquement, *Le Juif Süß*, où les liaisons caractéristiques de l'antisémitisme sont abordées avec autant d'habileté technique que de férocité idéologique.

Le Juif total de Goebbels

Le Juif Süß, film de Veit Harlan (1940), a été conçu et fabriqué par les nazis à partir du roman de l'écrivain juif allemand Lion Feuchtwanger (1925) qui, s'appuyant sur une solide documentation, s'attache à raconter sous forme de fiction historique le destin, au XVIII^e siècle, du « Juif de Cour » Süß Oppenheimer, ministre des finances du duc de Wurtemberg. Dans l'esprit de Goebbels, maître d'œuvre de l'opération, qu'il dirigea de bout en bout, il s'agissait de réunir tous les vices et tares attribués au Juif en un portrait-charge qui puisse frapper et marquer le spectateur, au plan tant affectif qu'imaginaire, voire intellectuel, et provoquer ou renforcer chez lui, à l'endroit des Juifs, répulsion, rejet, haine et désir d'annihilation.

Emergeant en pauvre type pouilleux et ambitieux de son crasseux ghetto, le Juif Süß s'enrichit en pratiquant l'usure (renommée séculaire du Juif, sa « spécialité » en quelque sorte, sa « compétence », au fondement de la liaison antisémitique majeure et toujours étonnamment vivace entre Juif et argent – dont le tintement remonte au mythe christique des trente deniers de Juda le « traître »). Süß renfloue les caisses du duc, et se prête avec servilité à ses besoins, désirs et fantaisies, au point de détenir les rênes du pouvoir – pour le malheur du peuple, qu'il méprise et pressure. Très porté sur la sexualité (figure de l'imaginaire antisémitique : le « Juif lubrique » – une figure que les adversaires de la psychanalyse appliqueront à la personne et à la pensée de Freud ; ainsi, pour *La Difesa della razza*, revue fasciste, 1939 :

« La doctrine du juif Freud... ne pouvait être approuvée que d'une race de bâtards » (pour qui) « la vie se déroule entre ces deux pôles : *le bordel et l'asile de fous, en passant par la Bourse* » ; professeur Grassé, Académie des sciences, 1976 : « le pansexualisme freudien a favorisé l'érotisme qui, aujourd'hui, déferle sur le monde occidental comme un raz de marée boueux et excrémental », Süß se charge de fournir le gros duc pédophile en petits rats de l'Opéra. Lui-même est décrit comme un « obsédé sexuel », une « bête sexuelle », qui accumule les conquêtes – dont la propre épouse du duc. Il jette son dévolu sur une douce et blonde aryenne, dont il abuse et qu'il pousse au suicide. La mort soudaine du duc fait de Süß la cible des citoyens en furie (voir *Fury*, de Fritz Lang, 1936, où le réalisateur juif, qui a fui l'Allemagne nazie, décrit magistralement le mécanisme de fabrication de la foule déchaînée contre un bouc émissaire). Capturé, emprisonné, condamné à mort, Süß est enfermé dans une cage, hissée pour qu'il en chute pendu, sous les regards de la foule médusée. Après quoi, la Diète décrète que tous les Juifs, auxquels Süß avait ouvert les portes du duché, soient expulsés.

« *Vérité* » de l'inconscient et « *ruse* » de l'art

Le film semble remplir sa fonction idéologique et produire un certain effet. Il fonce dans le sens du poil de la « bête immonde » (Brecht). Le public réagit à diverses scènes aux cris de « Mort aux Juifs ». Figures, traits, postures, mimiques, gesticulations composent un portrait habilement chargé, qui s'adresse avant tout aux fantasmes et émotions du spectateur : cupidité des mains crochues caressant ducats et bijoux, nez et lèvres outrées, corps courbés en servilité, regards exsudant lubricité et voracité, etc. – tout le spectre des stéréotypes de l'imaginaire antisémite et d'une anthropologie faussaire se trouve déployé, pour l'endoctrinement pavlovien du spectateur-voyeur. Le film a été vu, à travers l'Europe, par quelque vingt millions de spectateurs. Il est actuellement, non pas interdit, mais écarté, abandonné à ceux qui l'exploitent et s'en gratifient.

Il n'est pas exclu, cependant, qu'il puisse produire un effet inverse de celui recherché par la propagande nazie. Et cela, paradoxalement, parce qu'il est à la fois *soigné quant au contenu et travaillé quant à la forme* – expression à la fois d'un inconscient collectif, ou groupal, ou communautaire, et d'une élaboration esthétique. Des formules assez courantes telles que « ruse de l'inconscient » et « vérité de l'art » pourraient être, à l'analyse du *Juif Süß*, interverties, de façon qu'éclatent la « vérité de l'inconscient » et la « ruse de l'art ». Dans le Juif voué à l'exécration se projettent toujours, par delà répulsion et haine, les désirs refoulés ou occultés du spectateur. Ce que le public pavlovisé de l'époque – soumis à frustration, envie, peur, ressentiment, rage, échec, discipline – contemple et ressent, à travers une projection-identification qui fait fi des réalités et de la raison, c'est la satisfaction hallucinée des plus irréductibles motions pulsionnelles – et cela par l'intermédiaire de ce Juif honni qui affiche, avec morgue et cynisme, une incroyable et intolérable réussite dans tous les domaines : argent, pouvoir,

sexualité, séduction, tradition, communauté – et mort même. Celle-ci, censée être le juste châtement divin de sa conduite satanique, est traitée sous forme d'une espèce de couronnement (d'épines), d'« élévation » (christique) : enfermé dans une cage qui est hissée et « s'élève » sous les yeux de spectateurs-voyeurs effarés, il est pendu – assomption ! À ce processus de renversement fantasmagique participe la qualité esthétique d'une œuvre habilement construite, aux rôles principaux tenus par de grands acteurs (le Juif Süß par Ferdinand Marian, le rabbin par Werner Kraus), exploitant d'efficaces effets stylistiques d'ombres et de lumières, de fondus-enchaînés, etc. (Antonioni en fit l'éloge au Festival de Venise en 1940, où le film remporta le Lion d'or).

Superposition en image de Galton

Il semble donc que, dès lors qu'engagés dans un processus de créativité, serait-elle dénaturée, le travail de l'art et les processus de l'inconscient, porteurs de motions pulsionnelles universelles et de fantasmes de base, soient en mesure d'unir leur dynamique propre pour tenir en respect et déjouer les pratiques de mensonges et de faussaires relevant des propagandes et des manipulations. En évoquant la perspective d'un « retour du Juif Süß », nous nous sommes limité ici à suggérer la superposition, à la manière d'une image de Galton (de visages superposés, se dessine un *type*, une sorte de portrait-robot), de deux moments historiques, dont l'ancien, dédoublé (les Juifs de Cour au XVIII^e siècle et *Le Juif Süß*, film nazi de 1940), est apte à donner du relief et du liant aux *lignes* de force plus ou moins brouillées de l'autre (l'actuelle affaire 2011), pour autant qu'il puisse s'inscrire sous le même signe : *l'argent, le sexe, le Juif*.

Quelles que soient les péripéties ultérieures de la dite « affaire », il apparaîtra que c'est toujours sur un tel trépied structurel que prolifère – active depuis des siècles et brassée aujourd'hui comme en un jeu de bonneteau (mélange des genres, à s'y perdre) par les puissances médiatiques – l'*ordure* anthropologique (hargnes journalistiques, haines politiques, sexophobies) qui caractérise, de façon croissante, les débâcles, bêtises, frimes, veuleries et sadismes dont nous sommes les témoins effarés.

Sortie

Le rouge et le noir Tomaturgie et Torerofiction

Avant de connaître l'homme Marmande, je connaissais, excusez le prosaïsme, la tomate de Marmande. Faisant le marché de conserve, ma femme et moi, tôt le dimanche, pour acheter des légumes frais, rue d'Aligre ou boulevard Richard Lenoir, nous recherchions attentivement cette tomate goûteuse. On n'hésitait pas à la palper, en évaluer la fermeté et le parfum, pour, après rapide entente, décider de son destin végétal – pluricultinaire (c'était l'ère pluridisciplinaire à l'Université, et j'en étais un des « fleurons » !). Bien ferme et quoique peu côtelée, elle ferait une salade

idéale, avec oignon et olive, et persillée de persil, évidemment, ou de basilic, ou de coriandre ; plus mûre, elle servirait à confectionner une sauce (ail et basilique et viande hachée ou petites coques) pour les pâtes ; entre les deux, creusée en son centre, elle recevrait une farce, ou rien du tout, et cuirait au four, à feu doux. En un temps où l'on commençait à s'intéresser à la diététique, la marmande s'offrait à nous toute avenante.

C'est à cette forme bonne, rougeoyante, ensoleillée, gouleyante, et sachant qu'une rime riche inattendue accordait le lieu d'origine, les *Andes*, en Amérique, avec le lieu d'accueil, *Marmande*, en France, qu'est venu s'accorder le nom de Francis *Marmande*. Élu par la commission scientifique *ad hoc* (je m'étais présenté en réaction aux entourloupes de deux « chers collègues », l'un m'ayant piqué un poste de professeur qui me revenait, l'une m'ayant filouté un semestre sabbatique censé me revenir – je n'en reviens toujours pas !), je *tombai* de Paris VIII en Paris VII – heureux envol, sauf que je « *tombai* » vraiment : le premier jour de mon arrivée face à l'écrasante Tour, je glissai sur le trottoir glissant de la place Jussieu, et m'étais à terre – ce que j'interprétais, littéralement, comme un *lapsus* (latin pour « glissement »). Pénétrant ensuite, fort perturbé, dans le sombre couloir professoral, je *tombai* sur le nom ornant un bureau de Francis *Marmande* : étrange effet, cela me mit du baume au cœur. Tomaturgiquement !

Sol y sombra – Torerofiction. À l'insoleillée rouge tomate répond l'autre face, *sombre*, de Marmande. Il relate pour un journal du soir de ténébreuses corridas, centrées taumachiquement sur la prestance du torero. Torerofiction : on croit y être. Poésie prise par les cornes, cornes prises par le picaresque, sous couvert d'une *muleta*, espagnolades qui nous *hispaniquent* : le noir taureau surgit de la fosse anale tel un énorme étron noir prêt à barbouiller un *homo sapiens* visé en sa raideur d'être, son ontologique *réten-tion*, et refusant têtu de lâcher le morceau (de l'art de serrer les fesses) – fureur panique de la bête mortifiée fonçant sur le torero faufile d'or et d'argent, qui la fuit, feignant de l'affronter, pour se la faire.

Pour qui n'a assisté qu'une seule et unique fois à une corrida, cul posé sur la pierre glacée d'une vétuste et venteuse arène, au risque patent d'une crise d'hémorroïdes, cet affrontement « sublime » de la bête et de l'homme, de la vie et de la mort, n'est qu'une rhétorique trompette de figures de style : le torero, superstylé, les exécute au doigt et à l'œil, des orteils au chignon ; le taureau, réduit à faire hypostyle, contrebassé, reproduit du sabot à l'oreille, laborieux scripteur, un archaïque boustrophédon, suant sang et encre pour le bonheur de plume du nécrophage chroniqueur. Et voici comment notre affaire finit, s'en sortant, dans le LAC !



Dessins de Francis Marmande, 1996. Source : Jocelyne Louis.

GÉRARD DANOU

SQUARE JEAN REVERZY
(MÉDECIN ET ÉCRIVAIN 1914-1959)
69 003 LYON

I

En 1984, la revue *Grandes Largeurs* consacre un double numéro à la ville de Lyon et ses écrivains ; textes de Charles Juliet, de Louis Calaferte, de Jacques Chauviré, écrivain et médecin, récemment disparu, et de Francis Marmande, jeune universitaire, marcheur au pas léger qui, entre deux trains à grande vitesse, voit « La ville à l'envers ». Sont aussi publiés des extraits du Journal de Reverzy, rédigés en 1955, peu après son « entrée dans les Lettres ». Découvert par Maurice Nadeau, Jean Reverzy vient d'être récompensé l'année précédente pour *Le Passage*, un roman conradien, désenchanté, publié dans le contexte de l'après-guerre, de la bataille de Diên Biên Phu, de *Bonjour Tristesse* (Françoise Sagan), de l'abbé Pierre et ses sans-logis, et de *Tristes tropiques*, bouleversant la sensibilité ethnologique.

Le Passage est supposé raconter l'histoire de Palabaud, un homme très malade qui, après avoir longtemps séjourné en Polynésie, revient dans sa ville natale pour y « crever », dit-il au narrateur médecin. Palabaud souffre d'une affection mortelle du foie. Sur un fond permanent de tristesse nauséuse, il est envahi soudainement par d'épuisantes crises de vertiges et de vomissements. Après ce premier roman sur le mourir du malade (comme double du médecin se projetant en malade à venir), Reverzy publie *Place des angoisses*, roman d'apprentissage de la médecine et vaste allégorie de la fatigue comme inexorable processus d'*exténuation* (A. Gerber), contre lequel, écrit l'auteur, « la thérapeutique est une entreprise précaire ».

Ce second roman transfigure Lyon en une cité baudelairienne simultanément aimée et haïe. Lyon de l'enfance du personnage est la ville du mal-être ; une cité peinte à l'encre de la mélancolie, qu'il parcourt, butant sur le pavé des ruelles tortueuses, gravissant et dégringolant ses collines, avec cette lourde fatigue, « du plomb à la semelle de ses souliers ». Lyon, ville du désarroi, du désordre du corps et de l'esprit.

Je vois ailleurs (non dans l'écriture du *Passage*) une raison de mon désarroi : à Lyon. Péniblement et lentement j'étais parvenu à m'en tenir à l'écart. Fortifié par une longue évasion en Polynésie, j'avais accédé enfin à la solitude. Toute la vulgarité dans laquelle j'ai longtemps vécu, et qui m'a sans cesse heurté et tourmenté, semblait enfin abolie. Alors j'ai connu la liberté : mon étrangeté s'est développée sans résistance, dans le vide bien-faisant qui s'est fait autour de moi. Et j'ai pu écrire. Le succès m'a ramené

à Lyon, m'y a malgré moi implanté de nouveau. Certes le Lyon qui venait à moi n'était plus celui dans lequel j'avais cru m'ensevelir : le Lyon insultant d'ignorance des médecins qui furent mes amis. C'était le Lyon pensant, littéraire, au milieu duquel j'ai bien cru cette fois encore succomber. Il valait l'autre. Ici tout contact humain m'attriste et m'amoindrit. Les sourires, les poignées de main, l'amitié m'offensent. Moi aussi j'ai eu ma *Saison en Enfer*. « Le sang fume sur ma face... J'en ai avalé une fameuse gorgée de ce poison. » (O. C. p. 857)

II

Une soirée vers l'âge de 16 ans, Reverzy erre sur le pavé des quais qui bordent le fleuve. Nourri déjà des poètes et des écrivains aventuriers, Reverzy porte en lui une lourde épreuve. Il est pupille de la nation, et aura reçu la Croix de guerre à cinq ans sur les champs de bataille de la Grande Guerre, à la place de son père, officier mort au champ d'honneur. Il est élevé par une mère puritaine au nom anglophone et maritime Mac Namara (née de l'océan). Soudain il est saisi d'un sentiment étonnant qu'il n'avait jamais encore expérimenté ; « extase et connaissance sont synonymes », dit-il dans le premier texte de ses cahiers, *Le Soir orange* :

Un mystérieux esprit m'envahit, que j'appelle le Mal du soir. Ce mal du soir est un malaise et une conscience, car la cervelle recèle de multiples consciences.

Personnellement je connais celles de la mort, de la mer, d'une présence, du cosmos qui, durant certaines secondes, ont bouleversé ma pensée, sont tombées dans mon âme pour la tordre et la torturer. Cependant de tous ces états d'esprit, je crois que le « Mal du soir » est encore le plus extraordinaire qui m'ait habité : extase et connaissance sont synonymes. (O. C. p. 659-660)

Quel sens donner à cette expérience forte ? Dans la préface aux *Œuvres complètes* (2002), Jean-François Reverzy, le fils de l'écrivain, évoque un trouble de conscience crépusculaire, un état hystéroïde ou un sentiment océanique. On se souvient sans doute de la correspondance entre Romain Rolland et Freud, dont il est fait mention au début de *Malaise dans la civilisation*. Pour Romain Rolland, ce sentiment serait la sensation de l'éternité, illimité, infini, océanique : les prémices du sentiment religieux ; alors que pour Freud, il s'agit d'un retour au moi du tout petit, encore dépendant et non différencié du monde extérieur. Le mythe de l'eau marine, flux et reflux, ligne mélodique fondamentale du *Passage* répond effectivement à l'appel d'un horizon océanique vaste et pur. Mais il semble peut-être plus simple de lire ce court texte de jeunesse, *Le soir orange*, comme le récit d'un événement inaugural, un projet de littérature mis entre parenthèses par les études de médecine, la guerre, la prison pendant la Résistance, puis la pratique médicale. Un projet qui court le long des cahiers jusqu'au dernier jour de sa vie et qui se formalisera tardivement par l'écriture du *Passage* après une crise mélancolique ainsi qu'un voyage désenchanté en Polynésie. Il cherchera alors ce qu'il a entrevu dans le *Soir orange*, cette illumination, cette lucidité, comme Rimbaud. Reverzy dans « À la recherche d'un miroir »

lui consacre d'ailleurs un court texte, « Rimbaud et la mer », dans lequel il cite « Les poètes de sept ans ».

Reverzy adolescent vient de vivre une expérience corporelle vive, une célébration de la vie ; il a touché quelque chose qui le dépasse dans l'immanente sensualité du monde. Le sentiment d'être au monde dans un accord fulgurant avec celui-ci. Mais les mots à la fois manquent et excèdent cette joie étrange. Deleuze disait que l'écrivain touche quelque chose de trop grand pour lui. Rimbaud est d'emblée tombé juste ; pas Reverzy. Il aurait pu saisir l'occasion unique qui venait de lui être donnée... Relisons son texte : il nous parle de malaise extraordinaire, mais aussi d'envahissement du corps sensible par « de graves excès de couleurs et de parfums », de l'or incandescent, de blancheur, de soleil et d'eau « mêlés ». Il est hors de lui-même, dans un sentiment plein de son existence. Il relie ces synesthésies extraordinaires aux images et aux odeurs délicieuses des vieux livres de *piété*, dit-il. Comme Baudelaire dans « Mon cœur mis à nu », le souvenir de ses prières enfantines s'accompagne du regret de l'ancienne organisation quotidienne et protectrice des heures. Mais on ne bouleverse pas aisément le socle d'un paysage intérieur et l'imagerie d'une sévère éducation religieuse.

III

Les études médicales constituent classiquement depuis des siècles un apprentissage assimilable à un rite d'initiation livrant accès à un savoir et à un savoir-faire. On peut énumérer les éléments qui structurent ce rituel : la proximité de la maladie et de la mort, à l'hôpital, l'acquisition de connaissances auprès de maîtres investis du pouvoir de transmission, de longues études, une langue spéciale, une nosographie complexe et le rôle de *dépositaire de secrets*. Expérience événementielle d'une rare intensité, l'initiation médicale offre heureusement dans le même mouvement les conditions de son dépassement, avec la promesse d'intégration au corps médical, c'est-à-dire à *l'ordre de son discours*, et la reconnaissance sociale inaugurée par la cérémonie du serment d'Hippocrate. Cette initiation devrait enrichir la capacité de raconter et de transmettre des expériences, bouleversant, comme le dit P. Ricœur à propos du récit, *l'expérience profonde du temps*. Chez la plupart pourtant, l'épreuve est enfouie sous le masque d'une pseudo insensibilité et l'oubli au sens freudien, dit Canguilhem, « du pouvoir de dédoublement, propre au médecin, qui lui permettrait de se projeter lui-même en situation de malade, l'objectivité de son savoir n'étant pas répudiée mais mise entre parenthèses ». Cependant la lecture des médecins écrivains (Reverzy plus que tout autre) nous apprend combien la première expérience est toujours vive, travaillant au cœur même de la condition, et du médecin et de son écriture. Les écrits autobiographiques de Reverzy offrent de précieux éléments pour comprendre la dynamique de la formation médicale à partir d'un certain idéal. Le jeune homme est préparé à ce devenir par son histoire et la découverte de Schopenhauer dont on sait l'emprunt au bouddhisme.

Dans ses Aphorismes sur l'amour et la mort, Schopenhauer écrit : À 17 ans je fus comme Bouddha frappé de la souffrance universelle. J'ai retenu cela par cœur ; j'avais 17 ans moi aussi. Je lisais et relisais la phrase ; [...] J'avais dans la tête l'image de milliers d'êtres malades, mourants... Et j'étais au milieu de ces êtres sur lesquels je me penchais... (O. C., p. 745)

Avant, dit le narrateur, il n'y avait pas la fatigue. C'était dans l'intemporalité du temps de l'enfance. Mais la découverte du temps compté, et avec lui de la maladie, de la mort, du cadavre et des dissections, produit l'effet d'un étonnement au sens fort, d'un coup de tonnerre que l'écriture ne cessera ensuite de questionner sans espoir d'y trouver la moindre réponse. Cette épreuve de réalité suppose une séparation pour que puisse surgir par moment la nostalgie d'un état de non-séparation antérieure. Le jeune narrateur quitte sa mère et le grand appartement de la *Place des Angoisses*, cette place géographiquement si vaste et affectivement si resserrée, si étroite que le corps s'y sent mal à l'aise comme dans un habit trop étroit. Moment d'envol attendu au fil des années passées à scruter chaque soir les lueurs de la ville, le front appuyé contre la vitre. Le regard à la fenêtre fonctionne, ainsi que chez Baudelaire, comme ouverture, appel de sens, stimulant la faculté de rêverie imaginante. Enfin arrive le jour :

Un matin d'octobre, je descendis l'escalier quatre à quatre, un cahier roulé sous le bras. La place s'étendait devant moi, unie et terne comme un étang sans reflet. Je fis dix pas et me retournai : ma mère me regardait, penchée à la fenêtre. Je lui souris : j'avais déjà un pied dans le monde nouveau, et mon sourire voulait dire que tout allait bien, que ce monde n'était pas redoutable. Alors elle leva le bras en signe d'adieu et de bon voyage. Sa main agitée retomba, lourde comme la chute d'un oiseau sur la mer. (O. C., p. 186)

Et le geste de la main qui libère l'enfant, gauche, encore mal assuré sur ses pieds, tel le poète baudelairien, symbolisera aussi la condition d'une solitude ontologique assumée pleinement, car accompagnée :

Ma solitude n'était que fictive, car l'adieu à ma mère agitant sa main à la fenêtre persistait en mon esprit comme impression de lumière vive qui demeure longtemps sur la rétine. (O. C., P. 187)

IV

Dès lors plus rien ne sera comme avant. Il s'est produit une expérience, une épreuve. Et avec celle-ci se creuse l'écart entre l'idéal infini de la jeunesse qui croyait pouvoir assumer la totalité de la souffrance humaine et les limites de la médecine. Dans ce creux gît la fatigue, la conscience du temps à l'œuvre :

Étrange associée à ma vie ! le premier jour où sa main pesa sur mon épaule, je ne me doutai pas qu'elle m'accompagnerait si longtemps. Plus tard, comme une vieille douleur je me mis à l'aimer. (O. C., p. 179)

Le jeune praticien écoute et soigne un vieil ouvrier nommé Dupupet qui meurt d'épuisement (« la fatigue au travail c'est toute ma vie, lui dit-il »). Il

n'est point question ici de médicaments ou de technique, mais du dernier pas vers ce point d'évidence aveugle où la mort et les limites de la médecine se rencontrent.

Je m'étais trouvé, dit le narrateur, près d'un vieillard endormi, je l'avais réveillé : nos voix s'étaient levées pour proclamer notre alliance, pendant que derrière nous une femme se signalait par une phrase sans fin. Je ne voulais rien comprendre, parce que rien d'humain ne se comprend mais j'avais trouvé ma place au milieu des hommes. (O. C., p. 240)

Rien ne sépare fondamentalement le médecin reverzien du malade sinon un simple écart dans le cours du temps. J'ai rappelé l'importance de l'éducation chrétienne de Reverzy ; en perdant la foi de son enfance, il deviendra « médecin-ouvrier » laïque adopté par le milieu populaire de son quartier et violemment anticlérical. Aussi, évoquant la *pitié* (qu'il place parfois au-dessus de toutes les œuvres), ce qui lui vient, c'est autant la figure de Bouddha méditant assis sous un arbre que le regard baudelairien posé sur les pauvres, les fous, les marges des villes tentaculaires.

V

Il est vrai que les mots *pitié* et *piété* sont reliés par une même origine latine. Est *pius*, en latin, « celui qui reconnaît et remplit ses devoirs envers les dieux, les parents, la patrie ». Ce sentiment ne se réduit pas au domaine du religieux mais aux sentiments naturels. La *pitié*, « loin d'être un principe de discrimination, serait au contraire ce qui en l'homme fait humanité, l'inscrivant dans une origine et une destination communes. Elle deviendrait dès lors un ferment d'universalité », écrit C. Vollaire dans un essai sur l'humanitaire.

Bien que Reverzy inscrive souvent les mots de fraternité, ou d'humain, (qui peut en douter ?) il a vécu l'expérience de la seconde guerre et de la prison sous l'occupation allemande. La littérature lazaréenne est contemporaine de son écriture. C'est pourquoi l'attitude du médecin reverzien face à l'ouvrier Dupupet s'accorde peut-être plus réellement à la notion grecque de l'amitié développée par H. Arendt dans *Vies politiques* à propos d'une réflexion sur les « sombres temps ». C'est le « parler-ensemble » qui unissait les citoyens en une polis, dit-elle. L'essence de l'amitié consistait dans le discours. Le monde « n'est pas humain pour avoir été fait par des hommes, il ne devient pas humain parce que la voix humaine y résonne, mais seulement lorsqu'il est devenu objet de dialogue. Nous apprenons à être humain en en parlant. » Et c'est bien le sens de la découverte fondamentale du jeune médecin de *Place des Angoisses* auprès du vieux Dupupet qui lui raconte son histoire, dans une alliance amicale scellée par le dialogue débarrassé de jargon, toujours dans le respect des différences et des singularités au sein de laquelle se construit leur humanité.

VI

Les personnages malades de l'univers reverzien (Palabaud ou Dufourt) apparaissent dans leur dignité silencieuse, qui atteste, malgré tout, d'une lueur, d'une ultime présence face à la mort opposant un démenti radical au regard social dominant sur le vieillard comme reste, comme anomique déchet. L'écrivain de la *Vrai Vie* insiste sur l'affront de l'institution (les règlements stricts des établissements pour vieillards affichés aux murs des couloirs et des chambres) envers ceux qui attendent le passage et déjà n'ont plus droit au dialogue. Dans une courte nouvelle, « Il n'y a qu'une vieille », Reverzy insiste sur l'éclat du regard des vieux au sein d'un visage raviné :

Et ces yeux rayonnants des vieillards, qui, dans leur éclat triste contiennent comme une excuse de se trouver dans un visage effondré, semblent dire : « C'est bien moi ! Je suis toujours là ». (O. C., p. 500)

D'autres médecins, sans doute, ont eu la même démarche réflexive que Reverzy soit par l'écriture, soit par les arts de l'image. Ainsi le photographe Philippe Bazin, de formation médicale, a passé six mois dans les années 1980 comme interne dans un service de « long séjour ». Il aurait pu ne rien voir ; mais voici comment lui a été révélée sa propre humanité. Il raconte :

Un jour, au bout de trois mois environ, je dus classer le dossier d'une personne décédée huit jours auparavant et me retrouvai face à cette chemise de carton sans photo d'identité, à me demander de qui il pouvait bien s'agir. J'avais déjà oublié son visage !

Il photographie en noir et blanc tous les vieux de l'hospice. Au développement des photos, « ce fut une révélation », dit-il :

Tout ce que j'avais quotidiennement sous les yeux et que je ne voyais pas me sautait littéralement à la figure : la souffrance morale des gens, leur solitude extrême, leur attente impatiente de la mort libératrice, leur colère si violente contre nous, les personnels, qui leur infligions une telle vie. (Bazin, 2008)

Que ce soit avec Reverzy ou plus récemment avec P. Bazin, photographe militant, tous deux introduisent du tiers entre eux et l'autre. Ce tiers (l'écriture ou le dispositif photographique) crée la distance réflexive, creuse l'écart nécessaire pour penser la médecine et sa pratique, dans une dimension sociale et politique, pas seulement dans la nécessaire empathie.

VII

La clinique, le corps du médecin penché sur le malade alité sont au centre de la pratique médicale qui domine jusque dans les années 1970, dix ans à peine avant l'émergence du sida. Reverzy célèbre une véritable anthropologie du geste manuel. H. Focillon avait composé un *Éloge de la main*, comme « on remplit un devoir d'amitié », disait-il. J'ai souligné l'importance du signe d'adieu à la mère permettant ainsi l'entrée dans le monde des docteurs. En clinique, la main touche, palpe, percute. Pendant des siècles, les rois

thaumaturges touchaient les malades aux écrouelles. C'est encore la main qui opère, qui coupe, tranche, et la main qui éviscère les cadavres au cours des dissections.

« L'esprit fait la main, la main fait l'esprit », ajoute encore Focillon dans son *Éloge*. En médecine la main est guidée pour l'action ; quant à l'écriture, elle sert plus à transcrire qu'à décrire (ordonnances laconiques, rapports, certificats divers). Au contraire la main qui trace d'autres signes (les lettres sur le papier), ou plutôt qui les voit autrement, devra témoigner de tout ce que la médecine dans son impeccable nosographie ne peut penser, puisqu'elle regarde un corps qui n'existe pas.

VIII

La main qui palpe les corps réclame ensuite le prix de son geste. C'est elle qui saisit en tremblant comme à regret, les billets de banque, avancés par la main non moins hésitante du malade à les lâcher, signant la valeur marchande¹ (inappropriée car d'un autre ordre pour Reverzy) du service rendu (*Le Médecin et l'argent*, O. C., p. 479-481). Le médecin reverzien gagne sa vie mais répugne à mêler l'argent à ce qui demeurera toujours fondamental dans l'appel au médecin. Cependant l'histoire de la pensée médicale ne recouvre pas l'histoire des soins². Pour la première, le corps est objet d'étude ; quant à l'histoire du soin, elle place ce même corps sous l'autorité d'un absolu. Certaines coutumes maintenant désuètes sont très significatives, témoignant d'une relative confusion des deux regards :

... beaucoup de médecins ont l'étrange coutume de ne pas demander d'honoraires aux prêtres et aux filles de joie. Notre engeance est, dit-on âpre au gain, et l'usage d'une telle gratuité peut étonner. Mais sans doute éprouvons-nous une solidarité obscure avec des êtres qui peinent comme nous dans les zones mystérieuses des douleurs, des jouissances et des craintes. (*Le Passage*, O. C., p. 32)

Au plan anthropologique, la maladie et la mort circulent entre le médecin et le malade. Or pour le médecin reverzien qui croit peu en l'efficacité technique de son métier, il est gênant d'échanger de la fausse monnaie. Mais on s'y fait. Tout comme on s'égare dans le mondain en oubliant le sens profond du divertissement pascalien. Tel est le paradoxe des médecins. Eh bien, dit Reverzy, ça c'est étonnant !

Celui qui écoute battre le sang dans les cœurs et qui, à chaque pas, se heurte à la mort devrait se redire sans cesse : « ça ne va pas durer. Tout s'écoule. La vie est d'une seconde. » En fait c'est un homme comme les autres [...] Pas plus que l'état bourgeois du médecin et son enlèvement dans le monde,

¹ On pourrait analyser le paiement de l'acte médical en termes de valeur d'usage et de valeur d'échange, sachant toutefois que le contrat médical est interindividuel et qu'il ne faut pas confondre la chose matérielle avec « vivre humainement la condition de la chose matérielle » (in J.-P. Valabrega, citant Sartre à propos de la *Critique de la raison dialectique*).

² Un tableau de jeunesse de Pablo Picasso, *La science et la charité*, illustre parfaitement l'histoire de ces deux courants de pensée.

je ne blâmerai cette ostentation de talents ou de vanités, mais je répète que cela m'étonne, et me force à penser que l'expérience de la mort, recommencée chaque jour, loin d'enrichir l'esprit paralyse la pensée. L'égarement du médecin attaché aux valeurs de la fortune, et de la renommée, procède de son illusion de durée. Il se comporte comme si la vie ne devait pas finir, alors qu'à travers la maladie, forme visible de notre dissolution dominée par le temps contre lequel la thérapeutique n'est qu'une entreprise précaire, il pourrait constater de celui-ci l'irréparable écoulement. N'y-a-t-il pas de quoi être surpris du paradoxe des médecins ? (*Mon métier de médecin*, O. C., p. 452-455)

IX

Le dernier chapitre du *Passage* commence ainsi : « Palabaud mort n'en avait pas fini avec la médecine ». Le narrateur est présent à l'autopsie. Il regarde en silence officier son vieux maître, selon un rituel inchangé depuis des siècles, mais son attitude n'est plus tout à fait la même ; tout jeune, Joberton de Belleville ne se serait intéressé qu'à la dimension scientifique de la maladie de foie de Palabaud, un beau cas. Mais voilà que face à sa propre déchéance, il réfléchit et s'exclame tout en disséquant :

Ce malade a succombé à une maladie chronique. Cela mérite réflexion. Nous ne pensons pas assez que notre art, à travers l'organisme qu'il voudrait restaurer, s'acharne contre le plus désarmant de tous les ennemis, le Temps... (O. C., p. 171)

Sur ces mots le narrateur quitte furtivement la salle ; ce qu'il vient d'entendre lui suffit : le Temps, le Temps... de retourner écrire. Il n'y a pas de plus sûr trompe-la-mort que le texte. Reverzy n'a jamais cessé vraiment d'écrire, ses cahiers privés en témoignent. Mais l'exigence du roman s'affirme vers quarante ans. Contre la confusion de la pensée face au cadavre de Palabaud et au sentiment de perte d'existence, le narrateur est pris de vertige et d'angoisse, une angoisse que seule l'écriture, l'attention extrême aux mots, pourra dissiper :

Je gagnai prudemment la porte, perdu dans un monde de pensées informes par lesquelles mon esprit existait : phrases sans substantifs, images sans contour, attitude instable, adjectif isolé, secret effroi de la fragilité des hautes murailles. (O. C., p. 171)

À la suite des premiers romans, l'écriture du *Corridor*, récit qui met en scène la lente progression physique, biomécanique, d'un personnage gravissant un escalier étroit en colimaçon, est dépouillée d'anecdotes et de subjectivité (laquelle ne peut cependant jamais s'exclure). Mais le projet est le même : un *devenir chose*, inerte, impersonnel, selon la remarque de Charles Juliet. Une écriture neutre pour elle-même, dissociée du sujet écrivant et de son histoire. « À quarante ans, dit-il dans son *Journal*, on n'écrit que de la *pathographie* ». Il est difficile de juger d'une œuvre en devenir interrompue brutalement si tôt, mais il est certain que *Le Corridor*, ainsi qu'une étrange nouvelle comme *Le Regard*, vont dans le sens de cette impersonnalité et par

là de l'effacement, vers la complète disparition. L'influence de Kafka (*La métamorphose* ou *Le Terrier*) est probable. Le corps du personnage est incarcéré dans un tunnel creusé dans la terre représentant, comme l'escalier du *Corridor*, l'enveloppe corporelle extérieure pétrifiée, l'habitable, où sommeille et se meut en lentes reptations l'habitant : le corps y dort.

Quoi qu'il en soit, il semble que le poids de l'enfance (du secret de l'enfance), ainsi que l'initiation à la médecine dont nous avons souligné la puissance d'étonnement, aient été libérés par l'écriture des premiers romans. C'est également l'hypothèse de son ami médecin et écrivain Jacques Chauviré :

Il est vraisemblable que, jusqu'à l'âge où Reverzy commença à écrire, les souvenirs qu'il avait engrangés sur l'agression du médecin sur le cadavre restèrent enfouis en lui-même. Mais peu à peu, ils réapparaissent dans l'esprit de certains médecins. Beaucoup d'entre eux ne connaissent peut-être jamais les doutes issus de ces réminiscences. Ou, du moins, ils les éludent.

Reverzy avait quarante ans lorsque parut *Le Passage*. La résurgence s'était faite en son esprit. « Qu'étaient donc devenus ces cadavres que nous avions fréquentés et martyrisés dans notre jeunesse ? » (*Le cadavre et la littérature, Sud*, n° 71-72, 1987).

X

Le psychanalyste Jean-Paul Valabrega avait très bien senti dans les années 1960 « l'importance et la profondeur » des deux premiers romans de Reverzy. Il leur prédisait de l'avenir. Je crois qu'il ne s'est pas trompé. Palabaud meurt, comme Rimbaud, le visage tourné vers la mer. La ligne mélodique du *Passage* se confond avec le bruit régulier du ressac, l'océan qui donne et qui reprend. Le thème principal de *Place des Angoisses* est la mort des médecins, avec cette phrase assez énigmatique qui court, prononcée par l'épouse du vieux professeur lors d'un dîner auquel l'étudiant est convié. « La mort des médecins, dit-elle, est plus triste que celle des autres hommes ». Phrase étonnante qui mérite réflexion. Il s'agissait d'évoquer la maladie et la mort de Sulpice, un médecin expérimenté, atteint d'un cancer évident auquel il n'a jamais cru. Le médecin est celui qui sait agir. Il est institué par la société pour avoir le droit de proférer un discours destiné à faire reculer la maladie et la mort. Il est héroïsé. Il y a un mythe du médecin. Un médecin n'est jamais malade. Un médecin ne meurt jamais. Et quand surgit l'épreuve de réalité, il devient alors sanctifié ou chargé de tous les maux. Car le médecin endosse une certaine fonction traditionnelle du sacré (séparé, sublime et maudit). Alors, quand un médecin meurt, le public est soudain frappé de stupeur en réalisant qu'il n'était pas exempté du sort commun. Qui mieux que René Allendy dans son *Journal d'un médecin malade (six mois de lutte contre la mort)* a le mieux décrit la souffrance de celui qui ne peut plus se penser ni comme médecin sachant, ni comme malade confiant ?

On ne sent jamais tant la faiblesse de la médecine que quand on est à la fois malade et médecin. Alors, devant la réalité et la détresse, apparaît toute la pauvreté cachée, toute l'insuffisance dissimulée d'un art dont tout le monde voudrait attendre des certitudes. (Allendy, 1980, p. 119)

Aujourd'hui, plus de cinquante ans après la mort de Reverzy, on pourrait croire que l'évolution des sensibilités ou des mentalités, avec l'appropriation légitime d'un certain savoir médical par les usagers, rendrait caduques les réflexions de ses personnages sur la vieillesse, la maladie et la mort. Il n'en est rien. Au contraire une réflexion sur la médecine à partir d'une expérience pratique enrichie par la polyphonie du texte littéraire est fondamentale pour mieux sentir la complexité des situations et rendre au langage (figé par la rigueur des termes techniques) sa force expressive et métaphorique.

Quand il s'agit de littérature reliée à la médecine, *ce qui me vient*, et *non ce qui m'appelle*, comme le dit Roland Barthes, songeant à Proust, c'est sans aucun doute l'œuvre de Jean Reverzy, *non comme autorité*, mais comme une sorte de *souvenir circulaire*.

Références bibliographiques :

- ALLENDY, René. *Journal d'un médecin malade, ou Six mois de lutte avec la mort*, Denoël, 1944 ; réédité en 1980, Éditions du Piranha, coll. « Ixtlan ».
- ARENDT, Hannah. « De l'humanité dans de sombres temps », *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, coll. « Tel ».
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », p. 58-59.
- BAZIN, Philippe. « De la médecine à la photographie, histoire d'un passage » (tapuscrit, 2008). Introduction à l'édition de sa thèse de doctorat en médecine : « Aspects humains et psychosociaux de la vie dans un centre de Long Séjour, à propos d'une expérience en stage interné », Université de Nantes, Ufr de médecine, 1983.
- *Long séjour, éd. ah !*, Bruxelles / Paris, Cercle d'art, 2010.
- CANGUILGEM, Georges. *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1983.
- CHAUVIRÉ, Jacques. *Jean Reverzy, le cadavre et la littérature*, Revue Sud, n° 71-72, 1987.
- FOCILLON, Henri. « Éloge de la main », *Vie des formes* (1943), Paris, 1988.
- FREUD, Sigmund. *Malaise dans la civilisation* (1929), Paris, 1979.
- MARMANDE, Francis. « La ville à l'envers », *Grandes Largeurs*, « Lyon et ses écrivains », n° 9-10, printemps-été 1984.
- NADEAU Maurice. *Grâces leur soient rendues, mémoires littéraires*, Paris, Albin Michel, 1990.
- REVERZY, Jean. *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2002.
- Extraits de Journal 1955, *Grandes Largeurs*, « Lyon et ses écrivains », n° 9-10, printemps-été 1984.
- *Le Mal du Soir, Écrits autobiographiques 1935-1959*, Arles, Actes Sud, 1986.
- *Place des Angoisses* (1956), Saint Denis de la Réunion, Éd. Grand Océan, 2004, postface de G. Danou.
- VALABREGA, Jean-Paul. *La Relation thérapeutique malade et médecin*, Paris, Flammarion, 1963.
- VOLLAIRE, Christiane. *Humanitaire, le cœur de la guerre*, Paris, L'Insulaire, 2007.

ANNY DAYAN ROSENMAN

ÉCRIRE LE SILENCE

Avec *Le Songe*¹, rédigé pendant la guerre, Vercors écrit l'une de ses plus puissantes nouvelles, qui prend la forme d'un *témoignage onirique* sur l'univers concentrationnaire. Cette expression, contradictoire dans ses termes-mêmes, traduit le statut ambigu et le trouble d'un narrateur qui n'est pas un témoin-rescapé mais qui, en une écriture dont le réalisme halluciné reste de l'ordre de la vision, tente de restituer l'image d'un monde où la violence, saisissante, est aussi liée à l'éradication de la parole.

Ce narrateur qui se retrouve transporté *comme en songe* dans une grande plaine dénudée et funèbre, cadre d'une mort qui n'en finit pas d'être vécue, rencontre des formes humaines à la limite de la dislocation, cheminant dans la boue et ployant sous le poids de terribles charges. Lorsqu'il cherche à leur parler, l'une d'entre elles, inconnue et pourtant familière, comme les visages rencontrés dans les rêves, répond à ses questions par des signes incompréhensibles. Elle lui indique avec insistance quelque chose qu'il n'arrive pas à voir et, devant son impatience, finit par lui montrer sa langue mutilée, brûlée.

Ce témoin muet, sans doute un résistant torturé et déporté, annonce, dès l'ouverture du récit, le bannissement de la parole et l'échec de la communication. Au cœur d'un paysage infernal, il incarne l'impuissance de toute tentative d'expression alors que subsiste, impérieux, le désir de parler et de raconter : « je voyais trembler sa langue comme celle d'un jars qui veut mordre », écrit le narrateur. Il incarne aussi la tentative, vouée à l'échec mais toujours renaissante, de faire voir ou comprendre ce qui ne peut se dire.

Quant au paysage de cette rencontre, Vercors, qui avant la guerre était dessinateur², le constitue en représentation picturale du silence par l'utilisation de masses, de couleurs et de volumes indistincts : couches de blanc sale superposées, horizon constitué de *langues de gaze déchiquetée*, brouillard se refermant en pesants *rideaux de damas blafard* sur des silhouettes qui avancent *mollement et sans bruit*.

Faire entendre, faire voir le silence

Dans un grand nombre d'œuvres qui touchent à une expérience de l'extrême comme celles que constituent la Shoah et l'univers concentra-

¹ *Le Songe* est rédigé en novembre 1943 mais publié plus tardivement, après la Libération.

² Avant la guerre, il est connu comme dessinateur sous le nom de Jean Bruller.

tionnaire, une place importante est faite au silence, non seulement en tant qu'interruption ou qu'impossibilité de la parole, mais en tant que modalité du dire. Celui-ci est signifié par une multiplication de personnages muets et de représentations symboliques, ou encore creusé dans l'écriture du texte par la pause, la fragmentation, la suspension du récit, l'ellipse.

Certaines de ces œuvres sont traversées, hantées, de protagonistes muets, condamnés au silence. Dans *L'oiseau bariolé* de Jerzy Kozinski³, un enfant errant dont on ne sait s'il est juif ou tzigane, est devenu muet à la suite des violences vues et subies. Dans *La Trêve*, le petit Hurbinek dont la mort projette sur le récit une tristesse inapaisable, est un *infans* né au camp, *enfant de la mort, enfant d'Auschwitz* qui n'a jamais appris à parler, et dont la tentative de parole nous parvient à travers le récit de Primo Levi dans sa dimension insistante mais inaudible et inarticulée :

La nuit nous tendîmes l'oreille : c'était vrai, du coin de Hurbinek venait de temps en temps, un son, un mot. Pas toujours le même à vrai dire, mais certainement un mot articulé ; mieux, plusieurs mots articulés de façon très peu différente, des variations expérimentales autour d'un thème, d'une racine, peut-être d'un nom. Tant qu'il resta en vie, Hurbinek poursuivit avec obstination ses expériences. Les jours suivants nous l'écoutions tous en silence, anxieux de comprendre et il y avait parmi nous les représentants de toutes les langues d'Europe : mais le mot d'Hurbinek resta secret⁴.

Dans l'œuvre entière d'Elie Wiesel, le lecteur rencontre une succession de témoins silencieux, définitivement muets ou ayant fait vœu de silence. Et, dès les premières pages de *La Nuit*, la vieille Madame Schächter, qui fait résonner le wagon de ses hurlements et de ses visions prémonitoires, est réduite au silence par ses compagnons qui la bâillonnent, transformant son cri en clameur silencieuse. Toujours chez Wiesel, Azriel, Gregor ou encore un détenu surnommé *Le Silencieux*, autant de personnages travaillés d'une parole empêchée qui se confrontent par leur mutisme au silence de Dieu, et à celui du monde⁵.

Hors-monde

En fait, ce rapport au silence donne la mesure de deux impossibilités à dire : celle d'une parole *suffoquée*, en référence, bien sûr, à celle qu'évoque Robert Antelme dans *L'Espèce humaine*⁶, mais aussi et d'abord, celle d'une parole *étouffée*.

Cet étouffement de la parole correspond à la mise à l'écart du monde de tout un groupe humain par une progressive mise hors langage qui est une mise hors humanité. Exclusion de la parole citoyenne, politique, sociale, de

³ Jerzy Kozinski, *L'Oiseau bariolé*, traduit de l'anglais par Maurice Pons, Paris, Flammarion, 1966.

⁴ Primo Levi, *La Trêve*, traduit de l'italien par Emmanuelle Genevois Joly, Paris, Grasset, 1966, p 9.

⁵ Elie Wiesel, *La ville de la chance*, Seuil, 1962. *Les portes de la forêt*, Paris, Le Seuil, 1964. *Le serment de Kolvillag*, *ibid.*, 1973.

⁶ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957.

la possibilité de libre communication. Aux murs matériels qui entourent les ghettos, correspond un mur de règlements administratifs et d'interdits élevé devant celui qui a perdu la possibilité et le droit de faire entendre sa parole dans l'espace public.

Plus tard, dès son arrivée au camp, le détenu apprendra qu'on lui a aussi ôté le libre usage de sa voix et de sa parole. Dans les premières pages de *Si c'est un homme*, Primo Levi fait état de ce constat, il parle d'un *silence d'aquarium*. Il raconte comment dès la première nuit, un gardien vient faire taire les prisonniers qui parlent entre eux : « nous nous taisons et nous avons honte de nous taire. » Dès le premier jour aussi, on a répondu à la question qu'il posait par une phrase définitive : « ici, il n'y a pas de pourquoi. » Ce qui est alors affirmé, c'est la règle de l'arbitraire absolu, l'absence de tout ce qui pourrait donner sens à ce qui est vécu. Mais c'est aussi l'impossibilité de tout dialogue, ou tout simplement d'un partage de la parole. Les détenus doivent apprendre qu'ils constituent désormais une entité indistincte, une masse indifférenciée et muette à laquelle on aboie des insultes et des ordres auxquels ils ne peuvent en aucun cas répondre. Ils ne sont plus des êtres pour la parole.

Deuxième dimension de ce silence, le détenu n'est plus quelqu'un dont on parle en tant qu'appartenant à l'humanité. Les expressions qui l'évoquent encore font silence sur sa condition d'homme. On parle désormais de *figures*, de *pièces*, de *mannequins*. Les SS interdisent même que soit prononcé le mot de cadavre. Les témoins de *Shoah*, le film de Claude Lanzmann, racontent comment on les obligeait à dire qu'ils avaient brûlé des *pièces*, des *chiffons*, de la *merde*.

Enfin, le silence qui ensevelit la victime correspond, à un autre niveau, à une surdité provoquée par la terreur ou l'indifférence, par la peur de ceux qui renoncent à démasquer ou à traduire un langage, travesti, codé, secret. On fait silence sur l'horreur avec des mots, on recouvre la réalité de formules fausses, mensongères, trompeuses. On use de l'euphémisme, de la périphrase, de l'antiphrase, du code qu'il faut décrypter. « L'indicible est marqué en creux dans le détournement du dire. Tout fut euphémisme »⁷ dit Michel Deguy qui rappelle que l'euphémisme fut inventé dans la langue grecque pour passer la mort sous silence.

Noms codés aux allures poétiques : *Vent de printemps*, nom de code pour les grandes rafles en France, *transport*, *traitement spécial*, *douche*, *marchandise*, *voyage vers l'est*, ou encore *chemin du ciel* qui, à Treblinka, conduisait à la chambre à gaz. Comme le dit Shoshana Felman⁸, il s'agit d'un événement qui devait demeurer sans témoin, sans parole, sans reste. Et la perversion du langage a une double destination : tromper les victimes jusqu'au bout, mais aussi néantiser les traces de leur mort, de leur mise à mort, organiser l'impossibilité d'un récit futur. De même, dans le cas du

⁷ Michel Deguy, « Une œuvre après Auschwitz », in *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, 1990.

⁸ Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage : Shoah », *ibid.*

génocide perpétré contre les Arméniens, ce sont les intellectuels, les journalistes, les écrivains qui sont les premières victimes, car dans l'hypothèse, proscrite, d'un témoignage, ils sont potentiellement *plus dangereux*.

Traverser le silence

La lutte contre le silence, contre l'effacement, de même que contre une parole détournée, cyniquement travestie, est donc l'objet d'un combat que la victime doit mener pour rester inscrite dans l'humanité, puis dans la mémoire.

Au camp, il lui faut tenter de préserver un langage qui ne soit pas celui de l'injure ou de ce que Robert Antelme nomme *l'éruclation du ventre*, ce qu'elle arrive à faire en de rares moments de grâce. Certains mots, qu'il faut aller chercher en soi, retrouver, préserver, peuvent faire lien entre des mondes déconnectés, entre *l'ici* et le *là-bas*, entre l'homme que l'on a été et ce que l'on est assigné à être. Ils conservent et préservent quelque chose de ce sentiment de soi, si fragile mais qui tente de persister, attestant la permanence de l'être et faisant lien entre les hommes. Ce sont souvent les mots de la poésie, du chant, de la prière.

À Auschwitz, le chant de Salve, qui était chanteur à l'opéra, s'élève devant un mur de flammes. L'un des rescapés en garde la mémoire. Il a reçu ce chant en partage et quarante ans plus tard, dans *Shoah*, il en témoigne avec une émotion intacte.

De même, dans les textes d'un grand nombre d'autres témoins, les poèmes apparaissent comme réinventés mot par mot, au prix d'un effort inouï, et pour un temps salvateur. Ainsi Antelme et ses compagnons reconstituent bribe par bribe, un poème de Du Bellay, dans un effort collectif qui pour un bref moment les reconstitue en communauté. Dans *La Nuit*, les compagnons d'Eliezer répètent ensemble les mots de la prière, bien au-delà de la foi ou de la pratique religieuse, dans une baraque où même les kapos ont tenu à assister à l'office. Car le *Mynian*, minimum de dix hommes requis dans la tradition juive pour pouvoir faire la prière, constitue déjà le symbole d'une communauté plus large, elle-même symbole de l'humanité. Et cette existence provisoirement rendue à une communauté d'humains constitue une victoire, même si celle-ci est éphémère et vite oubliée au moment de la soupe : « Un long moment nous restâmes sur la place d'appel. Personne n'osait s'arracher à ce mirage. »

Quand la victime persiste à croire que sa parole destituée et interdite pourra traverser le temps, et, victoire posthume, trouver un destinataire, elle s'obstine, dans un effort où elle met ses dernières forces, à laisser une trace. Dans le ghetto de Riga, jusqu'au moment où il sera assassiné, le vieil historien Simon Doubnov s'attache à rédiger des notes qui, malheureusement, seront perdues. Dans le ghetto de Varsovie, Emmanuel Ringelblum crée un centre de collecte de documents sur la vie et la mort du ghetto. Textes enterrés dans des caisses de fer, qui seront, en effet, retrouvés dans les décombres. À Birkenau, trois membres d'un Zonder Kommando, Zalman Gradowski, Zalman Lewental et Leib Langfus, enfouissent leurs témoi-

gnages à même la terre et les cendres, à côté des crématoires, avant d'être liquidés, comme tous ceux qui étaient au coeur du secret, de la machine d'extermination.

Viens vers moi, toi citoyen libre du monde.

Leurs mots qui nous appellent, qui nous happent vers un versant muet de l'Histoire, prennent leur extraordinaire puissance de traverser le temps et des strates de silence, d'être prononcés par des voix irréductibles et inapaisées.

La douleur de la parole

Si les conditions historiques d'une mise en silence équivalaient à une mise hors monde et hors humanité, les conditions d'un retour à la parole, trajectoire individuelle qui permet à la victime de retrouver sa voix, son absolue singularité et sa place dans la communauté des humains, ne se font pas sans angoisse et sans douleur.

Étudier la part de silence dans le récit du témoin, c'est aussi prendre la mesure de ce qu'il peut y avoir d'ambivalence dans le désir d'entendre et dans le désir de dire, avoir conscience du risque encouru à raconter, et parfois à écouter.

La réticence à entendre et à savoir, les fluctuations de l'écoute accordée à cette parole, ont été analysées par Annette Wieviorka⁹ dans le cadre de son travail sur la mémoire du génocide. Les répercussions de ces fluctuations sur le processus mémoriel et l'interaction entre le témoin et son auditeur ont, elles aussi, été étudiées par Michael Pollak¹⁰.

En fait, comme les invités de la noce que le Vieux Marin retient de sa main spectrale¹¹, l'auditeur a souvent le désir de se protéger d'un récit que dans le même temps il demande. On peut se rappeler le long développement de Robert Antelme sur la manière dont les soldats américains se protègent des récits qui leur sont faits par les prisonniers qu'ils viennent de libérer. Ils s'en délivrent d'un simple mot qu'ils interposent comme un bouclier : *frightful* ! Presque chacun des rescapés peut évoquer un récit raté, interrompu, non entendu. On lui demande de raconter mais on exige en même temps de lui qu'il taise l'essentiel, qu'il taise le savoir nouveau et monstrueux qu'il a acquis sur l'homme, un savoir destructeur pour lui et pour les autres.

À cette réticence se conjugue l'ambivalence du témoin, la conscience qu'il peut avoir de se mettre en péril en retournant de *l'autre côté*, en regardant vers *l'eau périlleuse*, le sentiment de devoir parfois, comme Jorge Semprun, choisir entre *L'écriture ou la vie*. Et enfin le découragement qu'il

⁹ Annette Wieviorka, *Déportation et génocide entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992.

¹⁰ Michael Pollak, *L'Expérience concentrationnaire : essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, 1990.

¹¹ S. T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, cité par Primo Levi en ouverture de son dernier livre, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, traduit de l'italien par André Mauger, Paris, Gallimard, 1989.

ressent devant l'ampleur écrasante de sa tâche. Dans ce moment de retour à elle-même et au monde, la victime découvre dans son étendue ce qu'on lui a fait, ce qu'on a fait d'elle et ce qu'on l'a obligée à faire. En même temps, il lui incombe, à elle, si démunie, de témoigner d'événements qui la dépassent et restaient pour elle inconcevables au moment même où elle les vivait. Il lui revient d'organiser un récit cohérent à partir de ce qui fut vécu sur le mode de l'incohérence, de l'hébetude, de l'incompréhensible, du fragmentaire.

Le témoin se trouve ainsi confronté à deux exigences impérieuses et contradictoires. La première lui intime de parler, en son nom et au nom de ses compagnons désormais sans voix. Le caractère sacralisé de cette mission, de cette dette envers les morts se trouve inlassablement répété dans les préfaces et dans le corps même du texte.

Souviens-toi. C'était ce que le père disait à son fils et celui-ci à son camarade. Ramasse les noms, les visages, les larmes. Si par miracle tu t'en sors, tâche de tout dévoiler, de ne rien omettre, de ne rien oublier¹².

La seconde exigence, tout aussi catégorique, lui intime de se souvenir au moment même où il tente de la proférer dans la douleur, que sa parole n'est qu'une tentative dérisoire, qu'elle ne peut que trahir la réalité dont elle témoigne. Parce que celle-ci excède non seulement ce que l'on peut en dire, mais ce que l'on peut en concevoir. D'où la tentation de s'en remettre au silence :

Les mots me paraissaient bêtes, usagés, inadéquats, anémiques ; je les désirais brûlants. Où dénicher un vocabulaire inédit, un langage premier ? Le langage de la nuit n'était pas humain mais animal sinon minéral¹³.

En effet, comment inscrire la parcelle de catastrophe que chacun a vécue dans le désastre collectif ? Comment entamer un récit d'une seule voix alors qu'il revient à celui-ci de témoigner pour tant de vies détruites ?

Et pourtant, en même temps, en tant que témoin, comment parler autrement qu'en son nom propre ? Comment dans ce retour à la parole conserver sa place au silence et exprimer le désaveu d'un langage anémié, usé, impotent. Comment dire cette *honte d'être un homme* ? Car la douleur et la honte comme anesthésiées pendant l'épreuve retrouvent une force taraudantes.

Si le témoin veut être fidèle au désir des morts, il lui faut témoigner de ce qu'ils ont vécu et en même temps respecter le silence qui est leur être même, ne pas se séparer de la communauté des morts à laquelle il se sent appartenir. Or écrire comme vivre, c'est se séparer, s'arracher, se mettre à distance.

Interdits théoriques et force de l'écriture

Cette aspiration au récit et cette nostalgie du silence se sont au fil du temps conjuguées à une série de déclarations théoriques qui ont peu à peu

¹² Elie Wiesel, *Paroles d'étranger*, Paris, Le Seuil, 1982.

¹³ *Ibid.*

constitué *un interdit de littérature*, modulé de Bertolt Brecht¹⁴ à Georges Steiner¹⁵ ou à Theodor Adorno dont on connaît la formule indéfiniment répétée dans notre champ culturel, malgré les nuances qu'il y a ultérieurement apportées.

Ces affirmations théoriques se situent à l'intersection de problématiques éthiques et esthétiques. Elles traduisent un retrait de la confiance dans la puissance langagière autant qu'un désaveu d'une culture qui n'aurait pas pris acte du désastre. Mais elles sont contredites par les textes, récits, cantates, poèmes, sans cesse renaissants du silence, forgés dans cette tension fondamentale entre parole et silence.

Et contrairement au rêve exprimé par Primo Levi, « Laisser les choses se raconter d'elles-mêmes », contrairement aussi à une doxa paresseuse, c'est bien l'écriture spécifiquement littéraire qui peut prétendre faire entendre la part de non-dicible que comportent les récits et qui, dans sa forme même, peut tenter de signifier l'absence, la brisure, le silence d'où elle naît et qu'elle enchâsse.

Un certain nombre des choix et des refus d'une écriture dite post-moderne, sont ici mis en œuvre pour répondre à cet enjeu et pour rendre compte de l'impossibilité d'un récit qui resterait, par sa forme, *un récit d'avant Auschwitz*.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*¹⁶, ce sont des points de suspension qui inscrivent sur une page blanche la trace d'une disparition qui échappe aux mots, tandis que le dédoublement du texte en deux récits remet en question les règles et la forme de l'autobiographie.

Que l'on pense aux textes brisés, fragmentaires, de Charlotte Delbo¹⁷, à ces visions fulgurantes, ces instantanés qui tirent leur puissance des plages blanches, des zones de silence qui les entourent et sont seuls capables de ramener à la conscience ce qu'elle qualifie de *mémoire profonde*, une mémoire du corps où le sens de mots comme *faim, froid*, ne peut être partagé avec le lecteur.

Que l'on relise *Le Sang du ciel*¹⁸, où se succèdent au long des pages, en un texte chaotique, des aphorismes, des notes, des bribes de poèmes, des réflexions métaphysiques, des séquences de témoignage brisées dans leur élan, que le narrateur commente avec une ironie destructrice tournée contre le lecteur et contre lui-même, essayant toutes les formes de l'écriture et les rejetant toutes, dans l'impossibilité où il est d'accepter toute forme de récit,

¹⁴ « Les événements d'Auschwitz, du ghetto de Varsovie, de Buchenwald ne supporteraient certainement pas une description d'ordre littéraire. La littérature n'y était pas préparée et ne s'est pas donné les moyens d'en rendre compte » B. Brecht, *Écrits sur la politique et la société* (Paris, L'Arche, 1970).

¹⁵ « Il n'est absolument pas évident qu'il puisse ou qu'il doive y avoir une forme, un style ou un code d'expression intelligible articulée qui convienne d'une façon ou d'un autre aux faits de la Shoah », Georges Steiner, *Langage et silence* (Paris, Le Seuil, 1969).

¹⁶ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

¹⁷ Charlotte Delbo, *Le Convoi du 24 Janvier*, Paris, Les Belles Lettres, 1965. *Aucun de nous ne reviendra*, *ibid.*, 1970. *Une connaissance inutile*, *ibid.*, 1970.

¹⁸ Piotr Rawicz, *Le Sang du ciel*, Paris, Gallimard, 1961.

et dans l'impossibilité aussi de se résigner au silence. Ainsi l'ellipse qui soustrait à la lecture le moment du massacre dont il est le seul survivant, pour ne renouer le récit qu'au moment où *gicle la survie comme une écla-boussure*, troue un texte déchiré entre un lyrisme tourné en dérision et un réalisme condamné pour insuffisance. Cette ellipse, trou noir où s'engloutit la parole, témoigne, dans l'unique œuvre de Rawicz, de cette dure confrontation de l'écriture au silence.

Fragmentation, ellipse, éclatement, libération d'une parole qui ne pourrait se dire sous une autre forme. C'est parce que la langue poétique est par essence fragmentaire et elliptique que Rachel Ertel lui assigne le rôle de dire ce que les autres langages sont impuissants à évoquer :

Mais précisément quand le vrai n'est saisissable que par bribes et morceaux, quand il est fragmentaire, lacunaire, quand il est méthodiquement travesti, la démarche rationnelle se trouve encore plus entravée que la perception poétique. La parole poétique est appelée à transmettre ces fragments, ces éclats de vérité, à affleurer dans les ténèbres l'incompréhensible, l'inconcevable.¹⁹

Chez Celan mais aussi chez Wiesel, Semprun, Langfus, Amery, Borowski, de façon continue ou par sombres fulgurances, inscrit dans la trame du récit ou dans les failles de son architecture, on retrouve l'autre versant d'une écriture qui, au cœur même de son déroulement, se révèle travaillée par le désir de rendre compte d'un irréductible noyau d'incommunicabilité, d'une mise en échec de la parole et du récit.

Cette écriture tente ainsi de faire entendre une parole ponctuée par son propre mutisme, par ce qu'elle ne veut pas dire : « Bien des mots furent alors prononcés, bien des gestes accomplis, dont il vaut mieux taire le souvenir ²⁰ », écrit Primo Levi, ou encore par ce qu'elle sait ne pas pouvoir exprimer car, comme le remarque Aharon Appelfeld, le témoin est souvent tenté de dire *ce qui lui est arrivé* et non *ce qui est arrivé en lui*.

Désormais les frontières entre les morts et les vivants semblent devenues incertaines ou, pour le dire autrement, les frontières de l'identité propre du scripteur apparaissent fragiles. Le texte se révèle alors cryptique autant que mémoriel. Entre prise de possession et prosopopée, il se déploie dans la polyphonie et l'éclatement, faisant appel au dédoublement des voix narratives, aux ruptures de construction, à la multiplication des récits encastés les uns dans les autres comme des poupées russes, poupées mortes et vives dont chacune abrite un nom, une voix, un récit. Il ne se veut pas seulement sépulture de mots, mais chœur funèbre ou fantastique chambre d'échos.

Les échos du silence.

¹⁹ Rachel Ertel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Le Seuil, 1993.

²⁰ Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, p. 16.

EMMANUEL DELAPLANCHE

LA LUTTE DU BAVARD

En 2001, j'achevais avec Francis Marmande une thèse intitulée *Les Lectures clandestines*. Au terme de plusieurs années passées à l'exploration génétique et au décryptage du tissage souterrain présent dans l'œuvre de Louis-René des Forêts, j'avais mis à jour le large réseau intertextuel qu'elle porte en son sein, et ainsi confirmé l'intuition d'une œuvre bâtie sur un trafic incessant de fragments démarqués.

On découvrait comment des Forêts lisait, recopiait des phrases, les transformait, les intégrait à sa prose et finalement engendrait ses propres livres avec sa bibliothèque. Il lui suffisait de se trouver en face d'un livre apprécié pour que son esprit s'enracine aussitôt en lui, s'approprie ses signes distinctifs et lui fasse écho.

Tous ceux qu'il assimilait l'amenaient à se métamorphoser de façon incessante et à rallier à sa création de nouveaux partenaires, de nouveaux interlocuteurs. De façon exceptionnelle, des Forêts est entré en contact avec la bibliothèque pour s'y éprouver, pour y dialoguer, pour y trouver sa place.

Aujourd'hui les milliers d'emprunts intégrés dans l'œuvre sont clandestins. Lorsqu'on en survole l'ensemble décrypté, l'œuvre donne l'impression de surgir des livres, de naître de leur confrontation, de leur tissage. Louis-René des Forêts nous a livré une œuvre accolée à la bibliothèque, une œuvre qui avait choisi de s'y exposer pour mieux s'en faire le médium éclairé. Des Forêts était un de ces lecteurs créateurs par lesquels les œuvres sont destinées à revivre, par lesquels elles sont recrées à chaque fois qu'ils sont mis en leur présence alors qu'ils écrivent¹.

Aujourd'hui comme hier, il est possible de se plonger dans les emprunts pour comprendre le sens de certaines réunions, de certaines connexions qui font des *Mendiants* ou du *Bavard* le centre névralgique d'un réseau, d'une communauté invisible, clandestine et pourtant active. Passé la difficulté qu'il y a à reconstituer cette communauté – elle est large, hétéroclite, déroutante –, on peut escompter que s'en dégage une cohérence interne sur laquelle reposent les textes, et partant le projet qui les soutient.

Si l'intertextualité a un sens (et surtout un sens différent du simple plagiat révélateur d'impuissance), c'est celui d'écrire des livres à partir

¹ Jean Fougère, *Thomas Mann ou la séduction de la mort*, Paris, Éditions du Pavois, 1947, p. 21 : « [...] l'artiste n'est pas seulement l'exception générale, l'être rare, créateur de l'œuvre durable. Il y a encore tous ceux par qui l'œuvre est recrée chaque fois qu'ils sont mis en sa présence ». Ce livre est dédié à Louis-René des Forêts.

d'une combinaison d'autres textes. Tout ce que des Forêts a voulu associer à son œuvre participe d'une façon ou d'une autre à la réalisation d'un projet littéraire. Convergence que j'ai essayé de mettre à jour dans ma thèse. J'y ai d'abord montré comment les convergences se retrouvaient au niveau des expressions, puis au niveau des scènes (lorsque, par exemple, des Forêts procède de telle sorte qu'une scène de beuverie rassemble et se nourrit d'autres scènes de beuverie tirées de cinq ou six romans). Mais au-delà de l'analyse purement génétique de l'intertextualité – qui a son intérêt car les textes de des Forêts ont à voir avec le puzzle ou l'habit d'arlequin –, c'est la conjonction lumineuse d'une partie de la bibliothèque que j'ai voulu retrouver. Je me suis alors approché de l'intersection à laquelle des Forêts place ses textes, constatant que cette place donne accès aux projets de ses livres.

On peut résumer en quelques points ce qui est le plus visible concernant le rapport qu'entretient des Forêts avec les textes appelés à prendre place dans ses premières œuvres.

Dans *Les Mendiants*, son premier roman, il s'agit de prendre acte de ses fascinations. En 1943, des Forêts doit prendre place et le fait avec une œuvre à la fois nouvelle et héritière. Il est d'emblée situé par rapport à ce qui se fait de plus nouveau dans l'écriture romanesque et qui vient de faire une entrée spectaculaire en France par le biais de la NRF. Faulkner vient d'être traduit, Malraux préface *Sanctuaire*, Larbaud introduit *Tandis que j'agonise*, Sartre vient de présenter *Le Bruit et la fureur* et *Sartoris*, puis *1919* de Dos Passos. Il a notamment cette phrase : « Je tiens Dos Passos pour le plus grand écrivain de notre temps ». Tous ces livres sont fréquemment sollicités dans l'écriture des *Mendiants*, les emprunts fourmillent dans cette œuvre polyphonique construite sur le même mode de narration que *Tandis que j'agonise* (dans le secret de l'écriture, les choses sont plus complexes, car on retrouve aussi dans les emprunts André Malraux, Stephen Hudson ou Thomas de Quincey).

Trouver une place, lancer l'écriture, remédier, de façon plus large, à un certain nombre d'empêchements, tout cela est primordial dans un premier temps. Avec *Les Mendiants* une communauté d'écrivains modèles soutient le style, la construction du livre, sa mise en route, ses phrases. Mais s'affirme ensuite le désir de se positionner de manière plus franche. Avec *Le Bavard*, des Forêts dépasse l'hommage repérable au roman américain. Le jeu avec l'intertextualité prend le dessus ; le circuit sous-jacent est plus élaboré, plus maîtrisé. C'est le mouvement référentiel, la combinaison des textes qui devient l'enjeu principal.

Lorsque des Forêts a parlé de « projet souterrain » du *Bavard*, il me semble qu'il évoquait le projet de parler de l'influence en littérature et, donc, par un retour réflexif de l'œuvre sur elle-même, de la pratique d'emprunt. J'ai montré ailleurs en quoi mon hypothèse se vérifiait en reconstituant parmi ceux présents dans l'intertexte un groupe d'auteurs préoccupés par cette question et que des Forêts avait délibérément réunis. Cette conjonction,

ce réseau, allait de Balzac aux manifestes du surréalisme en passant par Kleist et Michel Leiris.

Mais après ce projet souterrain, il faut aujourd'hui évoquer un autre projet du livre ; projet plus explicite sur lequel pourtant peu de lecteurs se sont attardés : le projet de réflexion sur l'autobiographie. J'ai regretté dans ma thèse de ne pouvoir traiter ce point par manque de temps, alors que des Forêts rassemble des confessions, des autobiographiques ou des textes qui explorent de nouveaux modes d'écriture du moi. Le corpus intertextuel fait converger plus d'une vingtaine de textes posant la question du « je » en littérature. Ces textes jouent tous avec le récit autobiographique traditionnel, le transforment, le renouvellent. On y trouve l'œuvre de Breton et d'Aragon écrite avant guerre (*Nadja*, *L'Amour fou*, *Les Pas perdus* avec sa « Confession dédaigneuse », *Les Vases communicants*, les *Manifestes du surréalisme*, *Le Paysan de Paris*, *Traité du style*), mais aussi l'œuvre de Leiris : *L'Âge d'homme*, « Le sacré dans la vie quotidienne », « Miroir de la tauromachie », les premiers chapitres de *Biffures*. Celle de Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *Le Coupable*, *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet, le journal intime de Kafka, celui de Roquentin, le héros de *La Nausée* de Sartre, les *Confessions d'un opiomane anglais* de Thomas De Quincey, *Les Vertes collines d'Afrique* d'Hemingway, *Tropique du cancer* de Miller, *Adolphe* de Benjamin Constant et enfin *Le Sous-sol* de Dostoïevski².

Des Forêts convoque et suit ces auteurs qui tous écrivent des textes où l'auteur fait fictionnellement partie du dispositif : un « je » s'exprime, le risque est pris d'une parole personnelle ou d'un récit de vie. Des Forêts se pose en face de la communauté de ceux qui ont tenté cette aventure ou qui l'on subvertie, l'on jugée, l'ont interrogée sur sa capacité à véhiculer une forme d'authenticité. L'ample construction intertextuelle qu'il bâtit souterrainement montre que c'est tout sauf une coïncidence si, dans ce livre, se croisent ces auteurs.

De manière explicite, le narrateur de des Forêts se demande comment s'en sort celui qui veut parler de lui et de sa vie. Qu'en est-il de l'aveu ? Quelle est sa position ? Doit-il la défendre ? Et comment ? *Le Bavard* fonctionne sur le principe du miroir : en inventant un auteur-narrateur dédoublé, des Forêts fait apparaître les ressorts de l'autobiographie. Il montre que le discours autobiographique repose, lui aussi, sur des artifices et n'échappe pas au besoin narcissique de bavarder. Qu'est-ce qui ne fait pas de nous des bavards ? Nous le sommes tous, vous et moi, nous dit la voix du livre. Elle impose de fait une interrogation sur ce qui fonde véritablement l'autobiographie³. Je suis en train de mentir, celui qui parle n'a jamais existé, je

² Dans une moindre mesure, on pourrait aussi ajouter les « Recherches d'un chien » de Kafka et certains romans à la première personne de Faulkner.

³ C'est la même ambiguïté dans *Défaut d'origine* d'Olivier Rohe ou dans *Le Naufragé* de Thomas Bernhard : quelqu'un dit qu'il n'est pas original et veut étendre cette affirmation à tous (« je suis un bavard comme vous l'êtes tous », « personne n'est singulier, personne n'est original ») : l'interrogation est la même, mais porte cette fois sur les fondements de l'originalité.

me donne en spectacle ou, pire, je ne fais que chercher l'absolution : le Bavard du livre accumule les justifications négatives à l'entreprise autobiographique, comme s'il voulait mettre au défi ceux qui croient encore à la vertu, à l'innocence, à la valeur de ce genre.

Dans les projets de des Forêts, le premier titre du *Bavard* était *Le menteur*. Pour la couverture de la réédition en poche, des Forêts choisit un tableau de Klee intitulé *L'Acteur*. *Le bavard*, le *menteur*, l'*acteur*, trois mots qui situent l'intersection du livre et l'interrogation qu'il propose : l'autobiographe peut-il éviter d'être à la fois un bavard, un acteur et un menteur ?

Des Forêts va tester la parole autobiographique jusque dans son impossibilité. Entamée avec *Les Mendians*, poursuivie et renouvelée dans le reste de l'œuvre – qui adoptera sans cesse une attitude de dévoilement, de destruction des illusions et des conventions, s'intéressant tour à tour au théâtre, à l'opéra ou à la peinture – la critique d'une écriture du « je » se cristallise au moment du *Bavard*. Ce livre devient un point aveugle dans l'histoire de l'autobiographie. Il n'est pas cité par ceux qui étudient et théorisent ce genre (Philippe Lejeune, Jacques Lecarme, par exemple), ceux qui ont pourtant fait grand cas de Leiris et auraient pu repérer que ce livre en constitue un chaînon manquant.

Sans étudier ici cette question exhaustivement, je voudrais au moins dégager ce que les emprunts nous disent de l'échiquier sur lequel des Forêts choisit de poser *Le Bavard*, et relever les textes les plus importants qu'il a sélectionnés pour se confronter au « je » et donc, de manière plus large, à la question de l'identité.

Hemingway

L'attention plus prononcée portée par des Forêts à la question de l'autobiographie est visible dans l'abandon de certains tics américains et dans la présence d'un texte qui tranche à la fois dans l'œuvre d'Hemingway et dans la production américaine, *Les Vertes collines d'Afrique*, traduit en 1937 par Jeanine Delpech pour Gallimard.

De tous les textes publiés à cette époque par Dos Passos, Faulkner, Hemingway ou Caldwell, ce texte est sans doute, avec *Tropique du Cancer* d'Henry Miller, celui qui porte le plus loin la réflexion sur les limites entre fiction et autobiographie. Alors qu'Hemingway pouvait représenter tout ce dont des Forêts voulait s'émanciper chez les auteurs américains, il est en même temps celui qui a le plus regardé dans la direction qu'il veut maintenant prendre. Celle d'une écriture qui délaisse la fiction au profit du récit de vie. *Le Bavard* lui fera une place de choix (les emprunts sont aux premières pages et sont les plus longs). Hemingway ouvre de nouvelles perspectives et offre une porte de sortie au roman américain ; il s'impose donc dès le début, sert de guide, de repère. Son récit est celui d'une période de sa vie. Il écrit dans la préface :

À l'encontre de beaucoup de romans, aucun des caractères ou incidents de ce livre n'est imaginaire. [...] L'auteur a essayé d'écrire un livre abso-

lument sincère pour voir si l'aspect d'un pays et un exemple de l'activité d'un mois pouvaient, s'ils sont présentés sincèrement, rivaliser avec une œuvre d'imagination.⁴

Breton et Aragon

Breton offre une œuvre toute entière tournée vers une réflexion sur l'identité. *Nadja* commence par ces mots : « Qui suis-je ? ». On y lit ensuite :

Par-delà toutes sortes de goûts que je me connais, d'affinités que je me sens, d'attirances que je subis, d'événements qui m'arrivent et n'arrivent qu'à moi, par-delà quantité de mouvements que je me vois faire, d'émotions que je suis seul à éprouver, je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation. N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête ?

Le même Breton affirme, dans le *Second manifeste du surréalisme*, vouloir « chercher à apercevoir de plus en plus clairement ce qui se trame à l'insu de l'homme dans les profondeurs de son esprit, [...] ». Dans *La Confession dédaigneuse*, il nous dit qu'« échapper, dans la mesure du possible, à ce type humain dont nous relevons tous, voilà tout ce qui me semble mériter quelque peine. » De même, ce que représente pour Aragon le parc des Buttes Chaumont dans *Le Paysan de Paris* ne peut qu'intéresser des Forêts :

Et l'homme, dans ce lieu de confusion, retrouve avec effroi l'empreinte monstrueuse de son corps, et sa face creusée. Il se heurte à lui-même à chaque pas. Voici le palais qu'il te faut, grande mécanique pensante, pour savoir enfin qui tu es.

L'importance toute particulière qu'attachait Aragon au parc des Buttes Chaumont repose sur cette question de la découverte de soi : des Forêts va se servir de ce lieu pour son jardin public. De la même façon, s'il emprunte à la scène de la cathédrale dans *Le Procès*, c'est essentiellement parce que K. s'y heurte à la parabole du prêtre qui lui révèle l'ignorance dans laquelle il est de lui-même.

L'apport des surréalistes est celui de l'introspection. Comme le dit Jacqueline Chénieux-Gendron, ce qui définit le « sujet surréaliste » est en partie une « auto-analyse par tous les moyens ». La nouveauté de ces auteurs est la richesse des informations sur l'intimité, l'intériorité.

Leiris

Michel Leiris sera pour des Forêts un partenaire durant toute sa vie d'écrivain⁵. Le projet autobiographique de *L'Âge d'homme* devient incon-

⁴ Ernest Hemingway, préface aux *Vertes collines d'Afrique*, Paris, Gallimard, 1937, p. 9. C'est la position qu'adopte le Bavard lorsqu'il dit avoir pris « [...] non sans répugnance, la résolution de laisser de côté toute recherche formelle [...] » (*Le Bavard*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1946, 1973, p. 10).

turnable au moment du *Bavard* mais pas seulement : dès 1943, quasiment tous les textes publiés par Leiris sont réunis par des Forêts. Il est, avec Kafka et les surréalistes, l'un des plus grands chocs de l'époque. Comme les écrivains américains, il représente celui à qui il faut répondre, dont il faut parvenir à être le contemporain. Sa façon de pratiquer l'auto-analyse littéraire, de privilégier la première personne peuvent légitimement donner l'impression qu'il poursuit à sa façon la quête de *Nadja* ; ses questions sont celles des surréalistes : Qui suis-je ? Comment puis-je en rendre compte à travers l'écriture ? Sa façon neuve de faire apparaître (ou paraître) un sujet revendique l'aveu et la sincérité en littérature. Il souhaite écrire authentiquement sur lui-même. *L'Âge d'homme*, « Le sacré dans la vie quotidienne » ou *Miroir de la tauromachie* reviennent sur cette question :

L'Âge d'homme vient donc se proposer, sans que son auteur veuille se prévaloir d'autre chose que d'avoir tenté de parler de lui-même avec le maximum de lucidité et de sincérité.⁵

Il s'agit encore d'arriver à « une connaissance de soi aussi précise et intense que possible ». En 1939, cette tentative passionnée des Forêts mais, en réagissant avec *Le Bavard*, il va littéralement mettre en doute tout ce sur quoi Leiris s'appuie. Il interroge les raisons, les conditions et le risque de l'authenticité. C'est la valeur à accorder à la confession qui est directement remise en cause. Des Forêts va inclure, pour mieux les détourner, les paradigmes doctoraux de Leiris. Il fait ressortir ce que sa tentative a de contestable. « On est littéraire comme on est botaniste, philosophe, astronome, physicien, médecin », écrit Leiris au premier chapitre de *L'Âge d'homme*. Des Forêts montre à Leiris toute la naïveté de cette affirmation et revendique au contraire l'ambiguïté qu'il y a à écrire, et à écrire sur soi. Pour lui, l'illusion agréable et avantageuse serait de croire que l'on exerce un métier comparable à celui du botaniste. L'autobiographie est sans cesse commentée et même violemment attaquée dans *Le Bavard*. Il révèle le manque de *L'Âge d'homme*, à savoir qu'un autobiographe se perd s'il oublie l'ambiguïté de toute parole dite authentique. Plutôt que prétendre mettre de côté toute tricherie, l'auteur doit envoyer à son lecteur un signe qui aigüise

⁵ Des Forêts a évoqué l'influence de ses premiers textes : « [...] j'ai été très impressionné, lors de leur parution, par [...] *L'Âge d'homme* de Michel Leiris avec lequel je me suis lié d'amitié par la suite ». Cette admiration durera longtemps et sera réciproque. Michel Leiris et Jean Schuster, *Entre augures*, Paris, Terrain Vague, 1990, p. 35 : « Pour une fois, je vais mettre les pieds dans le plat et j'aurai un peu de courage intellectuel. Louis-René des Forêts est le plus grand des écrivains français vivants ». Leiris sera toujours gardé à proximité, pour *Voies et détours de la fiction* ou *Ostinato*. Au milieu des années 1970, on peut lire dans le journal de Jean-Benoît Puech que des Forêts « songe à écrire une sorte d'autobiographie par "épiphanies" (telles celles de Joyce) [...] Mais la parution de *Frêle bruit*, où Leiris présente ainsi des moments autobiographiques de façon fragmentaire lui coupe l'herbe sous le pied ! » (Jean-Benoît Puech, *Journal d'apprentissage, conversations avec Louis-René des Forêts*, « 21-25 décembre 1974 », CRAL, CNRS-EHESS, 1954, p. 60).

⁶ Michel Leiris, prière d'insérer de *L'Âge d'homme*, « De la littérature considérée comme une tauromachie », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 10. Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Paris, Fata Morgana, 1981, p. 32 : « [...] n'importe quelle activité esthétique valable possède, reflétée ou non dans l'œuvre, sa part de tragique (obligation pour l'artiste vrai, d'être "authentique", c'est-à-dire de s'engager entier dans ce qu'il crée, avec l'idée qu'il y a pour lui nécessité vitale d'en finir, sans qu'intervienne aucune tricherie [...]) ».

sa méfiance, qui développe son sens critique et montre que lui-même n'est pas dupe de ce qu'il raconte (ce que Leiris ne cessera de faire ensuite jusqu'au paroxysme – comme s'il avait retenu la leçon du *Bavard*).

Des Forêts propose un livre qui montre jusque dans sa composition ce que serait cette autobiographie. Dans le dernier chapitre, entièrement réflexif, l'auteur s'occupe uniquement de commenter ce qu'il a dit, montrant jusqu'à l'extrême (remise en cause totale de toute la narration, dénonciation d'un gigantesque mensonge) quelle doit être désormais la méfiance de tout lecteur d'autobiographie. C'est Maurice Blanchot qui, en comparant *Le Bavard* et *L'Âge d'homme* dans « La Parole vaine », relève la radicalité du *Bavard* :

Où est la différence des deux textes ? Le *Bavard* dit « Je », et Michel Leiris aussi dit « Je ». Le *Bavard* est le narrateur. Le narrateur est, à première vue, l'auteur. Mais qui est l'auteur ? Quel est le statut de ce « Je » qui écrit et qui écrit au nom d'un « Je » qui parle ? [...] Apparemment, le « Je » de Michel Leiris résiste mieux. Nous gardons l'impression de pouvoir l'interroger et même de pouvoir lui demander des comptes ; quelqu'un est là, qui répond de ce qu'il affirme ; il y a une promesse et comme un serment de dire vrai, d'où nous tirons pour nous-mêmes foi et certitude. [...] Je soupçonne un livre comme *Le Bavard* d'un nihilisme presque infini [...].⁷

Ce nihilisme naît de la dissolution de celui qui nous a fait croire qu'il existait et qu'il avait quelque chose d'essentiel à nous dire : l'unité est introuvable.

L'autobiographie se définit pour Philippe Lejeune comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». En ce sens, *Le Bavard* est bien un fragment d'autobiographie, où il y a identité du narrateur et du personnage principal.

Mais pour Lejeune, l'autobiographie est aussi prouvée par la *section initiale* où « le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le "je" renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte »⁸. Or, *Le Bavard* se termine par une perte d'identité du « je » qui parle. Comme l'écrit Dominique Rabaté, « la dépersonnalisation atteint un stade critique puisque le « je » narrateur ne peut se reconnaître en aucune figure de son récit »⁹. Le « je » n'est même pas l'auteur, même pas celui qui a écrit le texte.

⁷ Maurice Blanchot, *La Parole vaine, L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 139.

⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 27. Si des Forêts, comme Gide dans *Si le grain ne meurt*, « a fait l'économie d'un pacte autobiographique liminaire, c'est qu'il tient à maintenir l'ambiguïté du style, [...] Paris, Le grand inconvénient du pacte [...] est d'enlever à la littérature son allure plurielle, indécise et ondoyante, ou, pour parler un autre langage, sa polysémie » (Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 68).

⁹ Dominique Rabaté, *La Voix et le volume*, Paris, José Corti, p. 41.

Suis-je un homme, une ombre, ou rien, absolument rien ? Pour avoir longuement bavardé avec vous, ai-je pris du volume ? M' imaginez-vous pourvu d'autres organes que ma langue ? Peut-on m'identifier avec le propriétaire de la main droite qui forme les présentes lettres ?¹⁰

En prenant la parole on n'échappe pas aux mots (à leurs limites), dit-il en substance, on n'échappe pas à la possibilité du mensonge et au désir narcissique de parader, de s'exposer et de s'absoudre de ses fautes. Il faut se résoudre à n'être qu'un littéraire.

Par une coïncidence sur laquelle on peut s'interroger, des Forêts publie *Le Bavard* au moment même où Leiris écrit une préface pour relativiser le point de vue qui était le sien en 1939. *Le Bavard* apparaît lorsque le discours leirisien sur l'autobiographie bascule. Au premier Leiris, celui d'avant-guerre, qui exprime peu ses scrupules à écrire sur lui succèdera celui de *La Règle du jeu* et surtout celui qui écrit dans sa préface, « De la littérature considérée comme une tauromachie », qui reprend et critique son Prière d'insérer de 1939¹¹ :

Donc, je rêvais corne de taureau. Je me résignais mal à n'être qu'un littéraire. [...] Ce que je méconnaissais, c'est qu'à la base de toute introspection il y a le goût de se contempler et qu'au fond de toute confession il y a le désir d'être absous. Me regarder sans complaisance, c'était encore me regarder, maintenir mes yeux fixés sur moi au lieu de les porter au-delà pour me dépasser vers quelque chose de plus largement humain. Me dévoiler devant les autres mais le faire dans un écrit dont je souhaitais qu'il fût bien rédigé et architecturé, riche d'aperçus et émouvant, c'était tenter de les séduire pour qu'ils me soient indulgents, limiter – de toute façon – le scandale en lui donnant forme esthétique. Je crois donc que, si enjeu il y a eu et corne de taureau, ce n'est pas sans un peu de duplicité que je m'y suis aventuré : cédant, d'une part, encore une fois à ma tendance narcissique ; essayant, d'autre part, de trouver en autrui moins un juge qu'un complice.¹²

C'est cette lucidité que recherche des Forêts chez les auteurs qu'il convoque avec *L'Âge d'homme*. Il est séduit par des textes qui refusent toute bienveillance du lecteur, des textes ironiques, soupçonneux, agressifs et qui en même temps sont conscients de la séduction qu'ils dégagent, des textes sachant que le refus de bienveillance est une façon comme une autre d'attirer le lecteur. Pour eux le dédain, le persiflage, l'insolence, la provocation sont une autre tentative, peut-être plus honnête ou lucide, de se raconter.

Ces textes sont des sortes d'anti-autobiographies, elles sont signées de Dostoïevski, Genet, Breton ou Aragon. Des Forêts va se placer entre eux et Leiris¹³.

¹⁰ Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, op.cit., p. 152.

¹¹ Il sera publié en 1946 dans *Les Temps modernes*, soit la même année que *Le Bavard*.

¹² Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », préface à *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 12-14.

¹³ Plus tard Jean-Benoît Puech pourra témoigner de cette attirance de des Forêts pour ces confessions en forme de monologues dramatiques : ceux d'Albert Camus, Thomas Mann, Robert Browning ou Roland Cailleux.

Se découvrir dans un rapport aux femmes

Les livres de l'intertexte du *Bavard* s'intéressent de près aux relations avec les femmes. Ce n'est pas anodin. Pour Breton, Leiris ou Bataille (et d'une certaine façon Hemingway) les femmes tiennent un rôle central dans la recherche de l'identité. Ils parlent d'elles comme d'un médium déterminant dans leur quête identitaire. C'est en face d'une femme que l'on peut atteindre une sincérité véritable et profonde. C'est donc là qu'il est possible de prendre la mesure de sa singularité. Être aimé sera même une preuve de cette singularité : la seule chance que l'on ait d'exister en tant qu'être unique. L'amour comme relation privilégiée est donc, pour celui qui se cherche, un moyen de se découvrir.

Et effectivement la femme devient, dans *Le Bavard*, une interlocutrice privilégiée. À cette différence près que des Forêts adopte une position qui l'oppose à Breton en parlant d'abord de l'aveuglement des femmes :

Je crois que je n'ai jamais cessé de préférer aux femmes qui, soit par aveuglement amoureux, soit pour me retenir près d'elles, inventaient que j'étais un vraiment bel homme ou que j'avais des traits énergiques, celles qui me disaient presque tout bas, avec une sorte de retenue craintive, que je n'étais pas tout à fait comme les autres. En effet, je me suis longtemps persuadé que ce qu'il devait y avoir en moi de plus attirant, c'était la singularité. C'est dans le sentiment de ma différence que j'ai trouvé mes principaux sujets d'exaltation. Mais aujourd'hui où j'ai perdu quelque peu de ma suffisance, comment me cacher que je ne me distingue en rien ?

Pour des Forêts c'est l'incommunicabilité qui domine dans ces rapports. L'amour est justement le moment où l'on doit le plus se méfier et la rencontre avec une femme peut mener aux pires incompréhensions. Si l'on cherche à se connaître, il ne faut pas oublier que l'amour est aveuglant et peut conduire l'être aimé à offrir une image de soi plus ou moins flatteuse et fautive. L'histoire du *Bavard* vient ensuite démontrer que si les femmes révèlent quelque chose, ce n'est pas en instaurant une relation amoureuse, mais au contraire lorsque cette relation est mise en défaut. La vérité sur soi, c'est dans la cruauté, dans la moquerie et le rire qu'elle apparaît. Comme le disait déjà *Les Mendiants*, si quelque chose de vrai peut se révéler, cela sera d'abord une insuffisance :

Une des dernières créatures pour laquelle je me suis laissé tenter m'avouait sur la couche, c'est-à-dire là où les aveux les plus francs, les seuls réellement humains, parfois réconfortants, parfois cruels, se font entendre (et pourtant on connaît cet odieux aveuglement des femmes ; elles se font fort de manquer de clairvoyance et abreuvent l'homme des plus répugnantes flatteries ; j'en ai connu peu qui eussent la langue tapissée de vérités, mais celle-ci par-dessus toutes, morte comme tout ce qui est intègre dans le bouillon d'impuretés) qu'elle souffrait chez moi d'une certaine insuffisance humaine, déclaration qui révélait une telle perspicacité que je ne pouvais que conserver le silence, triste et même déchiré qu'on l'eût découvert après moi – quoique ce fût malgré tout bien après mes propres constatations, mais du moins que j'avais sur les autres le privilège fondamental d'une puissance à toute épreuve. Je gardai encore le silence, puis j'éclatai de rire ; elle

fut vexée, comprenant peut-être qu'elle faisait erreur et imaginant que je me moquais ; j'aurais mieux fait de me surveiller, ce n'est pas mon péché que cette sorte d'inattention.

Les livres de des Forêts dialoguent ici avec ceux de Breton, Leiris, Bataille, Hemingway et tous ceux qui ont placé la femme au centre de leur recherche identitaire. Le sourire est un élément primordial de celle du dancing (*Le Bavard*, p. 44 : « [...] le sourire mystérieux, les yeux désarmants, le port de tête dominant et hautain de cette femme [...] ».) Il est la seule chose dont on désire se souvenir sans y arriver (p. 77-78). L'attention aux yeux, aux regards et aux sourires caractérise aussi Breton (*Nadja* : « Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants » ; « Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirai-je, comme "en connaissance de cause", bien qu'alors je n'en puisse rien croire »). La ressemblance avec *Nadja* ne s'arrête pas là : la première rencontre est aussi l'occasion d'une longue confession intime. Confession que l'on retrouve aussi chez Leiris et, bien sûr, dans *Le Bavard*.

Il y a toujours une nécessaire méfiance à avoir en face des femmes mais elles sont bien le baromètre idéal pour évaluer, mesurer, jauger de sa sincérité et, à la façon d'un critique, de son originalité.

Il faudrait consacrer une analyse à la perversité de toute confession que l'on trouve aussi dénoncée chez Dostoïevski ou à l'exercice de lucidité que l'on trouve partout chez Kafka, dans les « Recherches d'un chien » ou dans cette note du journal, datée du 12 juin 1923 : « Toujours anxieux au moment de rédiger. Cela est compréhensible. Chaque mot [...] devient un dard retourné contre celui qui parle ».

Des Forêts veut proposer, lui aussi, un texte qui séduise à rebours. Par une série de procédés, il va faire en sorte que « la violence du livre s'exerce contre le livre », « une lutte sans merci »¹⁴ s'engage. Comme chez Breton ou Aragon, le lecteur traque l'oubli de soi dans la lecture. Celui qui écrit et parle ressemble à un lecteur de *La Voix souterraine* de Dostoïevski qui s'adresserait aux lecteurs de *L'Âge d'homme*. La prise de parole ne doit pas abandonner sa part d'érotisme, d'ambiguïté. L'épisode de la rencontre avec l'espagnole est là pour le dire à nouveau. *Le Bavard* est un texte ludique, écrit sur le mode de la conversation, du dialogue, du bavardage. On reste au niveau de l'acte de communication, de l'acte de vie, de la voix écrite.

Sédimentation des lectures

On a rapidement évoqué la justesse de vue de des Forêts, la finesse avec laquelle il identifie les points faibles du dispositif leirisien et la subtilité joyeuse avec laquelle il imagine une réponse en forme de piège. En se plongeant dans le recensement des emprunts, on percevrait l'intelligence avec laquelle il répartit souterrainement les forces en présence et combien le livre ne repose pas sur un simple dialogue entre des Forêts et Leiris. Il

¹⁴ Edmond Jabès, *Le Livre des marges*, Paris, Fata Morgana, p. 11.

illustre en fait cette définition du texte selon Sollers : « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur ». C'est cela qui rend passionnante l'exploration de cette pratique intertextuelle.

Il faudrait pouvoir montrer avec plus de finesse comment, dans cette opération, la substance des textes environnants fait l'objet d'une analyse et d'une reprise par transformations, fusions et greffes. La sédimentation de la bibliothèque se dépose à l'intérieur de l'écrivain, puis à l'intérieur de l'œuvre. Cela peut renvoyer à ce qu'à pu dire Marguerite Duras à propos de son livre *La Maladie de la mort*, dans un entretien avec Yann Andréa pour *Libération* : ce texte, disait-elle, « correspondrait à ce qui resterait en vous une fois que vous auriez lu un livre de ce titre-là [...]. La trace que ce livre déposerait en vous seul, et à jamais serait ce livre-ci ». L'enjeu d'une telle œuvre est bien à nouveau de substituer à l'œuvre ce qui resterait d'elle après lecture. Blanchot, dans *Le Pas au-delà*, évoque lui aussi une écriture guidée par un livre virtuel : « c'est comme s'il avait écrit dans la marge d'un livre qui ne serait écrit que bien plus tard ». Du spectre de ce livre imaginaire l'écrivain n'offre au lecteur que les *restes*. L'œuvre devient le restant de son hypothétique lecture, ensemble des sédiments essentiels déposés dans la *mémoire* ou dans la *marge*. Des Forêts écrit lui aussi quelque chose comme le *précipité* de ses lectures. Chez lui le restant est celui d'une bibliothèque réelle et non d'un seul ouvrage virtuel. Comme *La Maladie de la mort* serait le cœur d'une autre œuvre dont Duras se passe, *Le Bavard* est ce que des Forêts a retenu de sa lecture de la bibliothèque entière : une sédimentation pertinente, interrogatrice, voire provocatrice¹⁵.

Le dialogue avec telle ou telle communauté d'écrivains prend alors sens au-delà des emprunts, au delà des mots que chacun apporte. L'œuvre dessine la maturation d'un lecteur, la cohérence de son itinéraire, la dynamique de son questionnement.

Ce que dit *Le Bavard* sur l'authenticité, l'autobiographie, le jeu d'acteur ou le pouvoir de la musique, nous le devons à un assemblage, à une conjonction décidée par des Forêts. Il s'est voulu catalyseur, conscience supérieure qui donne naissance à un mouvement, à des relations, qui apporte du relatif. Il est une lumière qui intervient surtout pour éclairer des rencontres, des oppositions, des issues possibles.

Blanchot

Parmi tous les auteurs que j'ai évoqués comme faisant partie du réseau référentiel au moment du *Bavard*, Blanchot n'a pas été cité, mais fait probablement aussi partie des plus importants. Il publie en 1943 « De

¹⁵ D'autres écrivains ont écrit avec la même volonté de se souvenir d'une Bibliothèque, de ce qui perdure de sa lecture. Claude Esteban, dans *Choses lues* (Paris, Flammarion, 1998), livre de courtes réécritures, fidèles à son souvenir de lecture (et donc parfaitement subjectives), de *L'Idiot*, *La Métamorphose*, *Le Bruit et la fureur*, *Journal d'un curé de campagne*, etc. Ses textes aussi tentent de retrouver ce qui reste des lectures d'une vie.

l'angoisse au langage », le texte qui ouvre *Faux pas* et parle de la nécessité d'en passer par le discours même s'il s'agit de vérifier que l'on a rien à dire. Blanchot y parle de l'écrivain et de « l'usage de l'expression » dans lequel cet écrivain « coïncide le mieux avec le néant sans expression qu'il est devenu ». L'écrivain est atteint par le « sort qui frappe de vanité tout ce qui touche l'acte d'écrire ». Il est « comme un hémiplegique qui trouverait dans le même mal l'obligation et l'interdiction de marcher. Il lui est imposé de courir sans cesse pour vérifier à chaque mouvement qu'il est privé de mouvement. Il est d'autant plus paralysé que ses membres lui obéissent. Il souffre de cette horreur qui de ses jambes saines, de ses muscles vigoureux et de l'exercice satisfaisant qu'il en tire fait la preuve et la cause de l'impossibilité de sa démarche ».

Cet écrivain, c'est pour moi celui qui, au troisième chapitre du *Bavard*, nous parle de l'irrépressible besoin de parler qui s'est emparé de lui. Au moment de justifier sa prise de parole, il utilise la même image que Blanchot : « Mais aussi, il peut arriver – et ici nous touchons à mon cas personnel – que les mots demeurent rétifs et que vous éprouviez alors une angoisse comparable à celle d'un paralytique qui veut fuir devant un danger pressant »¹⁶.

Le reste du texte de Blanchot ne cesse de confirmer ce rapprochement. Blanchot parle de cette obligation de parler pour se prouver que l'on a rien à dire. La suite du texte est une nouvelle préfiguration de ce que dit le *Bavard* dans le troisième chapitre :

L'écrivain se trouve dans cette condition de plus en plus comique de n'avoir rien à écrire, de n'avoir aucun moyen de l'écrire et d'être contraint par une nécessité extrême de toujours l'écrire. N'avoir rien à exprimer doit être pris dans le sens le plus simple. Quoi qu'il veuille dire, ce n'est rien. Le monde, les choses, le savoir ne lui sont que des points de repère à travers le vide. Et lui-même est déjà réduit à rien.¹⁷

Cette idée qu'il n'y a rien à dire, que l'écrivain n'a rien à écrire, qu'il n'est rien, idée qu'il exprime à nouveau en parlant de Lautréamont, cherchant en vain avec *Maldoror* « à triompher de la nécessité de l'expression »¹⁸, elle se retrouve, dès les premières pages du *Bavard*, dans la description du héros et, on le comprendra plus tard, de l'auteur :

Examinons de près cet homme. Qu'il éprouve le besoin de parler et pourtant qu'il n'ait rien à dire, et plus encore, qu'il ne puisse assouvir ce besoin sans la complicité plus ou moins tacite d'un compagnon qu'il choisit, s'il en a la liberté, pour sa discrétion et son endurance, voilà qui mérite réflexion. Cet individu n'a strictement rien à dire et cependant il dit mille choses [...] (p. 12).

C'est la même chose à chaque crise :

¹⁶ Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, op. cit., p. 147.

¹⁷ Maurice Blanchot, « De l'angoisse au langage », *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 205.

[...] j'avais envie de parler et je n'avais absolument rien à dire (p. 17).

[...] je reconnais que je n'ai positivement rien à dire [...] (p. 152).¹⁹

Il s'agit du même attachement au fait de parler, au bavardage et au laconisme que cela entraîne. Citons encore Blanchot : l'écrivain « reste attaché au discours ; il ne sort de la raison que pour lui être fidèle ; il a autorité sur le langage qu'il ne peut jamais complètement renvoyer. N'avoir rien à dire est pour lui le fait de quelqu'un qui a toujours quelque chose à dire. Il trouve au centre du bavardage la zone de laconisme où il lui faut maintenant demeurer »²⁰.

Le texte de Blanchot me semble suffisant pour décider des Forêts à faire du *Bavard* un livre détaché, souverain, un livre libre qui s'accepte comme vide, comme rien, comme constat d'une impossibilité, comme pure et simple destruction des illusions. Comment tenir la position d'effacement, de retrait dont parle Blanchot ? La réponse de des Forêts est de se proposer comme interface, plus ou moins neutre, sur laquelle les auteurs se confrontent sous l'égide d'un auteur. Le texte de des Forêts apprend avec Blanchot à être une jonction (celle dont parlait plus haut Sollers), à être une synthèse subjective, littéraire, une recherche poétique d'une quintessence.

Finalement, celui qui allait écrire la postface du *Bavard* vingt ans plus tard était aussi probablement à la source de ce livre.

Les recherches permettent donc d'appréhender à nouveau la lutte que mène des Forêts avec et au moment du *Bavard*. Lutte contre les autres mais aussi contre soi-même, contre toutes les illusions rassurantes (en l'occurrence celles de l'autobiographie). L'écriture est pour lui une arme ; il sait qu'elle a le pouvoir d'illusionner, mais aussi de désillusionner. Tout cela fait du *Le Bavard* un coup d'éclat, une déclaration de guerre fracassante dont l'arme principale est l'ironie. Il faut insister sur cette *joie* palpable à chaque page du livre : la *joie* d'entrer en lutte, la jouissance de créer les conditions d'un combat qui, même s'il en passe par une rage autodestructrice, reste digne et juste.

Prendre la mesure de l'intertextualité, mener à bien l'exploration qu'elle suscite nous permet d'apercevoir aujourd'hui que des Forêts avait moins le souci d'entrer dans l'arène que d'y jeter quelques uns de ceux qui le précédaient ; il cherchait moins à faire triompher ses idées qu'à voir s'écrouler sous un éclat de rire ironique ceux qui s'engageaient trop avant dans l'illusion.

Grand lecteur, des Forêts soulève une question dérangeante parce qu'il en a conçu la nécessité. Ce devoir d'écrivain est né parce qu'il avait mis sur sa table, côte à côte, les livres de Leiris, Dostoïevski, Breton ou Balzac.

¹⁹ Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, *op. cit.*, p. 142 : « Ce n'est pas qu'il soit indispensable que vous ayez grand-chose à dire, et même vous pouvez très bien n'avoir strictement rien à dire : je ne vois pas pourquoi l'on se récrierait en m'entendant soutenir que parler et s'exprimer font deux ».

²⁰ Maurice Blanchot, « De l'angoisse au langage », *op. cit.*, p. 13.

C'est conscient de son devoir qu'il est entré dans la bataille au milieu de tous ceux-là, dans un élan qui fut pour lui, il l'a dit, inédit, foudroyant et unique.

Je terminerai sur cette lutte incessante qui souffle dans *Le Bavard* avec un extrait du *Journal intime* de Kafka. Et plus précisément le premier fragment du chapitre « Notes choisies dans d'autres journaux ». Il s'agit de la traduction de Pierre Klossowski parue en 1945. Des Forêts a lu ce livre et a choisi de n'emprunter qu'à cet endroit du livre, dans ce fragment. Un fragment qui contient trois phrases du *Bavard* (en gras), mais qui contient surtout à mon sens tout ce qui a pu attirer des Forêts vers Kafka, un commentaire tantôt fictionnel, tantôt intime de cette lutte qu'implique le fait de se mettre à écrire, de prendre position en s'effaçant, de s'exposer pour mieux disparaître, une « lutte dont la feinte est la sincérité »²¹, cette lutte que je viens d'esquisser à propos du *Bavard* :

Je lutte, personne ne le sait ; plus d'un le sent, cela est inévitable, mais personne ne le sait. J'accomplis mes derniers devoirs quotidiens, tout au plus pourrait-on me reprocher quelque légère distraction.

Naturellement chacun lutte, mais moi je lutte plus que d'autres, la plupart luttent comme dans le sommeil, comme lorsqu'on remue la main en rêvant pour chasser une vision, mais moi je me suis exposé et je lutte en exploitant mes forces tout entières avec réflexion et minutie.

Pourquoi me suis-je exposé, sortant des rangs de la foule qui, sans doute bruyante pour elle-même, est sous ce rapport d'un silence inquiétant ? Pourquoi ai-je attiré l'attention sur moi ? **Pourquoi suis-je à présent inscrit sur la première liste de l'ennemi** ? Je l'ignore. Une autre vie ne m'eût pas semblé digne d'être vécue. L'histoire militaire nomme de pareils hommes des natures guerrières. Et pourtant ce n'est pas cela, ce n'est pas la victoire que j'espère, ce n'est pas la lutte pour la lutte qui me réjouit, ce n'est qu'en tant que l'unique chose qui soit à faire qu'elle peut me réjouir. Comme telle la lutte me remplit en effet d'une joie qui déborde ma faculté de jouissance ou ma faculté de don, et ce ne sera peut-être pas à la lutte mais à la joie que je finirai par succomber.²²

²¹ Francis Marmande, *Rocio*, Paris, Verdier, 2003, p. 15.

²² Franz Kafka, « Pages du journal intime », traduction Pierre Klossowski, *Fontaine*, n° 42, mai 1945, p. 203-204.

MARIE-CLAIRE DUMAS

FRIVOLITÉ

*Fruit offert, mais vol vite effrité*¹ : la tentation est vive d'emprunter à Michel Leiris cette définition d'un petit rien offert amicalement – *des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches* –, glanes ramassées au jardin des mots, dans un glossaire mouvant – sans prétention de *durée, trop dure et adorée*².

Sans doute la découverte que j'ai pu faire du manuscrit récemment entré à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet³ de *Glossaire j'y serre mes gloses* n'est-elle pas pour rien dans cette tentation de « frivolité ». Leiris a préparé avec soin le manuscrit destiné à l'imprimeur ; des corrections de dernière minute, avec des ratures appuyées, révèlent que, jusqu'au dernier moment, l'écrivain interroge son texte, toujours à l'écoute de nouveaux échos aux mots qui lui sont chers.

Des premières publications du *Glossaire* dans *La Révolution surréaliste* à son aboutissement en volume en 1939, l'expérience s'est enrichie en nombre d'items et en variantes définitionnelles. L'impulsion première, telle qu'elle est définie dans la note du numéro 3 de *La Révolution surréaliste* (avril 1925), reste cependant inchangée :

En disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées.⁴

Bref, Leiris poursuit à sa manière les expérimentations sur le langage que le groupe surréaliste a lancées et diversifiées à partir de 1922. On sait désormais avec Breton que *les mots font l'amour*⁵, et Leiris insiste pour sa part sur « le sens véritable d'un mot, c'est-à-dire la signification particulière, personnelle, que chacun se doit de lui assigner, selon le bon plaisir de son

¹ *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2007, p. 90. Cette édition ne reprend pas la note de Leiris qui accompagne la publication en volume du *Glossaire*, en 1939.

² Leiris, *Mots sans mémoire*, *op. cit.* p. 84.

³ Leiris a légué sa bibliothèque et ses manuscrits à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Le manuscrit récemment entré vient enrichir le fonds d'une nouvelle pièce remarquable.

⁴ Cette note de 1925 figure dans *Brisées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992, p. 11-12. La note de 1939 figure p. 79. Leiris y affirme le lien essentiel entre le jeu verbal et la poésie : « Laisser les mots s'animer [...] telle est la convention du jeu. [...] entrant dans la peau du rôle, la poésie joue son jeu ».

⁵ André Breton, « Les mots sans rides », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, p. 286.

esprit »⁶. Le narcissisme est ainsi de rigueur comme suffit à le suggérer, dans *La Révolution surréaliste*, n° 5 (15 octobre 1925), « Le sceptre miroitant », poème calligrammatique qui doit certainement à Apollinaire et qui établit son réseau figural sur deux mots pivots, MOI, ROI⁷. Plus tard, l'expérience se poursuivant, vient le calligramme parfaitement clos, constitué par l'embrasement des lettres MICHEL, LEIRIS et intitulé avec un à propos narquois « Le plongeur de Narcisse »⁸.

Le manuscrit de la Bibliothèque Jacques Doucet comporte en page 2 un petit recueil de citations parmi lesquelles : « Mots êtes-vous des mythes et pareils aux myrtes des morts ? », aphorisme prêté par Desnos à Rose Sélavy. Quant à la mention : « Hommage à Rose Sélavy », elle a été raturée. Sans doute Leiris a-t-il voulu éviter toute équivoque entre Marcel Duchamp, la rose d'origine et Robert Desnos, la rose greffée. Il dédie le volume directement « à Robert Desnos », auquel il se réfère régulièrement par la suite, comme inventeur du jeu de mots lyrique. Ainsi rappelle-t-il, en 1964, lors de la publication de *Grande fuite de neige* :

Quand, en 1934, je publiai dans les *Cahiers du Sud* ce texte alors vieux de plus de sept ans, je le dédiai à Robert Desnos, mon compagnon de surréalisme puis de dissidence. C'est à lui en effet qu'appartenait de droit la grande fugue où, m'appuyant sur son exemple, j'avais sciemment usé et abusé des pouvoirs du langage pour créer une sorte de mythe. En l'occurrence : transposition fabuleuse d'une novillada sans picadors qui s'était déroulée, un dimanche d'août 1926, aux arènes romaines de Fréjus.⁹

Assurément, la confiance placée par Leiris dans le langage est sans exemple. Au-delà du *Glossaire* et jusqu'à *Langage tangage*¹⁰, il ne cesse de déchiffrer « ce que les mots [lui] disent ». De ce point de vue, la publication en 1948 de *La Langue secrète des Dogons de Sangha*¹¹ a de quoi surprendre : si le bon usage de la langue relève de pratiques purement subjectives, comment justifier cette étude scientifique dans le domaine linguistique – fût-ce une langue à secrets, cryptant, comme l'argot, des messages pour initiés ? Certes ce travail de transcription écrite d'une langue orale place l'analyste au cœur de la création linguistique et lui donne ainsi une place de sujet dans la

⁶ Leiris, *Brisées*, *op. cit.* p. 11.

⁷ Leiris, *Mots sans mémoire*, *op. cit.* p. 111. C'est le premier calligramme publié dans le *Glossaire*. On peut le comparer à celui qui clôt *Le Point cardinal*, p. 69, daté d'octobre 1925, où, contrairement à l'affirmation du Moi/Roi, l'auteur se perçoit « sous l'apparence d'un échafaudage fragile de lettres, prêt à crouler, lui aussi, au moindre souffle ». Si fragile l'échelle de Michel Leiris, et prête à s'écrouler comme son effigie, en Colonne Vendôme, que renverse Courbet à la fin de *Grande fuite de neige* ?

⁸ Leiris, *Mots sans mémoire*, *op. cit.* p. 115.

⁹ Dans la réédition du texte, en 1982, aux Éditions Fata Morgana, Leiris rend hommage au poète mort en déportation avec cette formule : « À la mémoire de Robert Desnos qui mena sa vie comme une corrida ».

¹⁰ *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, publié en 1985, Paris, Gallimard, évoque « encore le dévorant et décervelant dénoueur et désosseur de mots Desnos, auteur de phrases énigmatiques au sein desquelles sons et lettres changent de mots comme on peut changer de domicile » (p. 128).

¹¹ Cette publication, dans la collection « Travaux et Mémoires de l'Institut d'ethnologie », intervient dix ans après la soutenance du Mémoire en juin 1938 à l'École pratique des hautes études.

langue. S'agirait-il alors pour Leiris de se créer une identité dogon¹² en forgeant une langue jusque-là non écrite ? Ou de se construire une « image de marque » scientifique, brevetée « dogon », dans le domaine de l'ethnologie ?

Effort d'objectivité qui n'est certes pas vain, mais bifurque et reflue de façon vertigineuse vers les lagunes de Venise, ses doges, ses jeux subjectifs : l'image rêvée du tableau fictif, « Le dogon en gondole »¹³, prend sa revanche, brouille et fascine le regard savant, lui impose son énigme et son urgence. Leiris tisse alors un réseau interprétatif serré, bel hommage-écran à Raymond Roussel – dérive aussi éblouissante qu'éblouie, loin de la saisie d'une résonance qui, on le sait maintenant, semblait pourtant offerte à la lecture. À trop s'immerger dans le trop-plein de la langue, Leiris en quelque sorte s'y perd – avec quel délice ! – au lieu de s'y trouver. Il lui faut une perche extérieure pour se dégager de la nasse des mots. Cette perche, on le sait, lui fut tendue par Francis Marmande, dont l'ouïe vigilante, soutenue par un « œil de lynx », entendit et décrypta le nom jusque-là inouï de Louise Godon sous le masque du dogon. Leiris ne pouvait que se rendre à l'évidence et reconnaître la pertinence de cet « ouï-dire » qui lui était offert en 1989 et ne prit sa forme définitive qu'en 1996, dans *La Lettre à Louise*.¹⁴

1996 : année du Premier colloque international¹⁵ consacré à Michel Leiris, à l'Université Paris Diderot - Paris 7. Francis Marmande, présentant cette mémorable manifestation, remarque :

Michel Leiris prend dans la littérature sa juste place [...]. Reformulant les voies de l'analyse et celles de la langue, il donne à l'autobiographie un sens neuf. Engagé par métier dans une discipline récente – l'ethnologie – il en marque les ambiguïtés et la politique. Quelle est la distance entre rencontre et prédation de l'autre ? Entre prédation de l'autre et saisie de soi ?

Bien entendu, ces questions restent insistantes aujourd'hui. Rencontre de l'autre ? Saisie de soi ? Toujours l'ombre pour la proie ?

De tout cela il est encore question pour Leiris dans cet ultime recueil, *Images de marque*¹⁶ où, sous la figure singulière et impersonnelle du « un », il multiplie avec un feint recul des silhouettes sans complaisance de lui-même, affichant ses incohérences et ses faiblesses. « Naguère, un voyageur

¹² Peut-être Leiris souhaite-t-il apporter le complément paradoxal – par sa démarche scientifique – à *L'Afrique fantôme*, publié en 1934, qui donnait libre cours à un témoignage subjectif (combien peu orthodoxe pour Marcel Griaule) sur la Mission Dakar-Djibouti ?

¹³ En 1977, Leiris publie « Le dogon en gondole », dans la revue *Argile*. Le texte est repris dans *Le Ruban au cou d'Olympia*, en 1981. Voir en ce texte un écho très différé du travail scientifique du Mémoire sur *La Langue secrète des Dogons de Sanga*, suppose une insistance forte du thème « Dogon » chez Leiris, que sa bibliographie scientifique confirme. Voir Michel Leiris, *C'est-à-dire*, Entretien avec Sally Price et Jean Jamin, suivi de *Titres et travaux*, Paris, Jean-Michel Place, 1992, et Jean Jamin, « Michel Leiris : Bibliographie africaine », in Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996, p. 1415-1418.

¹⁴ Francis Marmande, *Lettre à Louise*, Paris, Tschann, 1996.

¹⁵ Voir Michel Leiris, *Le siècle à l'envers*, textes rassemblés par Francis Marmande, Paris, Farrago-Léo Scheer, 2004.

¹⁶ Michel Leiris, *Images de marque*, Paris, Le temps qu'il fait, 1989, non paginé.

en quête d'une Terre Promise, Aujourd'hui, un bouchon en route vers l'océan ». Autodérision dans un jeu amer de fin de partie. Et, toute dernière, cette image en creux de l'autre qui manque, de Louise, disparue le 27 septembre 1988 : « Désormais un esseulé qui ne sera plus qu'à moitié ».

Parmi les citations qu'il recueillait dans un carnet en marge de son *Journal*¹⁷, Leiris cite ce mot de Marcel Schwob : « Tiens toute chose incertaine pour vivante, toute chose certaine pour morte ». Incertitude, inquiétude, angoisse sont de bons signes de vie. *Question : qu'est-on ?*¹⁸

Notule incluse sans conclusion

Sans fin, suivre le son. Sans dire que le sens suivra. Sans garantie. Sans. Non sans plaisir. C'est toujours ça.

In fine

Pharmacie fine

Friandise

Farcie d'amande

Nard d'âme

Sans arme

Ni armada

Narcisse ?

Randam

d'Aramis

Ménade

d'Amadis

Dandy

des manades ?

M'amie

Manie

Ma dame

Rame

Assise

Drame rassis ?

Six francs

Six billes

Six mancies

Sibylle et Francis

¹⁷ Michel Leiris, *Journal, 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 817.

¹⁸ Michel Leiris, *Mots sans mémoire, op. cit.* p. 105.

JOCELYN DUPRÉ

UN LYRISME ENROUÉ
ENTRETIEN AVEC JACQUES RÉDA SUR DES LECTURES

Jocelyn DUPRÉ — Dans *Retour au calme*, on peut lire ce poème :

À Lyon je suis allé réciter des poèmes
Avec la contrebasse et la clarinette
Basse. Le ciel au retour traînait bas
Ses flancs gonflés sur la Saône, ses pans
À travers le Morvan jeté comme un manteau
De drap sombre devant les vignes, les colzas
En fanfare (je revoyais la porte ouverte
En avril au fond du garage). À Dijon,
Je suis resté coincé plus d'une heure par un orage
À regarder la pluie arracher du béton
Des touffes de muguet en verre, et la glycine
Contre le mur du poste Esso fermé le jeudi, battre
Et battre. Une heure entière à me dire : c'est le printemps.¹

Quel souvenir gardez-vous de ces lectures ? Qui y participait ?

JACQUES RÉDA — Un vraiment bon souvenir. Comme celui de courtes vacances passées avec des copains. Mais j'ai perdu la mémoire précise de la manière dont le projet a pris forme. Et même quand, exactement. Sans doute à l'époque où le long poème, « Passage d'Éric Dolphy », a paru pour la première fois dans la revue *Po&sie*². Rapporté aux critères du jazz, c'est un poème « free », l'un des rares que j'ai écrits et qui répond à cette définition par nature assez vague. « Free », également, la musique jouée par le duo de Sylvain Guérineau (saxophone-baryton) et Francis Marmande (contrebasse). « Libre » signifie surtout une certaine prédominance de l'improvisation, qui a ses règles. En y repensant, il me semble qu'une grande partie de « Passage d'Éric Dolphy » a été écrite de cette façon. Beaucoup plus tard, j'ai composé une suite de quatorze sonnets sur le thème de l'Annonciation qui, bien entendu, conviendraient beaucoup moins bien dans des circonstances identiques. Tout s'est préparé et décidé au milieu des fumées très diverses qui enveloppaient nos réunions amicales chez les uns ou les autres, et toujours plus ou moins en rapport avec *Jazz Magazine*, alors dirigé par Philippe Carles et dont nous étions des collaborateurs assidus. Ces réunions

¹ « C'est le printemps », *Retour au calme*, poèmes, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1989.

² « Les évasions célèbres » (« ZZ », « Passage d'Éric Dolphy », « Cristal Solal »), *Po&sie*, n° 11, 4^e trimestre 1979, p. 79-89.

se transformaient (dégénéraient peut-être) en des espèces de « jam sessions » où ces critères vagues et commodes du « free jazz » autorisaient les moins doués de mon genre à maltraiter n'importe quel instrument. Seuls Sylvain et Francis possédaient une bonne formation musicale, mais les fumées les rendaient indulgents.

Un jour, donc, je me suis retrouvé avec eux deux devant un public qui a écouté avec patience mon poème sur Dolphy et sans doute quelques autres de ceux qui parsèment *l'Improviste* (Coleman Hawkins, Lester Young...), et l'expérience s'est renouvelée plusieurs fois, à Paris, en province, en Suisse même, si bien que l'on peut parler de la carrière internationale de notre trio...

JD — En quoi la présence des musiciens influait-elle sur le choix des textes ? Certains textes s'y prêtaient-ils plus ou moins ?

JR — Le duo Guérineau-Marmande se trouvant situé dans la mouvance du jazz (du « free jazz » encore en plein épanouissement à cette époque : fin 1970—début 1980), le texte sur Dolphy s'était imposé de façon logique.

Nous n'avions d'ailleurs pas élaboré un véritable montage musical où la voix et le texte auraient tenu leur partie : en gros, on alternait. Je ne crois pas avoir jamais lu d'autres poèmes que ceux dont le titre, au moins, pouvait laisser l'auditoire supposer qu'il s'agissait de jazz. Et de « free jazz » dont la liberté ou la licence rythmique autorisaient des passages en récitatif peu concevables dans un cadre de jazz « classique », voire « be-bop ». Il y a certes une rythmique en français, et une sorte de sur-rythmique de notre poésie, mais elle n'est en rien comparable à celle de l'anglais. À une époque d'ailleurs tardive, des poètes comme Kerouac ou Dylan Thomas ont pu lire des textes en compagnie de musiciens de jazz. Mais leur langue s'y prêtait (ce n'est pas sans motif que le jazz est né dans une région anglophone), tandis que prétendre donner du « swing » en français *parlé* n'aboutit qu'à des effets de dérision délibérée ou d'involontaire ridicule.

À propos de rythme encore, j'ajouterai que j'accorde à la contrebasse une importance de tout premier plan. Elle est en jazz la colonne vertébrale de la rythmique, dont la batterie serait la musculature et le piano le système nerveux. J'aimais bien écouter son gros son rebondissant pendant nos lectures. Je me disais que Francis avait raté sa vocation, mais il en a fréquenté avec succès tant d'autres (écrivain, humoriste, œnologue, aviateur) qu'il est devenu une sorte d'homme-orchestre.

JD — Quels souvenirs avez-vous de poètes lisant, ou disant, leurs poèmes ?

JR — Le plus net est celui de Philippe Jaccottet lisant, à Prague, certains de ses poèmes pourtant en eux-mêmes si peu éloquents au sens oratoire, mais qu'il animait d'une chaleur et d'une conviction parfaitement appropriée à ce que j'appellerai le « sentiment poétique » — pour aller vite. En partie à cause de son fort accent bourguignon, Frénaud aussi lisait magnifiquement ses poèmes, l'intensité qu'il y mettait faisant oublier le goût de terroir ou le délivrant de son pittoresque. Nous avons tous entendu Apollinaire disant son « Pont Mirabeau » sur un ton sans doute emprunté aux grandes voix

dramatiques de son époque. Ça nous paraît attendrissant. Reverdy a laissé également deux enregistrements d'une qualité sonore assez défectueuse. Je préfère en tout cas lire plutôt que d'écouter – ce qui ne m'empêche pas d'*entendre*.

JD — Les lectures par les comédiens sont assez prisées. En quoi l'interprétation d'un comédien et celle de l'auteur lui-même diffèrent-elles ?

JR — Je vais faire un aveu. J'ai trouvé chez Cingria la parfaite expression de ma réaction la plus courante. C'est un texte où, incidemment, il se demande à lui-même : « Que faites-vous quand vous entendez lire la poésie ? » et il répond : « Je me sauve ».

La grande différence est qu'en général je ne me sauve pas, et encore bien moins quand c'est moi qui officie. Mais on m'a souvent reproché de lire beaucoup trop vite, comme si je voulais en avoir plus vite terminé.

Quant à la différence entre un comédien et un poète lisant des textes (donc pas nécessairement les siens : j'aime assez enrichir mes lectures grâce à Marot, Toulet, Valéry, Reverdy, Mallarmé...), elle est celle d'un homme de métier et d'un amateur. J'aime aussi lire (me lire) des poèmes que j'ai entendu lire par leurs auteurs, quand leur voix possède une personnalité aussi forte que l'étaient par exemple celles de Follain, Frénaud – ou Cingria.

En vérité, je me lis souvent des poèmes à haute voix mentale, pour les apprendre par cœur ou remettre au point le souvenir quelquefois mité que j'en ai gardé. C'est une petite bibliothèque portative qui n'a pas besoin d'appareil pour fonctionner, hors notre électronique cérébrale.

Je sais de la prose aussi, et des vers en diverses langues. C'est indispensable pour bien discerner les tonalités (comprendre, par exemple, pourquoi Borges admirait Verlaine). Mais notre vieux vers classique est une merveilleuse réserve de voluptés : de du Bellay à Audiberti, de La Fontaine à Supervielle, quel fabuleux récital ! Je plains ceux qui s'en privent, ou qu'on en a privés.

JD — Toute poésie n'est pas lisible à haute voix : l'utilisation de l'espace par exemple – la page, la double page, le blanc, etc. – sollicite parfois l'œil plutôt que l'oreille. Il semble au contraire que la vôtre, dans laquelle le rythme joue un grand rôle, s'y prête davantage. Qu'en pensez-vous ?

JR — Cingria – lui encore – disait que la poésie était faite pour être *vue*. Il pensait alors plus particulièrement aux anciens Chinois. Mais depuis le *Coup de dés* de Mallarmé, il y a eu toute une part de la poésie moderne qui est allée dans ce sens : le premier Reverdy, du Bouchet... Là aussi d'ailleurs le rythme existe, mais il devient, comme en peinture, spatial et visuel. La structure de ce que je n'ose appeler ma rythmique personnelle est assez pauvre, mais (j'ai cette faiblesse de le croire) assez riche en modulations. Un peu comme la rythmique du jazz, qui repose sur une structure très simple, mais que le batteur (restons-en à la batterie) peut travailler de la manière la plus subtile. J'ai écrit en prose et en vers, et en vers réguliers le plus souvent, mais, en prose même, et Mallarmé avait raison, je reste dans la proximité du vers – auquel j'essaye de communiquer la fluidité de la prose.

Le choix du véhicule dépend dans une bonne mesure du sujet, ou plus exactement de la pression ressentie avant même qu'il ne se formule. Elle *est* le sujet. Vers et prose obéissent à des pressions de densités différentes, et se traduisent dans la pulsation du texte à laquelle beaucoup de lecteur sont insensibles, et dont bien des écrivains ne se soucient pas.

*

Dans cette association éphémère avec Marmande et Guérineau, l'idéal eût été qu'elle fût aussi une vraie association du texte et de la musique. Mais la musique et la poésie ont depuis longtemps divorcé, et c'est peut-être pourquoi, de nos jours, la vocalisation du poème est devenue en somme théâtrale, n'évitant la neutralité déprimante ou l'emphase qu'à l'aide de procédés qui ne relèvent pas de la poésie mais du spectacle, et tentent de faire ainsi passer n'importe quelle médiocrité. Si l'oral l'emportait finalement sur l'écrit dans ce domaine, ce pourrait toutefois être l'occasion d'un renouveau. Mais il faut encore supposer que la langue aussi se transforme, qu'elle échappe au carcan de l'écrit et de l'enregistré. En l'état de nos mœurs submergées par la technique, ce changement paraît improbable ou ne concerner que nos lointains descendants. Reparlons-en alors dans trois ou quatre siècles.

MARIE HARTMANN

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES,
« *LES INCONGRUITÉS MONUMENTALES, INVENTER LE BONHEUR
AVANT DE LE RETROUVER* »

Pour Francis Marmande qui trouvait heureux que l'on travaille sur la poésie et sur le roman, sur l'histoire et sur les arts, sur Char et sur Céline, et défendait vaillamment chaque fois cette position. Cet hommage incongru en souvenir de l'admiration que Mandiargues portait à Bataille, et pour le plaisir de relire d'étranges et inconvenants petits poèmes.

En 1978, revenant sur son œuvre antérieure dans ses entretiens avec Francine Mallet, André Pieyre de Mandiargues définit *Les Incongruités monumentales* comme « un recueil de courts poèmes qui tous également décrivent des monuments, des objets, des faits, ou des rites imaginaires, bizarres, vaguement choquants »¹. Cette présentation est exacte dans son ensemble. Le recueil est constitué de cinquante deux poèmes sans titre, simplement numérotés en chiffres romains. Ce sont des poèmes en vers libres, de longueur variable, de deux à dix-sept vers, avec une moyenne de sept vers. Ils décrivent des monuments étranges dans un monde d'épouvante d'où l'homme est presque absent.

La définition ultérieure qu'en propose Mandiargues escamote cependant l'aspect non seulement inconvenant – que comporte le titre – mais réellement transgressif du recueil. Les monuments décrits apparaissent d'abord comme les symboles d'un monde que la Loi conduit au deuil. Au lieu de l'homme surgissent ces assemblages inquiétants d'insectes, d'animaux étranges, de pierres et d'ossements. Les monuments érigés dans cet espace mi-imaginaire, mi-réel, constituent ainsi comme l'aboutissement des « années sordides ». Ce recueil date de 1948.

À côté de ces constructions marquées par le souvenir de ces années prennent place des objets hétéroclites qui, eux, portent la marque d'une fantaisie imaginative : un billard de varech où trois langoustes roulent dans des globes de verre², le piano à langues que Meret Oppenheim promène en laisse³. En effet, l'art selon Mandiargues combine contestation et re-création⁴

¹ André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Paris, Gallimard, 1975, p. 227.

² *Les Incongruités monumentales*, *L'Âge de craie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2010, p. 222. Toutes les références aux *Incongruités* renvoient à cette édition via le chiffre romain du poème cité.

³ XXI, p. 225.

et même « récréation », comme le dit aussi Ponge dans ces mêmes années. Et *Les Incongruités monumentales* peuvent aussi être lues, dans un deuxième temps, comme une manière d'affirmer sa singularité poétique en se situant tout à la fois par rapport à Ponge (dont *Le Parti-pris des choses* date de 1942 et les *Proèmes* de 1948), par rapport aux surréalistes et par rapport à Michaux qui publie *Ailleurs* également en 1948 – mais nombre des textes qui composent ce recueil sont déjà parus en revue depuis 1935.

Dans *Les Incongruités monumentales*, il ne s'agit pas, comme le fait Michaux, de recréer un univers avec ses différents pays, ses peuplades, ses coutumes et ses langues. Le recueil donne plutôt à voir le monde comme une série de petites places ornées. Il décrit aussi quelques objets intérieurs d'habitations non nommées. Dans une autre perspective, tout se passe comme si Mandiargues décrivait l'intérieur et l'extérieur d'un monde vu comme une liste de différentes pièces. Il accomplit ainsi le programme poétique que condense le texte liminaire. Comme Charles-François Ribart de Chamoust, l'architecte auteur de ce texte, il invente une sorte de parc minéral dont les monuments doivent autant à l'ancien qu'au moderne, à la culture qu'à la nature.

Ce recueil comporte une telle charge satirique contre les institutions traditionnelles, l'armée, la religion, l'école, la police et la justice, que l'on peut se demander si ce ne sont pas elles que Mandiargues considère comme des incongruités. L'absence de titre donné à chaque poème, simplement numéroté, est la marque d'une vision d'un monde conçu en espaces séparés. Mais cela n'interdit ni les moments de continuité thématique, ni les reprises. On retrouve ainsi directement ou indirectement la mise en cause de l'armée dans neuf poèmes⁵. La dérision de Mandiargues se marque par un jeu d'inversion systématique d'attributs dans lequel s'inscrivent aussi certaines métaphores animales viles, celle du lombric en particulier. À toute image de grandeur ou d'élévation est substituée une image de bassesse. Les aviateurs sont l'objet d'un jeu de massacre. Ces « héros de l'air » sont d'abord tournés en ridicule, figés en une sorte de statue « modelé tel que nature en caoutchouc »⁶. Puis, ils sont transformés en taupes et condamnés à fouiller les ruines et les décombres dans le poème XXVIII. On les retrouve dans le poème XLIX où l'inversion du ciel et de la terre est plus développée : « Une armée souterraine rampe en plein ciel / La force aérienne a conquis le sous-sol ». Ce poème présente aussi « un nuage ventru velours comme une taupe. » Plus souterrainement, cette inversion est encore rappelée par la mention d'un « nuage à pattes de courtilière ». Cet insecte fouisseur est aussi nommé « taupe-grillon ». Dans la même perspective d'inversion, le « nuage lombric » et les « vers blancs à becs de condors » qui « se boudinent triomphalement pour commémorer la victoire mutuelle », dans ce même poème XLIX,

⁴ Sur ce point, voir Marie Hartmann, « Mandiargues, Le témoin d'ailleurs », in *Plaisir à Mandiargues*, Paris, Hermann, 2011, p. 227.

⁵ I, III, VII, XXIII, XXV, XXVIII, XXXII, XLIX.

⁶ IV, p. 220.

reprennent un procédé de transposition grotesque déjà présent dans le poème XXV. L'arc de triomphe de l'Étoile y devient une chenille triomphale : « Pleurent les étrangers qui n'ont pas dans leur ville / Cambré de bronze vert sur la plus grande place / [...] L'arc de notre chenille triomphale ».

Le renversement grotesque prend pour cible tous les symboles et tous les monuments à la gloire de l'armée en général et de tous temps. Il vise celle de Napoléon auquel renvoie directement l'arc de triomphe précédent et auquel fait référence l'allusion aux Invalides du III^e poème : « Qu'à l'aube sur le tombeau de Napoléon / Gise le cœur de l'Aiglon comme une langue / Dans un bicorne de plumes roses / Transpercé d'épingles à chapeau / Cueillies au chevet de Sarah Bernhardt »⁷.

Il dénonce également l'armée et la guerre contemporaines. Les « vers à becs de condors » peuvent être lus comme une transformation sarcastique de la célèbre « légion condor », légion où l'on retrouve des aviateurs, allemands ceux-là, partie aider Franco, un général espagnol qui est peut-être celui qu'évoque le premier poème du recueil. En effet, ce premier poème englobe un général espagnol et un général portugais, qui peut, lui, renvoyer à la dictature de Salazar au Portugal, celui-ci ayant été nommé par un général, Cormona : « Une larme de général espagnol / Récoltée pendant un émoi diurne / Une larme de général portugais / Récoltée pendant un émoi nocturne / Tremblent dans cette urne en forme de morve / Qui sera pendue au cou d'un squelette de vache / Dans les déserts à venir »⁸.

Ce septain déroule cinq décasyllabes dont le beau rythme régulier est défait par l'irruption d'un vers de quatorze syllabes suivi d'un de sept syllabes, tous deux annonçant la désolation à venir sous la forme d'une image empruntée aux illustrés enfantins du Far Ouest ou aux projections de Dali. Ces deux vers bouleversent l'ordonnement régulier du décasyllabe, mais en proposant une autre possibilité d'organisation, autour de l'heptasyllabe, double, puis simple : « Qui sera pendue au cou d'un squelette de vache / Dans les déserts à venir ». Ils indiquent l'effort simultané de contestation et de récréation, ici sur un mode pathétique, mais plus généralement sur celui de la transposition grotesque. En effet, comme on a déjà pu l'apercevoir avec « l'arc de chenille », « le bicorne de plumes roses » ou cette « urne en forme de morve », Mandiargues invente des monuments qui, au lieu de commémorer la gloire de hauts faits (comme c'est la fonction d'un monument), dénoncent leur nullité meurtrière. Empruntant au registre d'un humour plus potache, il illumine un zéro total au dessus d'une école de cadets : « Plus haut que les tours de l'école / S'élève un zéro de cristal / Qui le soir se teint d'arc-en-ciel / Et que de pinceaux lumineux / On décore aux jours de victoire / D'évanescentes épauettes / Pour à l'œil hagard des cadets / Exalter la nullité même »⁹.

⁷ III, p. 220.

⁸ I, p. 219.

⁹ VII, p. 221.

Dans une tonalité d'humour noir plus sombre, il procure la description d'une avenue et d'un palais dont les ornements sont des insectes répugnants : « Il est une avenue bordée / De bâtons de maréchaux / Entre des blattes en grès rouge, Deux grands staphylins de bronze / Font un portail honorable / À ce palais en forme de képi / Que l'on bourra jusqu'aux combles de laine rance / Pour les soirs chauds l'orner d'essaims de mites / Écharpés sur des phares mouvants »¹⁰.

La dérision féroce tient dans le choix de ces insectes. En lieu des aigles, des abeilles et autres animaux impériaux ou royaux ornant les constructions des dictatures en tous genres, des blattes, des staphylins et des mites. L'édifice et la perspective architecturale, contrefaisant ceux des régimes policiers, sont aussitôt érigés et aussitôt voués à la disparition par l'entreprise des mites. Le choix des blattes dit le dégoût insurmontable que suscitent ces régimes. La mention des staphylins de bronze comporte une attaque plus cachée, mais non moins caustique à leur rencontre : les staphylins sont une sorte de papillons aux petites élytres, communément appelés « diables ». Le monument qui doit conserver le souvenir du pouvoir et celui de sa gloire en dit la laideur, l'inanité et la fragilité : les phares ne sont plus des assises et des repères, ils sont mouvants. Ce monument fonctionne ainsi comme un *memento mori*. On peut sans doute rattacher à cette série de constructions architecturales dénonçant les totalitarismes, le poème XLVIII : « Trois cents chauves-souris en plomb / Dressés à tous les coins de rues / Sur des trophées de phalènes grasses / Bâties dans le marbre toscan / Règlent de leurs grandes ailes noires / Le mouvement des tramways à Icarograd »¹¹.

Le choix des chauves-souris et des phalènes (qui sont des papillons de nuit) redouble la noirceur de cette vision, qui suggère l'échec du projet communiste. L'Icare russe, sollicité par le néologisme final, ne s'élève plus vers le soleil, mais régente une nuit de plomb.

Mandiargues construit le même type de monuments parodiques à la non-gloire de la religion. Celle-ci est mentionnée directement ou indirectement dans douze poèmes¹² formant ainsi une cible encore plus importante que l'armée. Les poèmes VI et VII offrent un exemple savoureux de continuité thématique. Le zéro illuminé qui exalte la nullité des cadets militaires est précédé d'un bas rouge de filles de l'Opéra, faisant office de drapeau sur la plus haute flèche de la cathédrale¹³. Mais il varie aussi les procédés. Le cardinal évêque de ce poème VI se trouve entraîné avec d'autres dans un combat ridicule : « Onze évêques sans poissons rouges / Contre vingt forçats

¹⁰ XXXII, p. 228-229.

¹¹ XLVIII, 233.

¹² II, VI, IX, XXII, XIX, XXX, XXXVI, XXXVIII, XL, XLI, XLVI, LII.

¹³ VI, p. 221 : « Le vent gonfle un triomphal bas rouge / Hissé sur la plus haute flèche de la cathédrale / Pour bafouer l'échec des filles de l'Opéra / Dix d'entre elles et des plus vaillantes / Ayant été défaits en un unique tournoi / Par Monseigneur le Cardinal Évêque ».

rayés / Armés chacun d'un homard cuit / Disputent dans une piscine / Remplie de purée d'épinards / La ceinture de la Légion d'honneur »¹⁴.

D'une manière comparable, des missionnaires sont embarqués pour célébrer un « rite martial », à coups de « rossignols congelés »¹⁵. Dans un registre plus sombre, il dénonce les atrocités autorisées par le pape dans une énumération qui file la double métaphore des pieds et de la bouche : « Un pied de plumes sur la bouche du peuple / Une verrue aux lèvres des putains / Un ongle qui s'incarne en dent de licorne / Le gros orteil sous la langue du pape / Le plus petit frisé comme un bouvreuil / Frôle le poil de ceux que l'on égorge »¹⁶.

Dans ce poème, Mandiargues paraît retrouver la forme du blason satirique. Le sizain déroule cinq décasyllabes et un alexandrin pour réduire la figure papale à son gros orteil¹⁷. Enfin, toujours dans ce même champ religieux, le diable, dont on a déjà cité un des avatars-staphylin, apparaît comme le maître et spectateur du monde dans la vision funèbre qui clôt le recueil. Construit en rappel autour de la métaphore du ballon, qui suscite par métonymie l'identification de la dernière ville à un crâne, ce dernier poème reprend l'image du théâtre du monde pour en faire un match de football : « Douée d'une vitesse de satellite / La ville peut se mouvoir autour de la terre morte / Ainsi qu'un plutonien foot-ball / Pour le déduit d'un grand birbe cornu de jais »¹⁸.

L'image baroque est devenue ici un peu loufoque, et les termes vieilliss (le « déduit », un « birbe ») sont associés à un jeu moderne.

Plus généralement, le couplage d'images sinon contradictoires, en tout cas appartenant à des champs de références éloignés, permet de réfléchir dans un deuxième point, sur la manière dont Mandiargues définit son écriture par rapport à la poésie contemporaine. Il est impossible de développer amplement cet aspect. On en relèvera quelques points. Mandiargues partage avec Ponge le refus du pathos. Les monuments sont décrits dans des registres variés, mais toujours ponctués d'une part d'humour sous la forme d'une pointe ironique, de la charge du sarcasme, ou du renversement grotesque qu'implique l'irruption d'une image prosaïque dans un contexte funèbre. La statue argentée du tyran du Pérou trône par exemple dans un jardin égayé de momies où « Crachent de vieux indiens et bavent les lamas »¹⁹. En em-

¹⁴ XXX, p. 228.

¹⁵ XXXVI, p. 229-230.

¹⁶ XXXVIII, p. 230.

¹⁷ Cette image de l'orteil doit sans doute beaucoup à Georges Bataille, mais on peut voir dans un autre genre, Musil, *L'Homme sans qualités* : « Tout ce qui le peut s'orne d'esprit, s'en chamarrer. L'esprit combiné avec autre chose, est ce qu'il y a de plus répandu au monde. [...] Tout le reste, à côté, le crime quotidien, la cupidité assidue, apparaît comme l'inavouable crasse que Dieu enlève aux ongles de ses orteils » (trad. Philippe Jacottet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 190).

¹⁸ LII, p. 235.

¹⁹ XVI, p. 223-224.

pruntant la forme solennelle d'un alexandrin parfait²⁰ pour dire l'irruption du crachat et de la bave, le vers mine de l'intérieur toute grandeur mortuaire attachée à ce lieu. La splendeur de l'alexandrin porte les excréments. Même le dernier poème, où s'achève l'imagination architecturale sur la projection d'une ville-crâne, comporte la mention de l'amusement d'un grand birbe. Les deux poètes ont également en commun le goût des pierres. Dans un poème peut-être en forme d'hommage à Ponge, Mandiargues fait du galet un symbole du mot tel que le conçoivent les « prêtres du langage » : « Un galet bleu pareil à des millions d'autres / Que lance une crau sur la suie des banlieues / Mais artificiel et taillé dans la pierre brute / Par un sculpteur muet de naissance / Fut choisi comme symbole du mot / Pour être encastré dans la porte sanguine / Qui clôt le collège des prêtres du langage »²¹.

Comme Ponge, il dénonce l'usage clôturé des mots. Il cherche lui aussi, à fonder sa propre rhétorique²². On observe enfin un même parti-pris des choses, c'est-à-dire une quasi-absence de l'homme dans ce recueil. Mandiargues décrit un monde minéral et animal traversé par des silhouettes qui sont souvent moins des figures humaines que des grotesques et des caricatures : une nonne, des cardinaux, des jésuites, des généraux, des policiers, etc. Cependant, à la différence de Ponge, qui part de l'objet réel, les choses de Mandiargues sont des monuments bizarres et des objets artificiels, souvent fantastiques.

Ces objets sont étranges, amusants et irrévérencieux, comme le bidet en forme de reine Victoria : « Un voyageur qui a vu les Indes affirme / Que des rajahs se lavent secrètement les pieds / Dans un meuble en forme de reine Victoria »²³.

Ils peuvent avoir une dimension érotique comme la statue de Voltaire en aluminium : « Chaque matin frottée de vif-argent / Par les mains aux beaux ongles nacrés / Dans des mitaines de satin bleu pâle / D'anciennes religieuses repenties / La statue de Voltaire en aluminium / Ne tarde pas à se recouvrir / D'une fragile petite fourrure blanche »²⁴.

Ces objets ressemblent à certains meubles fantastiques décrits par Michaux : « Ils aiment les demeures parlantes, les maisons à façade couverte

²⁰ 6//6 ou 2/4//3/3.

²¹ XVIII, p. 224.

²² Ponge, « Rhétorique », *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2006, p. 157 : « [...] lorsque je cherche à m'exprimer je n'y parviens pas. Les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles ne m'expriment point. Là encore j'étouffe. C'est alors qu'enseigner l'art de résister aux paroles devient utile, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique, où plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public ».

²³ XIII, p. 223.

²⁴ XXII, p. 225-226.

de seins roses et bien formés, et des meubles dedans, graves, sombres mais constellés d'yeux »²⁵.

Mandiargues voit, lui, « des seins de gélatine rose coiffés de perruques » éclairant « un long couloir »²⁶. Par bien des aspects, *Les Incongruités monumentales* composent un espace en écho et en réduction de celui d'*Ailleurs* de Michaux. Mais alors que ce dernier invente des peuplades et des pays, Mandiargues cite lui des personnages et des pays réels, comme pour souligner qu'il dénonce l'emprise actuelle de la guerre et de la mort. Il mentionne, comme on l'a vu, Meret Oppenheim, Napoléon, Sarah Bernhardt, Voltaire, la reine Victoria et Beethoven, entre autres. Il cite l'Espagne, le Portugal, la Sicile, la Suisse, les Indes, l'Afrique du Nord (Tlemcen) et du Sud (le Soudan), les États-Unis, l'Italie, l'Australie, l'Angleterre, la France. Pour dénoncer ces années sordides, il place ces monuments ou ces objets imaginaires sur tous les points d'un globe réel mal sorti d'une guerre mondiale. De plus, alors que Michaux invente des langues inouïes, moins dans *Ailleurs* que dans *Lointain intérieur* par exemple²⁷, Mandiargues ne propose que peu de néologismes, deux en tout²⁸. Celui que constitue « Icarograd » et le verbe « Laocoontent » formé en référence au Laocoon. Au néologisme, il préfère les termes spécialisés comme les noms d'insectes ou de pierres ; la courtilière et le staphylin répondent au cipolin et à la crau. L'effet d'étrangeté de cette langue est créée par la reprise de termes d'entomologie et de géologie, et par celle de mots vieillis ou peu usités qui provoquent d'autres images par association. On a vu ce qu'il en était des insectes, du déduit du grand birbe, mais l'adjectif « fuégien », une fois compris, inscrit parmi d'autres images de désert ou de cendre celle d'une terre de feu²⁹. Dans le poème XXXV, les « trinacries de Naples et de Sicile » reprennent en fait le vers précédent, « les triangles du Soudan égyptien », puisque « trinacrie » signifie trois pointes. Il y a une synonymie et une redondance, parce que « Trinacrie » est aussi le nom de la Sicile pour les Grecs anciens. L'insistance et le recours au terme ancien vise peut-être là à souligner la permanence du sort fait au peuple vaincu³⁰. Cependant, le choix du terme « trinacrie » fait aussi surgir la représentation visuelle archaïque de la Sicile : une tête de femme ailée, coiffée d'un nœud de serpents d'où

²⁵ Henri Michaux, « Voyage en Grande Garabagne », *Ailleurs*, « Les Mirnes », *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 40.

²⁶ XLV, p. 232.

²⁷ « Lointain intérieur », *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966, p. 212 : « Dimanche à la campagne : Jarrettes et Jarnetons s'avançaient sur la route débonnaire. Darvises et Potamons folâtraient dans les champs. Une de parmegarde, une de tarmouise, une vieille paricadelle ramiellée et foruse se hâtait vers la ville ».

²⁸ Je ne compte pas « Hippos », qui est un préfixe trop reconnaissable pour le considérer comme un néologisme *stricto sensu*, ni « marseillaise » au pluriel. Respectivement, XXXI, p. 228 et XLIII, p. 231.

²⁹ XII, p. 222.

³⁰ XXV, p. 229 : « Ces tibias de bœufs couverts de timbres-poste / Dressés sur le socle de statues bannies / De rois qu'on ne sait plus / Proclament la loi de son nouveau maître / Au peuple vaincu dont s'inscrit le sort / Parmi des triangles du Soudan égyptien / Des trinacries de Naples et de Sicile ».

rayonnent trois jambes fléchies, une autre chimère donc « aux tibias de bœufs couverts de timbres-poste ».

Ces tibias, que l'on peut interpréter comme des enveloppes ou encore comme des valises que l'on couvrirait d'étiquettes des pays, indiquent aussi la dimension surréaliste de ce recueil. Mandiargues partage avec eux le « culte » de Rimbaud dont on entend l'influence dans deux poèmes qui se suivent, formant ainsi à côté des reprises thématiques ou métaphoriques, de mini-séries intertextuelles. Le poème XXV, déjà mentionné, comporte une référence à la « plus grande place » et s'ouvre sur deux alexandrins : « Pleurent les étrangers qui n'ont pas dans leur ville / Cambré de bronze vert sur la plus grande place ». La construction présentée apparaît comme un contrepoint monumental du minable kiosque à musique de Charleville³¹. Le premier vers du poème suivant confirme cette présence rimbaldienne : « L'ordre a des pieds rouillés que du cresson recouvre »³². Ce vers condense la référence au « cresson bleu » et aux pieds du « Dormeur du val »³³. Et, par le biais de Rimbaud, il rappelle que cet ordre honni est celui de l'armée, parce que le dormeur est un soldat. Le dernier vers de ce même poème comporte encore une musique rimbaldienne : « Où dans les nuits d'été chante un chœur de crapauds ».

Plus ponctuellement, l'imaginaire de Nerval, autre « icône » surréaliste, traverse ce recueil avec les mentions de « reine morte »³⁴, de « vierge » et de « sainte ». Le poème IX est ainsi marqué par un syncrétisme religieux qui fait se rejoindre une image d'amazone ou d'Athéna et celle de Jeanne d'Arc « [d]evant les portiques du deuil » : « C'est un cheval sous une vierge / C'est un corps nu sous la cuirasse / C'est une fille dans du fer / Une sainte armée d'éperons / Dorée à la façon du cirque / Devant les portiques du deuil »³⁵.

Combiné aux références à l'Italie, et à Naples en particulier, ce neuvième poème rappelle le poème d'ouverture des *Chimères*.

Dans la même veine intertextuelle, imaginant un nouveau « Cimetière marin », Mandiargues dédie un toast aux vieux poètes que sont Baudelaire, Mallarmé et Valéry. Des restes d'animaux marins, des ossements servent à leur confectionner un tombeau. Puis, par métonymie, les pivoines de coquilles deviennent les derniers verres de bière qui saluent et trompent de grands sphynx crépusculaires directement sortis du *Spleen* de Baudelaire : « Osse-

³¹ « À la musique » : « Sur la triste place taillée en mesquines pelouses, / Square où tout est correct, les arbres et les fleurs, / Tous les bourgeois poussifs qu'étranglent les chaleurs / Portent, les jeudis soirs, leurs bêtises jalouses », Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 21.

³² XXVI, p. 226.

³³ Rimbaud, *op. cit.*, p. 32 : « Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu », « Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme ». Il y a d'autres allusions à Rimbaud, par exemple « l'écume rose volée aux vagues » et les « baisers diaprés de sang » (XXXI, p. 228) rappellent « L'étoile a pleuré rose » : « L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles, / L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins ; / La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles, / Et l'homme saigné noir à ton flanc souverain », *op. cit.*, p. 53.

³⁴ XXV, p. 226 et XXXIV, p. 229.

³⁵ IX, p. 221-222.

ments bouclés trouvés aux plages / Vertèbres de poissons coquilles pinces de crabes / Ils servent à construire des pivovins fragiles / Derrière l'asile des trop vieux / Blanches et grises sur un divan de coke / Remplies encore de bière sucrée / Pour tromper les grands sphynx crépusculaires. »³⁶

Outre ces références communes, tous ces poèmes doivent à l'esthétique surréaliste le goût du bizarre, le plaisir de la surprise que provoquent les rapprochements curieux. Mais Mandiargues propose des poèmes qui ne doivent que peu au mécanisme d'écriture automatique, tant ils multiplient les mètres réguliers, les rimes et les allitérations affichées comme celles en « p » et en « v » du poème XLIX : « Pour commémorer la victoire mutuelle / Voici le nuage à pattes de courtilière / Le nuage ventru velours comme une taupe / Le nuage lombric le nuage mandragore, Et des vers blancs pavoisés de plumes », etc.

Outre les allitérations et la répétition anaphorique de « nuage », ce poème contient les rimes finales « ciel », « mutuelle », « mandragore », « condors », et les six premiers vers reprennent le rythme de l'alexandrin. Dans le premier poème du recueil, les rimes finales en « urne », « diurne » et « nocturne » imposent même la forme de l'objet construit : « une urne de morve ». En jouant sur la polysémie du mot « vers », on pourrait peut-être encore analyser la prolifération de ces chenilles et autres lombrics comme les indices d'une revendication poétique. Ils seraient les signes d'une poésie qui, tout en jouant des références les plus modernes, voire les plus saugrenues, ne s'interdit pas de reprendre des rythmes, des formes et des genres anciens³⁷. On ne peut qu'être frappée par la récurrence du décasyllabe et de l'alexandrin, approximatif ou non, dans ce recueil. Cette revendication discrète apparaît par exemple dans le poème IX. Après avoir décrit un assemblage mobile curieux, Mandiargues conclut sur une transposition burlesque de Boileau : « Car les ressorts de tous les tomes qu'on loua / Sont les humbles travaux de l'aiguille et du dé ». Ces deux alexandrins³⁸ remettent la poésie sur le métier, comme il invitait à le faire, mais dans un travail de couture qui évoque irrésistiblement une autre machine à coudre. Ainsi, l'allusion indirecte à Lautréamont n'interdit pas de faire des vers à la Boileau. On précisera donc que dans ce recueil, la recherche poétique de Mandiargues s'apparente non aux expériences d'automatisme, mais au travail de renouvellement des formes et genres anciens auxquels se sont livrés certains surréalistes³⁹. Alain Chevrier évoque la ressemblance de ces poèmes

³⁶ Baudelaire, « Spleen et idéal », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 73 : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. », quatre derniers vers : « Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ; / Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux, / Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche / Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche ».

³⁷ On notera par ailleurs que tous les poèmes comprennent un point final et 16 d'entre eux, comprennent en plus 1 ou 2 virgules.

³⁸ Respectivement 12 et 6//6.

³⁹ Voir par exemple les jeux de Paul Éluard : « Blason des fleurs et des fruits », dans *Le livre ouvert*, II, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 1084 sq.

avec les fatrasies médiévales⁴⁰, mais c'est surtout le XVI^e siècle que l'on retrouve dans le choix des formes et des images. Mandiargues reprend le genre du blason satirique. Il retrouve la forme de l'énigme, en particulier dans deux courts poèmes évoquant la Révolution française. L'un d'eux est compréhensible en l'associant à la ligne anticléricale et au détournement de Baudelaire : « Un moineau à marseillaises / Un bout phrygien comme une alouette / Sur un capiton de guano / Se gaudriolent en tapinois / Par le trou de l'ostensoir »⁴¹.

L'autre fait surgir un fou de la reine : « Un rire sans culotte / Empaillé de grelots / Fait partout son furet / Au lit de la reine morte »⁴².

Mandiargues réécrit également des images baroques. On a vu le *memento mori* des mites et le théâtre du monde final. Alain Chevrier considère que cette « ville dans un crâne gigantesque tournant autour de la terre [...] fait du recueil tout entier une "vanité" ». Il analyse l'urne de morve inaugurale comme une relique⁴³, mais ce crâne de vache annonçant le dernier crâne peut sans doute aussi être vu comme une vanité.

D'autre part, les objets que décrit Mandiargues sont des objets surréalistes en ce sens qu'ils ont été trouvés dans les rêves. Ils répondent à l'idée de Breton qui proposait de « fabriquer dans la mesure du possible, certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément »⁴⁴. Dans ce recueil, tout se passe comme si Mandiargues rivalisait non avec les arts visuels, ce qui a tant animé les avant-gardes du début du XX^e siècle, mais avec les arts plastiques. Ses objets bizarres s'inscrivent dans la lignée de tous ceux qui, comme Picasso, Brauner et Ernst par exemple, recyclent et détournent des objets trouvés en des assemblages hétéroclites. La chèvre empaillée qui fut peut-être la nourrice de Beethoven⁴⁵, annoncent celles de Picasso. Les deux allusions aux rossignols⁴⁶ rappellent le photomontage qu'avait élaboré Ernst en 1920, d'autant plus que ce travail participe de l'antimilitarisme patent de ce recueil. Ernst a monté ce rossignol chinois en détournant une image d'obus de la grande guerre. Les poèmes VII à XVII forment une série continue et unique de ces assemblages. Ils montrent que la

⁴⁰ « Les "monuments incongrus" de Mandiargues revisités », in *Plaisir à Mandiargues*, *op. cit.*, p. 166 : « On pense tout d'abord, y compris par leur taille brève, aux fatrasies médiévales, telles du moins que Georges Bataille les avait fait connaître, dans une traduction dérimée et dérythmée, surréalistes avant la lettre, et apparemment non sensiques ».

⁴¹ XLIII, p. 231-232. Baudelaire, « Harmonie du soir », *op. cit.*, p. 47 : « Ton souvenir en moi luit comme un ostensor ! »

⁴² XXXIV, p. 229.

⁴³ « Les "monuments incongrus" de Mandiargues revisités », in *Plaisir à Mandiargues*, *op. cit.*, respectivement p. 155 et 159.

⁴⁴ André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 277.

⁴⁵ XXIV, p. 226.

⁴⁶ « rossignol suédois », XVI, p. 224, « rossignols congelés », XXXVI, p. 230.

satire politique peut aussi procéder d'une esthétique du détournement et du clin d'œil : « Offert par l'artiste à la démocratie / Le corset quitté par le modèle / Qui posa pour la statue de la Liberté / Sert d'abat-jour à la lampe que l'on entretient / Sur la chaire des orateurs au Sénat / Et des relents de musc épicient les discours »⁴⁷.

Ils indiquent à l'occasion l'influence de Dali et des mobiles de Calder ou de Picasso encore, par exemple dans le poème XI, déjà partiellement cité : « En tôle un gilet de poète lauréat / Fait sa truite au bout d'un câble métallique / Qui passe dans le chas d'une aiguille de bronze / Paratonnerre sur la mesure natale / Plus beau d'être piqué dans un faux coussin rouge. / Car les ressorts de tous les tomes qu'on loua / Sont les humbles travaux de l'aiguille et du dé ».

L'aiguille et le dé cousent une ligne métaphorique entre ses objets, la « cuirasse » de Jeanne d'Arc annonce le « gilet suspendu du poète lauréat » pour finir peut-être en « corset abat-jour » aux relents de musc.

Avec la référence au célèbre Kircher, on pourrait penser que Mandiargues, dans *Les Incongruités monumentales*, se construit son musée imaginaire et son cabinet de curiosités. Il comprend des objets : une poubelle (un ancien phaéton Hispano-Suiza)⁴⁸, un billard, un aquarium, un bidet, un piano à langues rappelant le piano à chats du même Kircher. Il dispose d'une collection de statues : celle d'un aviateur en caoutchouc, une Jeanne d'Arc de cirque, un tyran du Pérou, un Voltaire en aluminium et même le socle de statues bannies. Outre le musée imaginaire ou le cabinet de curiosités, la référence aux lieux extérieurs et l'importance des constructions monumentales répondent également au programme architectural extraordinaire que comporte le texte liminaire. Ce projet incroyable d'un ingénieur de Béziers, en 1758, manifeste ce que Breton appelait dans *L'Amour fou*, « [le] rôle catalyseur de la trouvaille »⁴⁹. Ribart de Chamoust conçoit un ensemble de jardins dominé par un « éléphant triomphal », qui est un palais avec ses pièces intérieures. Le tout était destiné à se dresser sur la place de l'Étoile⁵⁰. Mandiargues lui répond en y installant une « chenille triomphale ». Alors que Ribart veut utiliser les ouvertures des oreilles pour la ventilation et la musique, lui en décrit une énorme qu'il fait servir au téléphone, dotant ainsi la ville de Rome d'un nouveau monument : « Elle a deux mètres d'épaisseur / Cette langue de porphyre vert / Dardée contre une oreille de cipolin gris / Sur la colline où les Romains vont saluer le crâne / Du premier abonné au téléphone de la ville éternelle »⁵¹.

⁴⁷ XIV, p. 223.

⁴⁸ X, p. 222.

⁴⁹ Breton, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 701.

⁵⁰ Voir Annexe I, une reproduction de ce projet.

⁵¹ VIII, p. 221.

Le projet de Ribart a été immédiatement critiqué dans la *Correspondance littéraire* de Grimm et Diderot, mais aussi par Fréron dans son *Année littéraire*⁵². La présence de Fréron explique peut-être l'apparition de la statue de Voltaire dans le recueil de Mandiargues, Fréron étant son ennemi intime. Même si Voltaire est aussi là pour rappeler la dimension anticléricale de ces poèmes. Fréron reproche à Ribart de Chamoust d'avoir copié la statue d'éléphant qui se trouve dans *Le Songe de Poliphile*⁵³. Mais, pour l'amateur d'Italie qu'est Mandiargues, ce monument rappelle aussi l'une des statues du Bernin à Rome : un éléphant surmonté d'un obélisque. Il renvoie encore à un autre projet d'éléphant monumental dont la maquette en bois et en plâtre a été réalisée et dressée sur la place de la Bastille. Elle sert de refuge à Gavroche au début des *Misérables*. Cet éléphant-là avait été commandé par Napoléon dont le tombeau est redécoré par Mandiargues et transformé en bicorne de plumes roses. Comble ironique, cette maquette grandeur nature a été finalement détruite, en 1846, parce qu'elle était infestée de rats. Il n'y a pas que les mites qui rongent les monuments de l'intérieur.

En partie sans doute grâce au rôle catalyseur du projet de Ribart de Chamoust, dans ce recueil, Mandiargues invente une sorte de parc peuplé de monstres anciens et modernes. Sa construction générale souligne à nouveau la manière dont il revisite les formes anciennes. Ce parc est par endroits presque un parc à l'antique avec les multiples références mythologiques. On a vu l'allusion au diable dans le dernier poème. Mais l'enfer de ce monde est déjà annoncé deux poèmes auparavant par la présence de « cerbères » : « Trois chiens le veillent nuit et jour / Qui ont cinq têtes treize pattes / Et quatre queues à eux trois »⁵⁴. On a mentionné la référence au Laocoon via le néologisme. Elle apparaît dans un poème qui renvoie au fameux groupe sculpté, l'inscrivant ainsi à côté des autres statues. Mais il en propose aussi une réduction satirique : les serpents sont « Deux ténias de dromadaire »⁵⁵. Athéna fugitivement apparue dans la mention de la « vierge », de « la fille dans du fer » réapparaît encore masquée ici, dans cette référence au Laocoon. C'est elle qui fit mettre à mort le héros troyen, prêtre d'Apollon. Elle est aussi convoquée discrètement dans la mémoire de ces statues d'éléphant, celle du Bernin se trouve sur la place de Minerve. Elle surgit encore dans l'allusion indirecte au « Cimetière marin », qui, lui élève aussi un « temple simple »⁵⁶. Enfin, il n'est pas étonnant que la déesse de la guerre traverse ce

⁵² Voir, *Le Chenil, Le poulailler et l'écho de l'élevage réunis*, Journal hebdomadaire illustré du jardin zoologique d'acclimatation, douzième année, n° 49, 7 décembre 1893, pp. 578-580. Une trouvaille et une curiosité que l'on peut lire sur le site « gallica » de la Bnf.

⁵³ Voir Annexe II.

⁵⁴ L, p. 234.

⁵⁵ XXXIII, p. 229.

⁵⁶ Paul Valéry, « Le cimetière marin », *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 147 : « Stable trésor, temple simple à Minerve, / Masse de calme, et visible réserve, / Eau sourcilleuse, Oeil qui gardes en toi / Tant de sommeil sous une voile de flamme, O mon silence!... Édifice dans l'âme, / Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit ! / Temple du Temps, qu'un seul soupir

recueil. En souvenir peut-être aussi de certains dessins d'Ernst et surtout de Picasso, Mandiargues retravaille d'autres images mythologiques. Il propose par exemple un quatrain, dans lequel deux alexandrins encadrent une référence complexe : « L'amour fluorescent // comme un taureau de craie [6//6] / Fonce à travers des montagnes de planches [11] / Pour saillir une vierge ovipare [3//7] / Oublieuse de l'ordre de la création [4//8] »⁵⁷. Retenant la « vierge ovipare », Alain Chevrier voit dans ce poème une allusion à Lédà⁵⁸. L'un n'excluant pas l'autre, la comparaison initiale au taureau suggère plutôt l'image d'Europe. En effet, son nom même entre en résonance avec toutes les autres mentions de noms de pays et de lieux. De plus, son histoire fait écho aux multiples allusions aux mondes souterrains dans ce recueil hanté par les taupes, les vers et les rats. En effet, Europe est la mère de Minos, qui enferma dans un souterrain Dédale et Icare, Icare dont on a déjà mentionné la chute. Par ailleurs, Europe possédait un merveilleux robot, Talos, chargé d'empêcher les débarquements en Crète. Ce robot s'inscrit bien à côté des statues et autres mobiles, il en conjugue les mécaniques. Enfin, les planches comme le taureau rappellent l'importance artistique du thème du Minotaure dans ces années-là. Ce minotaure est le petit-fils bâtard d'Europe⁵⁹. Dans ce parc se côtoient ainsi des monstres anciens, cerbères et minotaures, mais aussi des sphinx et une sculpture sur glace au goût de sorbet à l'orange, sans revenir sur les constructions monumentales et les mobiles bizarres. Autant qu'un parc à l'antique, avec les mentions de villes et de pays, de plages et de promontoire d'où s'élève le phare modelé sur la jambe de la favorite⁶⁰, cet agencement fait aussi surgir l'image d'un monde vu comme une galerie d'expositions, un parc de l'exposition universelle. Il s'agit peut-être encore d'un parc d'attractions. C'est en effet l'image que Mandiargues développe pour présenter *Le Musée noir*, recueil de nouvelles contemporain des *Incongruités*. Il évoque « une sorte de jardin tzigane où parfois les séraphins s'exaltent, et parfois les démons [...] il s'agit d'un parc d'attractions compliquées qui vient tout à coup planter ses machines, ses fabriques et ses oripeaux bizarres dans les déchirures qui ont envahi la représentation du monde naturel »⁶¹.

*

Pour conclure, il y a dans ce recueil deux types de constructions qui répondent à l'incongru du titre. Les monuments inquiétants contrefont la lourdeur colossale de ceux du pouvoir ou en proposent une réduction

résume, / À ce point pur je monte et m'accoutume, / Tout entouré de mon regard marin ; / Et comme aux dieux mon offrande suprême, / La scintillation sereine sème / Sur l'altitude un dédain souverain ».

⁵⁷ XXXVII, p. 230.

⁵⁸ « Les "monuments incongrus" de Mandiargues revisités », in *Plaisir à Mandiargues, op. cit.*, p. 157.

⁵⁹ Il est le fruit des amours illégales de la femme de Minos, Pasiphaé, avec un taureau.

⁶⁰ XVII, p. 224.

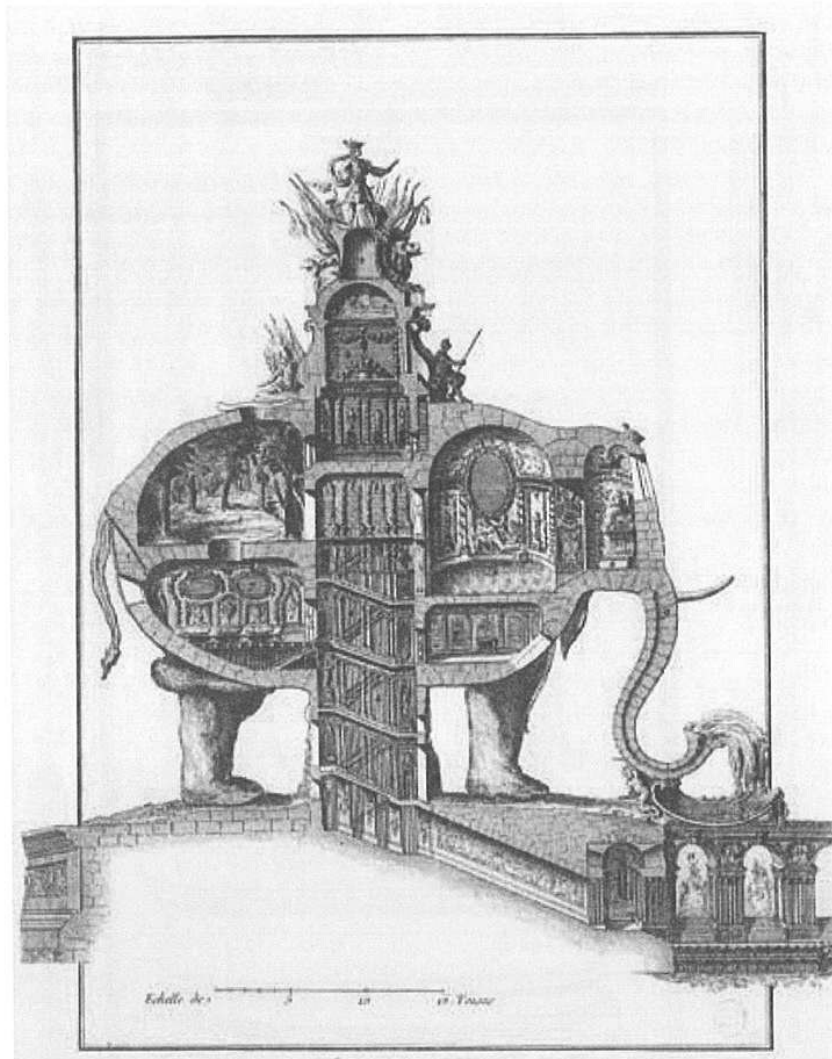
⁶¹ André Pieyre de Mandiargues, *Le Musée noir*, Paris, 1^{re} édition, Robert Laffont, 1946, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2003, p. 12.

satirique : le gros orteil du pape. Ils jouent sur l'idée de grandeur connotée par « monumental » et portée par le texte liminaire. À côté d'eux, et en contraste avec eux, apparaissent les mobiles et objets qui suggèrent que le vrai pouvoir réside dans la création fantaisiste, incongrue au sens de bizarre et surprenant. Ces monuments et ces objets poétiques n'entrent vraiment dans aucun cadre précis. Ils sont le pendant de ceux de Ponge. Ils répondent au fantastique michaldien et s'apparentent aux objets surréalistes. Ils manifestent surtout le goût de Mandiargues pour les jardins merveilleux. En effet, on peut peut-être encore voir dans ce recueil un hommage au « Domaine d'Arnheim » d'Edgar Poe, texte que Mandiargues louera toute sa vie. Comme le personnage de la nouvelle (Ellison), Mandiargues se fait « jardinier-paysagiste ». Et il réfute, lui aussi, le « style naturel en fait de jardins » parce qu'il élimine tout « défaut » et toute « incongruité » – ce dernier terme étant celui que choisit Baudelaire dans sa traduction de Poe⁶². Enfin, comme le voulait Ribart de Chamoust, avec *Les Incongruités monumentales*, Mandiargues invente une sorte de kiosque, c'est-à-dire en son sens initial un belvédère situé sur un parc ou une terrasse. Plus précisément, il propose donc ici son premier belvédère. C'est un point de vue sur un parc d'attractions à l'antique, découvert dans les rêves, avant qu'il ne le retrouve à Bomarzo, où se dressent aussi des sphynx, un cerbère et l'éléphant d'Hannibal⁶³.

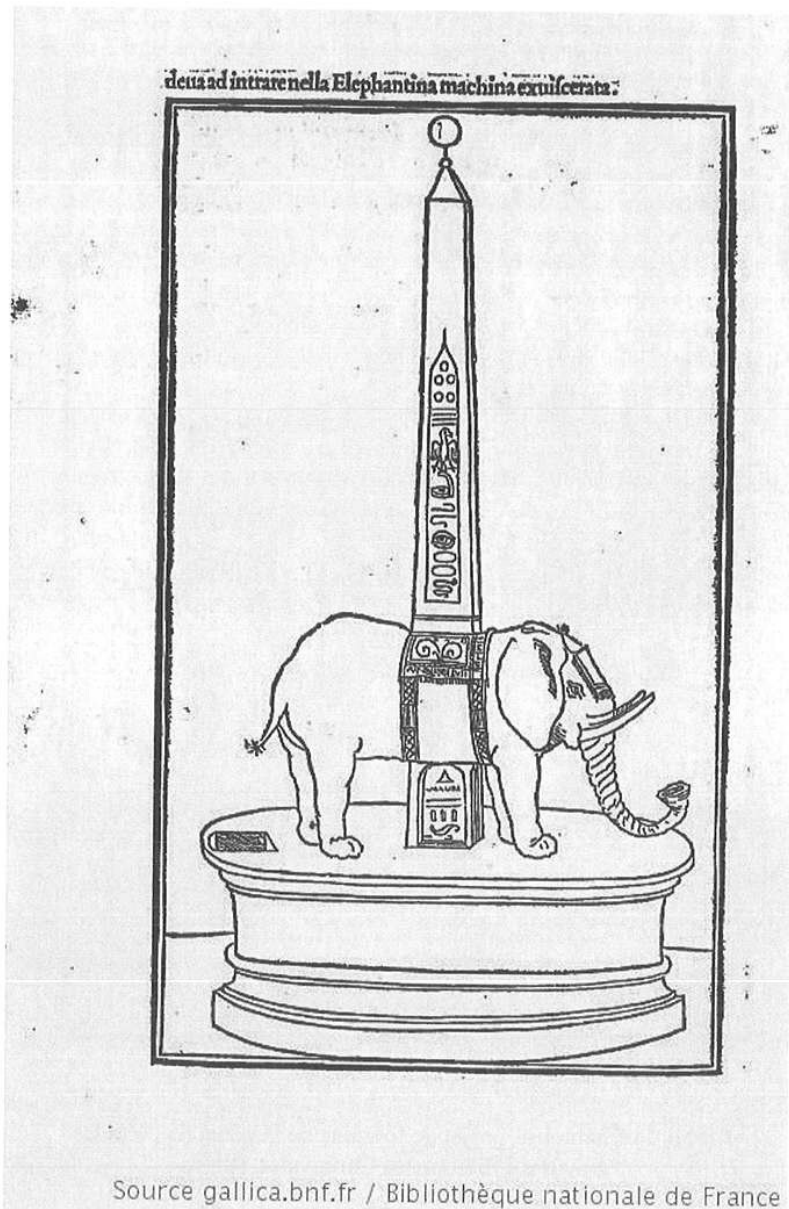
⁶² E. A. Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, traduction Ch. Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « Folio-classique », p. 215 : « Le résultat du style naturel en fait de jardins se manifeste dans l'absence de tout défaut et de toute incongruité, dans la prédominance de l'ordre et d'une saine harmonie, plutôt que dans la création de miracles et de merveilles spéciales ».

⁶³ Voir Annexe III.

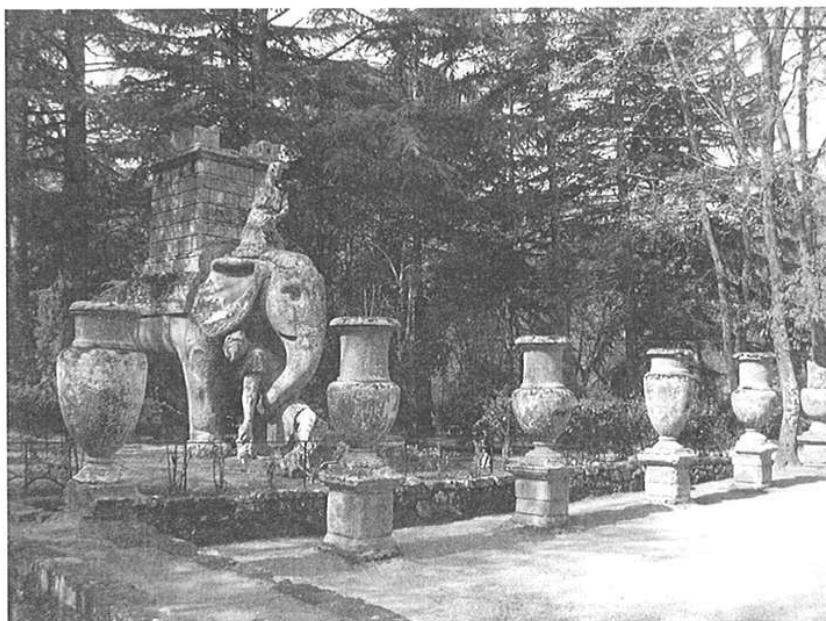
Annexe I



Ribart de Chamoust, projet de fontaine de la place de l'Étoile,
gravure, 1758, musée Carnavalet, Paris

Annexe II*L'éléphant du Songe de Poliphile*

Annexe III



Article Bomarzo de Wikipedia commons, photo prise par Gabriele Delhey en 2007 et libre de droit

SUK HEE JOO

UNE RENCONTRE QUELQUE PART ENTRE MARMANDE ET DURAS

On est dans un train en 1976. Un homme, les yeux bleus, cheveux longs, écoute la conversation entre une dame et un jeune homme. Cet homme aux yeux bleus entend que, d'après leur dialogue, le jeune ne sait pas qui elle est. Quelque temps après, celui-ci part, peut-être pour aller chercher un café au bar du train, et la dame reste seule. L'homme qui suivait la discussion s'approche d'elle et lui demande :

Ça s'est bien passé, la projection de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* ?

Ce que suggère cette courte question, habile d'ailleurs, c'est qu'il reconnaît Marguerite Duras, et même qu'il est au courant de ce qu'elle vient de faire.

Ainsi commence la rencontre entre Francis Marmande et Marguerite Duras : elle aurait pu avoir lieu à Marmande (« en bas à gauche ») ou à Duras, mais le hasard a voulu qu'ils se rencontrent hors du département du Lot-et-Garonne.

En fait, cette rencontre, quelque part entre Marmande et Duras, nous renvoie à la mise en scène du film intitulé *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, sujet de la conversation. Dans ce film, l'image ne montre pas l'endroit où se passe l'histoire, elle n'est ni à Venise, ni à Calcutta, mais en région parisienne.

En effet, Marguerite Duras a déjà signalé cette géographie inventée dans le texte *India Song* qui, après le film *India Song*, deviendra plus tard *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, sa deuxième réécriture filmique :

Toutes les références à la géographie physique, humaine, politique, d'*India Song*, sont fausses :

Ainsi on ne peut pas, par exemple, aller en automobile de Calcutta à l'embouchure du Gange en un après-midi, ni au Népal.

De même, l'hôtel de *Prince of Wales* ne se trouve pas dans une île du Delta, mais à Colombo.

De même encore, c'est New Delhi qui est la capitale administrative de l'Inde et non pas Calcutta¹.

Ce qui est plus accentué encore dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, c'est que la situation géographique est insaisissable. Visuellement, la

¹ Marguerite Duras, *India Song*, Paris, Gallimard, coll « L'Imaginaire », 1973, p. 9.

géographie ne trouve pas son sens véritable dans la représentation de l'événement : à travers ce film, le spectateur entend, plutôt qu'il ne voit, l'événement en dehors de l'endroit où il s'est passé. Ce nouvel espace est le Palais de Rothschild, qui n'a rien à voir avec l'histoire. En outre, ce lieu reste complètement inconnaissable, parce que justement tout est ruiné.

Cependant, pour Marguerite Duras, cela devient paradoxalement un lieu où il est possible de produire un autre type d'écriture. Dans l'entretien avec Dominique Noguez qui a lieu sur le site du tournage, elle met en relief le côté créatif de la destruction :

*Son nom de Venise dans Calcutta désert, c'est une énorme construction de la destruction. C'est une destruction énorme, construire.*²

Ce que le spectateur voit dans ce film, c'est la cheminée détruite, la tapisserie déchirée, la fenêtre à vitrage cassé, la vieille cave obscure, le plafond abîmé, etc. Marguerite Duras donne à voir au spectateur cet espace ruiné comme la représentation d'une « crypte³ », pour lui faire construire l'événement de la rencontre entre le Vice-consul de France à Lahore et Anne-Marie Stretter. En effet, Marguerite Duras précise ceci à propos du film :

La destruction, c'est un progrès aussi. C'est un progrès de la destruction. Il fallait voir jusqu'où elle allait, la destruction. Je vois la destruction ainsi : comme si une première couche de réel était partie et qu'une deuxième couche apparaisse dans le film, et qu'il faille la lire, la décrypter. Je parle concrètement, matériellement. Une cheminée par terre en quatre morceaux, ça n'a rien à voir avec la cheminée entière. Ça devient un corps, il y a une cheminée, là où on filme le plafond, qui est comme un corps humain par terre, qui vient d'être là, fraîche dans la mort, parce qu'il y a aussi ça.⁴

Si la destruction est à lire dans le film, c'est parce que l'on reste en dehors de l'espace-temps de cet événement et que la construction n'a lieu que dans l'imaginaire. L'espace ruiné n'a pas été organisé par l'auteur pour représenter l'événement, c'est un lieu réel dont l'image filmée prend sens lorsqu'elle est reliée par le son à une autre destruction dans d'autres lieux.

En effet, cette lecture de l'image fonctionne en interaction avec les voix *off* qui rapportent l'histoire d'Anne-Marie Stretter. Ces voix, qui explorent la mémoire, sont fragmentaires. De ce fait, elles représentent aussi la destruction, destruction de la mémoire, au sens où elles ne se souviennent de cette histoire que par bribes. Dans le texte *India Song*, la caractéristique de ces voix est bien indiquée par la didascalie :

² Marguerite Duras, *La Couleur des mots*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 127.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ Marguerite Duras à Dominique Noguez dans *Le Cimetière anglais*, réalisation Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, 1984 ; citation légèrement différente de *La Couleur des mots*, *op. cit.* p. 114.

Les voix entrelacées, d'une douceur culminante, vont chanter la légende d'Anne-Marie Stretter. Récit très lent, mélodée faite de débris de mémoire, et au cours de laquelle, parfois, une phrase émergera, intacte, de l'oubli.⁵

Dans le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, la musique d'*India song*, désignée comme « un air d'entre les deux guerres⁶ », complète l'image et les paroles en évoquant un espace, l'Inde, et un temps, l'entre-deux-guerres, de sorte que les lieux rappelés dans le récit sonore et le lieu montré à l'image sont reliés par ce lieu de la musique qui revient à intervalles réguliers.

Ainsi, l'image, la musique et les voix entrent en résonance pour créer un lien entre l'un des noms d'Anne-Marie Stretter et les noms de certains lieux :

VOIX 2

La musique, c'était à Venise.
Un espoir de la musique...

VOIX 1

N'a jamais cessé d'en faire ?

VOIX 2

Jamais.

VOIX 1

Anna Maria Guardi...

VOIX 2

Oui.

VOIX 1

Le premier mariage, le premier poste... ?

VOIX 2

Savannakhet, Laos.
Mariée à un administrateur colonial français.
Elle a dix-huit ans.⁷

Le personnage est alors évoqué par une image sonore : Anne-Marie Stretter n'est pas résumée dans l'un de ses noms propres, elle n'est pas non plus représentée par un lieu, mais elle est désignée par l'énonciation d'un ensemble de noms qui sont aussi des lieux et qui constituent sa « légende ». Les villes qu'elle a traversées, d'abord quand elle est enlevée par Monsieur Stretter, puis quand elle le suit, permettent en fait de la nommer :

VOIX 2

Un jour, une chaloupe ministérielle s'arrête. Monsieur Stretter est en inspection des postes du Mékong.

VOIX 1

Il l'enlève de Savannakhet ?

⁵ Marguerite Duras, *India Song*, *op. cit.*, p. 40.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ Marguerite Duras, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976, et *India Song*, *op. cit.*, p. 41.

VOIX 2

Oui. L'emmène.
L'emmène pendant dix-sept ans dans les capitales asiatiques.

VOIX 2

On la trouve à Pékin.
Et puis à Mandalay.
À Bangkok.
On la trouve à Bangkok.
À Rangoon. À Sydney.
On la trouve à Lahore.
Dix-sept ans.
On la trouve à Calcutta.
Calcutta :
Elle meurt.⁸

Quand les voix chantent « la légende d'Anne-Marie Stretter », elles semblent chercher à tâtons sa trace dans les noms des villes, comme pour saisir le personnage à travers ces différents lieux. Ainsi, ces noms font resurgir le personnage en même temps qu'un lieu lointain lorsqu'ils sont énoncés par l'une ou l'autre des voix, telle la mendicante qui chante, puis répète « Savannakhet », ou encore le Vice-consul qui appelle son nom de Venise, Anna Maria Guardi, pour qu'il ne soit pas oublié :

VOIX 1

Que crie-t-il ?

VOIX 2

Son nom de Venise
Dans Calcutta désert. Toute la nuit il a crié ce nom.⁹

Le Vice-consul n'a de nom propre que le nom d'un lieu : il s'identifie à la seule ville de Lahore, à laquelle il appartient désormais et avec laquelle il se confond. « C'est moi Lahore »¹⁰, dit-il à Anne-Marie Stretter. Marguerite Donnadiu, elle, se donne comme nom de plume un nom de lieu, celui de Duras. Mais le personnage d'Anne-Marie Stretter ne peut être dit que dans cette juxtaposition de différents noms, cette superposition de différents lieux. En énonçant ces noms, en rapprochant ces lieux, le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert* donne à voir et à entendre la trace d'une rencontre, une rencontre entre Anne-Marie Stretter et le Vice-consul quelque part entre Venise et Lahore, c'est-à-dire à Calcutta ou en région parisienne.

On est toujours en 1976 : une conférence sur *Son nom de Venise dans Calcutta désert* vient d'avoir lieu à Paris. À la fin de cette conférence, Marguerite Duras, qui avait proposé à Francis Marmande d'y venir lors de leur rencontre dans le train, demande : « Francis est là ? », à moins que ce ne soit : « où est Marmande ? ».

⁸ Marguerite Duras, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, et *India Song*, *op. cit.*, p. 43-44.

⁹ Marguerite Duras, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* ; citation légèrement différente de *India Song*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰ Marguerite Duras, *India Song*, *op. cit.*, p. 97.



Dessins de Francis Marmande, 1997.
Sources : Éliane Formentelli, Jocelyne Louis.

ANDRÉ LACAUX

BATAILLE ET BECKETT

Sachant la grande passion que Francis M. porte à Georges Bataille depuis toujours, au moins depuis sa thèse, *Georges Bataille politique* (Presses universitaires de Lyon, 1985), jusqu'à sa publication la plus récente, *Le Pur bonheur, Georges Bataille* (Paris, Lignes, 2012), j'avais d'abord décidé de rédiger pour lui une étude sur Bataille et Lacan ; mais l'entreprise s'est révélée, comme on pouvait s'y attendre, trop longue et trop difficile, presque impossible par l'insuffisance des documents. Il a donc fallu se rabattre sur un sujet beaucoup plus limité : Bataille et Beckett. Mais j'espère et je crois qu'un lecteur aussi subtil que Francis saura reconnaître dans cette étude quelques traces du premier travail. Un seul texte de Bataille, donc, sera examiné : « Le silence de Molloy », publié dès la sortie du roman, dans le numéro de février 1951 de la revue *Critique*¹. Après cela, Bataille, et c'est curieux, n'écrira plus jamais sur Beckett, en laissant peut-être la charge à son ami Maurice Blanchot. Cet unique article eut néanmoins sur la critique un pouvoir considérable, certainement à cause du prestige dont jouissait Bataille dans cette après-guerre. Maurice Nadeau, par exemple, après un compte-rendu paru dans *Le Mercure de France* de 1951 sous le titre fort approprié de « Samuel Beckett, l'humour et le néant », en écrivit un second, début 1952, pour *Les Temps modernes*, sous le titre cette fois très bataillien de « Samuel Beckett ou le droit au silence ». Il n'est donc pas étonnant que de ce petit texte plusieurs commentaires aient été par la suite proposés : outre les pages très éclairantes de Michel Surya dans son *Bataille ou la mort à l'œuvre*², on retiendra l'entrée « Bataille » du *Dictionnaire Beckett*³, ou encore le très stimulant article de Paul Sheehan, « Bataille and Blanchot read Beckett »⁴.

Ce n'est pourtant pas qu'on ne puisse y ajouter, car le point de vue des auteurs cités est en gros celui de Bataille, dont ils suivent la pensée dans sa complexité et son développement. Mais le commentaire est-il ajusté à Beckett,

¹ Repris dans les *Œuvres complètes* de Georges Bataille, tome XII, Paris, Gallimard, 1988, p. 85-94.

² « La vérité, la nudité sans issue à laquelle Bataille enjoint la littérature de répondre, Beckett y répond sans biaiser. Insoutenable est cette vérité, insoutenable est celle que Beckett tend à approcher. [...] Bataille l'aperçut parmi les premiers et pour son premier livre, *Molloy* » (Paris, Gallimard, 1992, p. 515). On notera l'erreur factuelle, car *Molloy* n'est pas la première œuvre de Beckett.

³ *Dictionnaire Beckett*, dir. M.-C. Hubert, Paris, Honoré Champion, 2011.

⁴ « Images must travel further : Bataille and Blanchot read Beckett », in *Samuel Beckett today/aujourd'hui*, vol. 19, n° 1, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008, p. 113-122.

à ce *Molloy* qui n'était encore connu de personne ? Pour nous qui tenons le parti de Beckett et le défendrons becs et ongles contre tout essai de le gaudir, nous pensons qu'il ne l'était pas. D'abord pour la raison que le silence de Molloy, à proprement parler, n'existe pas. Molloy sans doute écrit, il est supposé écrire un rapport, mais cet écrit est essentiellement un soliloque, une parole qui parle à la première personne, et qui parle obsessivement. Alors pourquoi le dire silencieux ? Bataille lui-même évoque « une intarissable verve » et, plus provocateur, une « incontinence du langage », commune avec Joyce⁵. N'est-ce donc qu'une métaphore ? À cause de la solitude du personnage, de ses monologues (aucun dialogue dans ce récit, sauf avec la police) ? Ou pour « illustrer » le « silence » de la raison, le silence paradoxal de la littérature, à laquelle son objet (le silence) ne peut que rester inaccessible, supplice de Danaïde, « catégorie » du non-savoir que Bataille essaie d'élaborer à ce moment-là⁶ ? Ou encore anticipation de la formule lacanienne, selon laquelle le silence renvoie au « vide de l'Autre comme tel »⁷ ? Ce n'est pas impossible, car le pouvoir des énigmes est de susciter et d'autoriser plusieurs interprétations.

Pour faire simple, disons que Bataille, théoricien et penseur, se situe dans ce mouvement littéraire de la deuxième moitié du XX^e siècle où, se réclamant de Nietzsche, plusieurs écrivains ont cherché, justement par l'écriture, la voie d'une pensée qui se ferait jour en tissant paradoxalement la littérature et la philosophie. Tandis que Beckett, très peu « parisien », lecteur de Schopenhauer plus que de Nietzsche, n'a jamais cherché ce tissage, cette réunion, pour lui utopique ; mais davantage l'association et l'entrechoc des idées qui viennent à traverser une tête, tels que son scepticisme et peut-être l'expérience de la cure avec Bion avaient pu lui en donner l'expérience. Une tête, oui, ou une « boule » (que l'on peut perdre), ou un « crâne », car du début à la fin de l'œuvre les « personnages », et entre autres Molloy avec ses béquilles, son vélo, sa reptation, sont, disons, affligés d'un corps, corps symptomatique, blessé par le langage ou par l'existence ; tout à l'opposé du corps érotique de Bataille, qui doit beaucoup à la nature, au sexe, à l'animalité.

Bataille et Beckett se sont-ils rencontrés ? On l'ignore, mais on le jugera improbable à lire le bref passage où Bataille dit tout ce qu'il en sait : « généralement ce que nous savons de lui se ramène à rien. Né en 1906, Irlandais, il fut l'ami, et même en quelque sorte il est demeuré le disciple de Joyce. Ses amitiés – ou ses relations – le situent, semble-t-il, dans le milieu que Joyce a connu en France »⁸. Mais Bataille a lu *Murphy*, peut-être dès 1947, à une époque où Beckett n'était connu de presque personne ; il ne l'a

⁵ « Le silence de Molloy », art. cit., p. 87.

⁶ Voir, dans « Silence et littérature », paru quelques mois plus tard, une formulation plus tranchée de l'aporie : « Le silence est bien la dernière chose que le langage pourrait taire, et ce qu'il ne peut néanmoins » (*O. C.*, t. XII, p. 175).

⁷ J. Lacan, *Le Séminaire*, livre X, *L'Angoisse*, Paris, Le Seuil, 2004 (séminaire daté de juin 1963), p. 318-319.

⁸ « Le silence de Molloy », art. cit., p. 87.

pas aimé au motif qu'« il est fondé sur le procédé qui consiste à représenter sans cohérence des aspects expressément incomplets de la réalité »⁹. Il n'a cependant pas lu *L'Expulsé*, court récit paru au début de l'année suivante dans la revue de Max-Pol Foucher, *Fontaine* (décembre 1946-janvier 1947)¹⁰ et qui a valu pour la première fois à Beckett une notoriété dont se fera l'écho ce grand lecteur qu'était déjà Maurice Nadeau.

Mais tout ceci ne doit pas être occasion de tenir pour négligeable le rare enthousiasme – au moins au premier moment – de Bataille pour le génie d'un inconnu dont le récit rompait avec toute tradition. C'est cet élan passionné « à chaud », il faut le redire, qu'on doit admirer, plus que les tentatives pour expliquer dans les catégories de Bataille, qui ne sont d'ailleurs pas encore bien « finies » et peut-être ne le seront jamais, un texte, pour lui comme pour nous, difficile, quelque aide que nous, nous croyions pouvoir tirer des œuvres suivantes, et dont la lecture reste une « expérience ».

« Ce que nous conte l'auteur de *Molloy* est si l'on veut la chose du monde la plus ouvertement insoutenable : il n'y a là qu'une fantaisie démesurée [...], tout y est sordide sans doute, mais ce sordide est merveilleux ; ou plus précisément, *Molloy*, c'est le merveilleux sordide. » Voilà comment débute « Le silence de Molloy », dans une rhétorique fort étrangère à Beckett, mais avec un remarquable sens de la formule, relevé par Surya, qui fait du « merveilleux sordide » l'écho ironique de la déclaration de Breton dans le *Manifeste du surréalisme* : « Il n'y a que le merveilleux qui soit beau ». Et même si les mots « merveilleux » et « sordide » ne semblent pas parfaitement appropriés à *Molloy*, c'est un fait qu'avec Bataille et Beckett s'amorce un tournant dans notre conception du beau comme idéal et objet de l'art. Mais d'autre part, et c'est le paradoxe, ce personnage, « je l'ai et [...] vous l'avez rencontré [...], figure anonyme que composaient l'inévitable beauté de ses haillons, l'atonie et l'indifférence du regard ; [...] il était l'être enfin *désemparé*, l'entreprise, que nous sommes tous, à l'état d'épave... »¹¹. Et dans une note autobiographique, bien dans le style de son écriture, Bataille de rapporter deux rencontres, l'une ancienne, l'autre plus récente, avec de tels êtres¹². Or cette plongée dans ce qu'il appelle la « réalité » éloigne beaucoup de Molloy, dont le soliloque fantastique n'offre aux yeux rien qui ne soit rapporté à la voix d'un narrateur fictif. Molloy n'est pas une figure, cette figure que Bataille essaie de cerner avec les mots forcément inadéquats d'« épave », de « misérable » ou de « vagabond », laissant, on ne sait pourquoi, celui plus neutre de « clochard ». Anonyme vraiment, innommable, Molloy ? Est-il vraiment « [ce] que nous imaginons [...] de plus anonyme », « ce qui est là [étant] si bien le fond de l'être », auquel « nous ne

⁹ *Ibid.*, p. 87, n.

¹⁰ Précision absente de la biographie de James Knowlson, qui pourtant fait référence, fournie par Deirdre Bair dans son *Samuel Beckett* (Paris, Fayard, 1979, p. 323). *Suite (La Fin)*, publié en juin 1946 dans *Les Temps modernes*, ne semble pas avoir pas eu le même retentissement.

¹¹ « Le silence de Molloy », art. cit., p. 85.

¹² Voir *ibid.*, p. 86, n.

pouvons pas donner de nom, [...] indistinct, nécessaire et insaisissable, [...] *silence*, c'est tout », « en vérité *innommable* (mais *innommable* est encore un mot qui nous embrouille) »¹³ ? « Innommable », mot qui n'est certainement pas innocent, puisque Bataille nous apprend dans une note que Beckett est « l'auteur de deux romans français inédits, *Malone meurt* et *L'Innommable*, qui seraient de la même veine que *Molloy* » (qualifié à cette seule occasion de livre d'une « authenticité et autorité extrêmes »)¹⁴. Mais sans doute ces noms, le récit autobiographique de deux rencontres nous aident-ils, sinon à humaniser Molloy, voire à nous identifier à lui, du moins à le rendre plus proche, moins inaccessible qu'il ne le paraît ou voudrait le paraître. Mais il faut dire aussi que de ce récit le « narrateur » (plutôt que « le personnage ») n'est pas du tout anonyme. Il a pour nom Molloy et si ce nom propre est sa seule identité, au moins en est-ce encore une, et qui permettra à Moran, le narrateur de la seconde partie de le chercher, sinon de le trouver. Et il y a d'autres noms propres dans le récit, notamment celui de Moran, « anti-héros » de la seconde partie. Rappelons que, depuis Gardiner, Freud et Lacan, il est difficile d'ignorer que le nom propre, si insignifiant qu'il puisse être (et « Molloy », très irlandais, ne l'est pas plus que « Bataille »), sert de marqueur au sujet parlant.

S'ouvre alors une seconde partie sous l'épigraphe du vers bien connu de Dante, « *Lasciate ogni speranza voi qu'entrate* ». Intuition formidable pour un homme qui ignorait vraisemblablement l'intérêt de toujours porté par Beckett à *La Divine Comédie*¹⁵.

Et puis, presque à la fin, patatras, voilà Molloy rejeté, Beckett plus ou moins traité de tricheur : « Mais dira-t-on : cette sordide extravagance n'importe guère, ces immenses fantasmagories sont lassantes, elle nous laisse strictement froids »¹⁶. Et Bataille de poursuivre, tout autrement qu'il n'a commencé : « Cette *horrible figure* se balançant douloureusement sur ses béquilles est la vérité dont nous sommes malades [...]. Et réciproquement cette figure est en quelque sorte inévitablement cette inévitable fosse qui finira par attirer pour l'ensevelir cette parade de l'humanité [...] »¹⁷. Mais surtout, c'est le péché de tout écrivain et le principal reproche adressé à Molloy ou à son auteur (la distinction n'est pas faite, ni la distance humoristique envisagée) que d'avoir laissé imprudemment passer l'épisode et l'expression de « l'instant doré ». C'est au moment où Molloy est amené par un agent de police au commissariat que le personnage-narrateur dit : « Tout en avançant, de mon pas le meilleur, je me donnais à cet *instant doré*, comme si j'avais été un autre. C'était l'heure du repos [...]. Les plus sages peut-être, allongés dans les squares ou assis devant leur porte en savouraient

¹³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴ *Ibid.*, p. 87, n.

¹⁵ Voir le *Beckett et Dante* de J.-P. Ferrini, Paris, Hermann, 2003.

¹⁶ « Le silence de Molloy », art. cit., p. 92.

¹⁷ *Ibid.*, p. 93 (nous soulignons).

les langueurs finissantes [...]. Y en avait-il un seul pour se mettre à ma place, pour sentir combien j'étais peu, à cette heure, celui dont j'avais l'air, et dans ce peu quelle puissance il y avait d'amarres tendues à péter. [...] Oui, je tirais vers ce faux profond, aux fausses allures de gravité et de paix, je m'y élançais de tous mes vieux poisons¹⁸. Ce n'est pas seulement que certaines phrases y soient un peu trop « flamboyantes » et nostalgiques – on n'en trouvera d'ailleurs plus guère de la sorte, même dans la bouche de Nell ou de Winnie ; mais aussi et surtout que tous ces « vieux poisons » (ceux du bonheur) viennent prendre la place du réel fait *d'horreur et de ravissement* à quoi la littérature réduirait, selon Bataille « l'existence ou le monde »¹⁹. Autrement dit : il n'y a de littérature que d'angoisse. Mais l'angoisse est partout chez Beckett, plus que Bataille ne croit et qu'après lui on l'a supposé ; mais ailleurs et sous le masque de l'ironie ou de l'humour.

Il faut dire aussi que c'est beaucoup – ou très peu – donner à Molloy que d'en faire une « horrible figure », car par bien des côtés – mais pas par tous, car pour Beckett, à la différence de Bataille, il n'y a pas de « tous » – c'est aussi un clown, un « pitre »²⁰, qui souvent fait rire le lecteur presque à gorge déployée. On sait que ce fut le cas de son éditeur, Jérôme Lindon à la première lecture du manuscrit (crise de fou rire dans le métro, au scandale des voyageurs). Or ce comique-là, bizarrement, Bataille ne le perçoit pas, en tout cas n'en dit mot. Il parle certes d'ironie, mais brièvement, et c'est pour passer aussitôt aux phrases les plus funèbres, le plus funérairement citées. Le comique et l'humour (il faut y ajouter le sarcasme) pouvaient-ils donc être aussi étrangers à Bataille ? Était-il l'homme du sérieux ? Il faudrait le demander à Francis M. Un tel aveuglement cependant étonne, sidère, quand tout ce qui précède « l'instant doré », la progression de Molloy à bicyclette et son arrestation par l'agent de police, sont d'un comique vraiment désopilant²¹. Certes Bataille reconnaît qu'il y aurait de la comédie dans cette œuvre, celle de la vanité de notre morale et de nos mœurs, mais Molloy, par manque d'humanité – Beckett parlera plus justement dans *Watt* de « perte d'espèce »²² – n'en serait pas assez dépourvu, dans la mesure où celui qui dénonce est

¹⁸ *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 31 (nous soulignons).

¹⁹ L'« existence » ici ne doit pas grand-chose, semble-t-il, à l'existentialisme sartrien. Il faut plutôt l'entendre comme un synonyme de la vie (sur fond de mort). Voir « Le silence de Molloy », art. cit., p. 93 : « l'existence que nous sommes », où être et existence ne sont pas nettement séparés. Faut-il ajouter cependant que rendant la lecture de textes de Bataille à la fois facile et difficile, l'indistinct y ronge le distinct ?

²⁰ « En moi il y a toujours eu deux pitres, entre autres », *Molloy*, op. cit., p. 78.

²¹ Par exemple : « Je m'entendis interpellé. Je levais la tête et vis un agent de police. C'est une façon elliptique de parler, ce ne fut que plus tard par voie d'induction ou de déduction, je ne sais plus, que je sus ce que c'était. Que faites-vous là ? dit-il. J'ai l'habitude de cette question, je la compris aussitôt. Je me repose, dis-je. Voulez-vous répondre à ma question ? s'écria-t-il. Voilà ce qui m'arrive quand je suis acculé à la confabulation je finis par comprendre que ma façon de me reposer, à califourchon sur ma bicyclette, les bras sur le guidon, la tête sur les bras, attentait à je ne sais plus quoi, à l'ordre, à la pudeur », *ibid.*, p. 29-30.

²² *Watt*, Paris, Minuit, 1968 [1953], p. 99. Mais, il convient de le dire, en 1951, la formule et l'idée restent encore à inventer.

fatalement engagé lui-même dans des comédies humaines « tout aussi fallacieuses, mais dans la naïveté de l'inconscience »²³. De là une « tricherie » de Beckett, celle en somme de tout écrivain : écrire touche au silence, mais y touche seulement, car « la vérité dépouillée de comédie » est extérieure à la littérature, elle est « réelle ». Le personnage qui la titille n'est donc qu'un mythe, une fallace : « Molloy ou plutôt l'auteur *écrit* [...]. Molloy n'écrirait rien »²⁴. Preuve du mensonge de Molloy (en fait il s'agit de Moran), à l'extrême fin du récit, cet « aveu » : « Je rentrai dans la maison et j'écrivis : Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas ». On pourrait dire aussi bien que cette fin de *Molloy* marque le retour (humoristique) à une contradiction radicale, du type A n'est pas A, qui balaie la logique, mais confirme la littérature dans sa fonction de fiction. Retour ironique de la division du sujet à un état plus stable que celui qui a précédé, par un usage presque classique de la troisième personne, de l'imparfait et de la négation fictionnelle. Fin qui, répétant le début du récit, ne termine rien et pourtant semble donner congé au bourdonnement ininterrompu et instable de la parole / écriture. L'implication de l'auteur lui-même dans cette opération reste, comme dans toute littérature, problématique, et ce n'est pas un des moindres paradoxes de Bataille que de prétendre la découvrir dans deux des phrases les plus « flaubertiennes » de Beckett. On en trouve le principe, deux ans plus tard, dans l'analyse que fait Blanchot de *L'Innommable*, où des questions aussi philosophiques que « Où maintenant ? Quoi maintenant ? » sont traitées comme des questions d'auteur, alors que passé les premières lignes, leur attribution à un narrateur fictif ne devrait faire aucun doute. Aucun doute ? Non. Car le doute et l'ambiguïté restent chez Beckett comme chez Joyce, ou chez Sterne, un des ressorts de l'énonciation, même dans le cas des énoncés les plus « profonds » ou les plus péremptoires. Énonciation doutante et douteuse, vraie et fictive, indécidablement²⁵.

D'autre part, la dialectique un peu facile et floue de la raison et du silence, du savoir et du non-savoir, n'est pas exactement celle de Beckett pour qui tout (s'il y avait, répétons-le, un tout pour lui, ailleurs que dans l'idéal) est drôle et désespéré, bête et intelligent, à la fois vérité et mensonge. Impossible donc de démêler quelle part de provocation et d'imposture plus ou moins consciente (chez Lousse, au commissariat) il peut y avoir dans les signes ou les symptômes qui animent le personnage, pas du tout ce « crétin impuissant » que décrit Bataille, et à qui même il arrive, par mégarde, de marcher sans ses béquilles, et de le rapporter. Un fou, peut-être, mais dans un sens plus précis que celui que Bataille et Surya donnent à la folie. Dans son livre sur Beckett²⁶, Marie Depussé a évoqué les schizophrènes de la clinique de Laborde. C'est peut-être trop dire, mais Beckett, qui avait été un familier de la Tavistock Clinic, avait de la folie d'asile une expérience bien

²³ « Le silence de Molloy », art. cit., p. 94.

²⁴ *Ibid.*, p. 93.

²⁵ Nous nous permettons de renvoyer à notre article « Énonciation » du *Dictionnaire Beckett* déjà cité.

²⁶ *Beckett corps à corps*, Paris, Hermann, 2007.

plus concrète que Bataille. *Murphy*, à sa manière, qui est romanesque, en porte témoignage. Quant à l'humour, il est presque partout, peut-être parce qu'il ne va pas sans la parole, et qu'ici, il n'y a que cela, sauf dans les très littéraires dernières phrases. Paroles écrites, sans doute, mais dans un style éminemment oral. Or, si Bataille évoque « les courants océaniques du langage », il ne dit jamais mot de la parole, celle qui fait qu'il y a non seulement des monstres et des crétins mais des sujets, capables de fiction et d'adresse, de mise en question de « l'Autre ». Une fois pourtant, Bataille évoque « l'exclamation ininterrompue [de ce livre] sans alinéa »²⁷. Au style de Beckett, qui n'était pas de son propos et qui n'était nullement le sien, l'écrivain n'a pu fermer complètement les oreilles.

Or ce style pourrait bien être, avec la voix, ce qui donne unité à un texte très hétérogène. Beckett y fait se succéder, juxtapose ou superpose les registres les plus différents, parfois contradictoires (*L'Innommable* appellera cela ses « apories »). On sait que les grossièretés scatologiques y voisinent avec les citations philosophiques ou poétiques les plus raffinées. On notera pourtant à l'occasion que chez Bataille, tout aussi familier du mélange des genres, manque ce tiers terme, qui est le côté « pascalien » et même mathématicien de Beckett, tel que l'illustre le fameux épisode de la combinaison, par permutation circulaire, des pierres à sucer²⁸.

Pour finir, Bataille évoque très rapidement la seconde partie. Le comique souvent irrésistible du personnage paternel de Moran, avare, autoritaire et cynique, se trouve réduit à presque rien, à ce portrait éclair : « personnage en quelque sorte inexistant, dont le caractère rangé et les manies égoïstes ont quelque chose de désespérant »²⁹. Oui, mais souvent très drôle et d'un comique tout différent, quoi qu'on dise, de celui des monomanes de Molière³⁰. Cette deuxième partie, reprise à certains égards de la première, et restée encore énigmatique à beaucoup, Bataille veut ne la considérer que comme un achèvement de la réduction du monde au silence. Or cette répétition n'est pas seulement mise à rien de l'existence, elle peut être aussi répétition du symptôme humain, dont la marque, plus désespérante mais aussi plus drôle que celle du péché originel, s'imprime au-delà des individus et de leurs histoires³¹, sans progrès ni retour, dans la chair même de tout condamné à vivre, qu'il soit Moran ou Molloy.

²⁷ Art. cit., p. 90.

²⁸ « C'étaient des cailloux mais moi j'appelle ça des pierres. [...] Je les distribuai avec équité dans mes quatre poches et je les suçais à tour de rôle. Cela posait un problème que je résolus d'abord de la façon suivante », etc. (*Molloy*, op. cit., p. 113 sq.). Même inutile, même prétendument employé à des fins seulement infantiles (sucrer des pierres), le savoir mathématique est d'un autre ordre que les autres. Et s'il est mis en œuvre, à petites doses il est vrai, dans presque tous les récits et textes de Beckett, n'est-ce pas pour la jouissance qu'il procure – la même que le M. Endon de *Murphy* trouvait dans le jeu d'échecs ?

²⁹ « Le silence de Molloy », art. cit., p. 94.

³⁰ Voir *ibid.*, p. 87.

³¹ « On se raconte des histoires, il n'y a jamais eu d'histoires », écrit Beckett dans *L'Innommable* (Paris, Minuit, 1953, p. 153), récit que Bataille avait peut-être lu, puisqu'il le dit « de même veine que *Molloy* ».

N'est-ce pas là faire à Bataille trop d'objections ? C'était déjà beaucoup d'avoir, dès la sortie du livre, reconnu dans *Molloy* une œuvre révolutionnaire et d'en avoir accueilli l'auteur dans la communauté des horribles chercheurs qu'appelait Rimbaud ? La hantise de l'informe que Beckett avait tellement admiré chez Bram Van Velde (dans un texte dont Bataille n'avait certainement pas eu connaissance), celle du silence impossible et interdit, dont témoigne jusque dans ses couacs (et plus tard ses « qua qua qua ») la parole beckettienne, ne fallait-il pas beaucoup d'intelligence et d'intuition pour les découvrir, les travailler, et les transmettre dès 1951 ? Espérons que, cinquante ans plus tard, après tant de structuralisme, cette parole continue à trouver ses destinataires. Francis M. est de ceux qui y veillent le plus et le mieux. Même beckettien, ou lacanien, on ne peut que lui en être parfaitement reconnaissant.

AUORE LALOY

SEXOCOSMOGONIE DANS *SEPTENTRION*
DE LOUIS CALAFERTE

La rue comme le vagin de la femme sont deux endroits propices pour rencontrer Dieu dans *Septentrion* de Louis Calaferte. *Septentrion* n'est pas seulement le récit d'un parcours initiatique jalonné d'épreuves et de révélations, celui d'un graphomane autodidacte qui érige son rôle d'écrivain au rang de mission directement commandée par Dieu, *Septentrion* est le récit de l'étrange fascination que la ville exerce sur l'auteur, et d'une troublante transfiguration. Gigantesque corps collectif, organisme vivant, matériau de première main pour l'écriture, muse, mère, femme, la ville est un personnage complexe procurant à l'auteur de multiples extases physiques ou spirituelles. Le contenu mystique de *Septentrion* lui vaudra d'ailleurs une censure à sa publication en 1963 par le Ministère de l'Intérieur, officiellement pour pornographie, officieusement selon Louis Calaferte pour « son contenu anarchisant, libertaire. ». Selon l'auteur, *Septentrion* est un livre maudit frappé d'un destin d'exception qui ne doit « sa résurrection [qu'à] la volonté d'un véritable éditeur : Gérard Bourgadier »¹, qui prendra le risque de sa réimpression vingt ans plus tard, en 1984. Rappelons l'entrée en matière subversive de l'incipit, « Au commencement était le Sexe », qui place immédiatement le récit dans une quête du prédictif qui se meut en quête de la jouissance. *Septentrion* incarne une authenticité autobiographique², dans une langue complètement habitée, toujours travaillée au corps pour que chaque mot dégorge de son sens.

1. Une conscience cosmique

Nanti d'une conscience cosmique, Louis Calaferte devient étoile parmi les étoiles, ses pensées sont des constellations : « Constellations de pensées fugitives qui me trottent dans l'esprit »³, et en particulier le titre de son livre *Septentrion* attire l'attention par sa signification astronomique : *Septentrion* est en effet le nom d'une constellation, celle de l'Ourse Polaire, c'est aussi le nom qu'on donne communément au point cardinal du Nord, cet unique point

¹ Cette dédicace figure en exergue de *Septentrion* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990).

² « Mon travail littéraire n'est en fait qu'un journal déguisé ». *L'Aventure intérieure, Entretiens avec Jean-Pierre Pauty*, Paris, Julliard, 2003, p. 15.

³ *Septentrion*, *op. cit.*, p. 89.

dans le ciel tellement lumineux qu'il guide les bergers égarés. Ce livre, *Septentrion*, encore au stade du projet lorsqu'il en commence la rédaction, est fantasmé comme arrivant sur terre avec la force d'un météorite :

Mais en l'écrivant, j'étais persuadé qu'il atterrirait bientôt sur la planète avec la force d'un météorite, laissant loin derrière lui tous ceux que j'avais pu ingurgiter en vrac au cours de sept ou huit ans de quête intellectuelle désordonnée.⁴

Cette métaphore est en un sens prémonitoire puisque le destin de *Septentrion* est scellé par la malédiction de la censure :

Oui, oui. Un destin plus que singulier. Un destin un peu maléficié, même, si l'on peut dire ça à propos d'un livre. Cela m'a beaucoup étonné... c'est un destin qui se poursuit, d'ailleurs. On pourrait parler d'un destin... d'exception.⁵

L'interprétation cosmique est une dimension symbolique fondamentale pour ce féru « d'occultisme, d'astrologie, d'enseignement des doctrines théosophiques ou mystiques »⁶, comme l'indiquent la plupart de ses titres⁷. Il s'agit de la transposition du sentiment d'être une créature dans le cosmos :

Je me sens créature d'un univers, d'une cosmogonie sans commencement ni fin, comme le dit si bien le Texte sacré. Je pense que j'ai été, que je suis, que je serai.⁸

Dans *Septentrion*, en effet, chaque rencontre est interprétée comme une opposition ou une conjonction stellaire. Par exemple, celle avec Nora :

Ce sera comme si j'avais vécu une éclipse de plusieurs mois.⁹

La ville est également transfigurée par cette dimension cosmique et symbolique :

Je venais d'entrer glissant dans un monde coagulé, comment dire ? dans l'aura lactée du Jardin céleste à la dernière aube de la création, quand le travail est fini, qu'on a donné l'ultime coup de plumeau.¹⁰

⁴ *Septentrion*, op. cit., p. 17.

⁵ *Choses dites, Entretiens et choix de textes*, Paris, Le Cherche Midi, 1997, p.23.

⁶ *Septentrion*, op. cit., p. 406.

⁷ Quelques exemples de titres à connotation mystique : *Satori*, 1968, *Rosa mystica*, 1968, *L'Incarnation*, 1987, *Memento Mori*, 1988, *Le Chemin de Sion*, carnet 1956-1967, *L'Or et le plomb*, carnet 1968-1973, *Miroir de Janus*, carnet 1980-1981, et dans *Septentrion*, p. 248, il invente d'autres titres fictifs : « Si ce n'est que ça, j'en ai plein la tronche. Fumants, même ! *L'œil-de-bœuf sexocosmique*, ça vous va ? *L'homme crucifié*, *Corail clitoridien*, et que dites-vous du dernier en date : *Mon compagnon s'appelle Jésus ?* Est-ce suffisamment évocateur pour vos cervelles de hérons, ou dois-je encore en énumérer d'autres plus reposants, comme par exemple *La réalité humaine*, ou *Le temps du devenir ?* ».

⁸ *L'Aventure intérieure*, op. cit., p. 32.

⁹ *Septentrion*, op. cit., p. 189.

¹⁰ *Ibid.*, p. 374.

2. Une sexocoscographie de la ville

La voûte céleste que représente la ville est comme l'empyrée¹¹ que découvre Dante, guidé par Béatrice, dans le paradis. Louis Calaferte teinte ainsi la cosmologie de sa touche personnelle : il avance dans la ville comme dans le firmament, microcosme à l'image du macrocosme de l'univers, et la réalité devient sexocosmique :

La nuit est constellée non pas d'étoiles cristallines, mais de gouttes de foutre acérées. Paillettes coagulées au firmament noir d'un cosmos testiculaire.¹²

La rue, rappelons-le, est *Autonome comme une toupie céleste*¹³, et les êtres qui se meuvent en elle sont des étoiles, des êtres cosmiques :

Un homme, une femme. Carambolages de milliards d'étoiles désaxées dans le creux insonore du rouge pourpoint de Sirius. Les débris emportés par un nouveau vertige vers de nouvelles collisions passagèrement mortelles.¹⁴

Les femmes sont des

Nymphes stellaires descendues par erreur sur notre terre aride [...]. Ne laissant derrière elles que la lueur du fluide corrosif de leurs ovaires en effervescence, *leurs* Culs sémaphores qui vivent, s'animent, se font lascifs ou percutants selon l'heure ou le jour, bien distincts, bien détachés du reste. Aussi libres et indépendants que des comètes en perdition.¹⁵

Mais Louis Calaferte introduit alors une nouvelle perspective à cette cosmologie. Nous avons l'impression en effet que la ville s'apparente à une femme dont la rue est le vagin :

Cicatrice des lumières artificielles, la rue entaillée au scalpel comme un abcès mûr s'ouvre en un lieu indéterminé du vide dans un ciel de passions froides. Paradis claustral des amours angoissées. La rue dilatée, la rue épileptique surnage dans un bain de chaux vive. Fissure purulente au ventre du monde.¹⁶

Cette comparaison troublante de la rue à une fissure n'est-elle pas à l'image d'un sexe de femme ?

Cette fente, cette cicatrice effilée qui ne s'écarte jamais que sur un monstrueux sourire sans fin. Noir. Béant. Un sourire édenté. [...] Étrangement lascif.¹⁷

Est-ce parce que la rue est l'endroit propice pour trouver un partenaire sexuel ?

¹¹ « L'empyrée : dans la mythologie antique, la plus élevée des quatre sphères célestes, qui contenait les feux éternels (les astres), et qui était le séjour des dieux » (définition du *Nouveau Petit Robert*).

¹² *Septentrion, op. cit.*, p. 120.

¹³ *Ibid.*, p. 283.

¹⁴ *Ibid.*, p. 210.

¹⁵ *Ibid.*, p. 283.

¹⁶ *Ibid.*, p. 285.

¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

Mouvement habituel de la rue, c'est-à-dire femme sur femme. Prendre, prendre dans le tas, dans le nombre, au hasard. [...] et avec ça, refaire de la vie. À volonté. À profusion. Pêle-mêle, étrangers, inconnus, il y a pourtant entre nous la continuité de l'espèce.¹⁸

Ou est-ce parce que la rue, comme le vagin de la femme, sont deux endroits mystérieux propices à rencontrer Dieu ?

Penchée sur ce trou qui la laisse béante. Par où la vie entre et sort, expulsée un jour comme une tumeur mauvaise. Attentive et soigneuse pour cette bouche informe comme si, au centre, dissimulé et brillant dans l'embrouillement de la toison légère, il y avait l'œil de Dieu. Un œil obscène qui cherche l'homme, l'attend, l'attire pour sa plus grande malédiction.¹⁹

Le vagin de la femme, outre sa ressemblance étrange à un œil dont les paupières sont les lèvres, laisse s'échapper la vie. Et en effet, quel autre artiste que la femme peut rivaliser avec Dieu et permettre la création ? L'œil de Dieu est ici l'insondable divin représenté dans l'ésotérisme en tant qu'œil magique de l'Éternité :

L'œil ouvert, l'œil d'en haut, l'œil saint, l'œil qui voit tout [...] l'œil de Dieu qui confère la vie à l'âme.²⁰

L'œuvre calafertienne dans son intégralité est une louange de la création, une louange de Dieu qui permet cette création, et une louange du corps de la femme, dont la vie peut être issue :

Viens déchirer ma robe, je veux être un feu de femme. Je n'ai plus la force de bouger. Tout mon corps est dur. Viens me faire libre. Je suis la première femme du monde. Je suis Ève. Je vais rivaliser avec Dieu. Je sais que je peux rivaliser avec lui.²¹

Ce que Georges Bataille exprime par la bouche de Madame Edwarda :

Tu vois, dit-elle, je suis DIEU...²²

Le sexe de la femme est assimilé à une « terre ésotérique »²³, un lieu de plaisir qui permet l'orgasme comme le permet Dieu :

Qu'est-ce qu'on recherche dans le fait sexuel ? C'est une perte d'identité. L'orifice vaginal est, qu'on le veuille ou non, une caverne. Cela peut-être la caverne du Ciel comme la caverne des Enfers. L'exacerbation du moment du plaisir [...] pendant quelques secondes entraîne une abolition du temps. Je pense que cela est très proche d'un foudroiement de destins. La recherche sexuelle courante, intensive à certains moments des hommes, représente une sorte d'îlot dans la continuation des rythmes humains. Cet îlot est d'ailleurs très symbolique, il devient ovoïdal, et de nouveau fœtal.²⁴

¹⁸ *Ibid.*, p. 277.

¹⁹ *Ibid.*, p. 280.

²⁰ Alexander Roob, *Alchimie et mystique, Le cabinet hermétique*, Paris, Taschen, 1997, p. 243.

²¹ *La Mécanique des femmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 163.

²² Georges Bataille, *Madame Edwarda*, *op. cit.*, p. 34.

²³ *Septentrion*, *op. cit.*, p. 60.

²⁴ *Une vie, une déflagration*, Entretiens avec Louis Calaferte, Paris, Denoël, p. 94.

Ainsi l'errance de Louis Calaferte dans la ville est aussi une errance de corps à corps qui se justifie dans la mesure où elle s'inscrit dans la perspective d'une quête de Dieu et de la vérité :

La vérité est quelque part, tapie au fond d'un sexe de femme. Il nous faut les explorer tous, par toutes les parties de notre corps, hantés, opprimés, conquérants et coupables. Propre meurtre de soi-même, car au-delà du plaisir il y a l'insaisissable présence de Dieu. Je vous possède, corps étrangers, je m'emplis, je me gave de vous, errant de l'un à l'autre, triste et harassé de foi jusqu'à l'écoeurement, embourbé dans cette fange de jouissance, tout à la fois voleur et dévalisé.²⁵

Cette perspective nous fait aboutir à un pas supplémentaire dans la compréhension de sa mystique. Ainsi, pour Louis Calaferte, la chair est sacrée et la jouissance qu'on en tire est une preuve de Dieu :

Le plaisir prouve Dieu. Le plaisir c'est Dieu. Si on parle cliniquement de ce qu'est le plaisir à son extrême point de violence, c'est quand même une ouverture, qu'on le veuille ou non, c'est quand même tout d'un coup l'éclatement sur quelque chose qui est un surpassement. Ce surpassement, si vous ne voulez pas l'appeler Dieu, appelez-le cacahuète, mais enfin c'est le surpassement qui va avec cacahuète.²⁶

Si Louis Calaferte reconnaît un « quelquefois sulfureux amalgame entre mystique et sexualité »²⁷, c'est parce que l'expérience mystique s'assimile à une extase réconciliant le corps et l'esprit. Ainsi :

L'érotisme est un chemin d'initiation, non pas de la possession, mais une espèce de découverte de ce que peut véhiculer l'autre.²⁸

3. Une cosmogonie

Le parcours de Louis Calaferte dans la ville est donc une quête de la jouissance et de l'extase mystique, pour lui assimilées. La ville autour de lui se transforme en un paradis terrestre et sexuel, où chaque femme peut potentiellement le guider vers Dieu :

Obsédé par ces corps qui m'entourent. La rue vous plonge de force dans une sorte de macrocosme utérin meublé d'ovaires congelés. Baiser. Copuler. Le mot d'or. Le mot de passe.²⁹

Mais la ville comme nous le disions est une cicatrice qui permet la vie. Louis Calaferte décline cette étrange image de la fécondité en assimilant la ville à un *macrocosme utérin*, puis à un gigantesque *ovaire* :

Univers strictement prisonnier entre les parois opaques d'un ovaire grand format. La seule chose à jamais introuvable dans cet ovaire cosmique, c'est une preuve ou une issue.³⁰

²⁵ *Septentrion*, op. cit., p. 280.

²⁶ *L'Aventure intérieure*, op. cit., p. 95.

²⁷ *Une vie, une déflagration*, op. cit., p. 200.

²⁸ *L'Aventure intérieure*, op. cit., p. 90.

²⁹ *Septentrion*, op. cit., p. 278.

Ce que Louis Calaferte établit en superposant ainsi les deux métaphores du cosmos et de l'utérus est une nouvelle version du récit mythique de la formation de l'univers :

Je marche et nous marchons dans la contrée femelle. À l'aurore du petit matin. Enveloppés de lumière boréale. Sur le lac utérin du ciel le soleil s'étale comme un large sexe nénuphar. Torse nu, les bras ensanglantés, Dieu recoud point à point sur son flanc la plaie rouge par laquelle vient de s'échapper la Femme. De quelles profondeurs arrivons-nous ? [...] Je vais ce soir par des voies viscérales dans une chaleur de goudron, un orvet à la place du sexe, à la conquête improbable de moi-même dans le cercle d'évidence de la matrice engrossée.³¹

Ce récit cosmogonique transfigure la ville. La lumière qui illumine la ville symbolise la genèse du monde, comme une transposition du mythe de l'Aurore ésotérique,³² ou le passage du monde des ténèbres à la lumière : « L'aurora est l'heure d'or (aurea hora), heure à laquelle la nuit de l'ignorance et de la putréfaction destructrice de la matière prend fin ». La ville est en même temps Isis³³, la déesse adorée comme mère suprême et universelle dans la mythologie égyptienne. Mais la ville est également Gaïa³⁴ dans la mythologie hellénique et romaine. La ville représente ainsi l'élément féminin universel et fécond, la ville est l'utérus initial d'où s'échappe Ève, elle-même origine et naissance du monde. L'errance initiatique de l'auteur dans la ville s'assimile donc à une gestation symbolique dans le ventre de sa mère et à l'inceste auquel il se livre pour faire coïncider sa naissance en tant qu'écrivain avec sa renaissance spirituelle.

³⁰ *Septentrion, op. cit.*, p. 228.

³¹ *Septentrion, op. cit.*, p. 293.

³² C. G. Jung, *Mysterium Conjunctionis*, Zurich, 1957.

³³ Isis, dans la mythologie égyptienne : « Déesse de la magie qui préside aux transformations des choses, des êtres et des éléments » (Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et latine*, Paris, PUF, 1951).

³⁴ « Gaïa est la Terre, conçue comme l'élément primordial d'où sortirent les Dieux, elle naît après Chaos, et engendre le ciel Ouranos, puis s'unit à celui-ci pour former les dieux » (*ibid.*).

ÉRIC MARTY

LE RIRE CHEZ JEAN GENET

*En hommage à la lecture du Doulos de Jean-Pierre Melville
par Francis Marmande*

Genet, Bataille, Céline

Dans les premières pages de *Notre-Dame des fleurs* (1942), on peut lire :

Et s'ensuit une ferveur comparable à celle qui me tordit, et me laissa quelques minutes grotesquement crispé, quand j'entendis au-dessus de la prison l'avion allemand passer et l'éclatement de la bombe qu'il lâcha tout près. En un clin d'œil je vis l'enfant isolé, porté par son oiseau de fer, semant la mort en riant.¹

On pourrait juxtaposer à ce paragraphe, les lignes qu'écrit Georges Bataille dans *L'Expérience intérieure*, à propos de Hegel, du sérieux, du travail, de l'universel hégéliens :

Le seul achoppement dans cette manière de voir [celle de Hegel] est ce qui est dans l'homme irréductible au projet : l'existence non-discursive, le rire, l'extase...²

Bataille n'est pas loin de Genet, ne serait-ce qu'à cause de l'association du rire et de l'extase, de la position du prisonnier qui en effet échappe aux catégories hégéliennes : travail, projet, conscience... Mais cette analogie thématique se heurte à une différence qu'on pourrait dire topologique. Comme on le voit chez Genet, le rire et l'extase sont portés par deux corps différents, il y a un partage, une polarité des pulsions. L'extase du côté du corps de Genet, le rire pour le jeune aviateur de la Wehrmacht, figuré ici par l'image de « l'enfant isolé ».

Il me semble que nous avons beaucoup à apprendre de cette dissociation propre à Genet, de ce rire jamais aussi puissant qu'en temps de guerre, issu d'une lutte, d'un combat, de cette dissociation de soi et de l'Autre qui nous amène à formuler tout de suite notre hypothèse : le rire est le propre de l'Autre, c'est son message. L'Autre étant le maître, le bourreau, l'homme armé. L'esclave, lui, ne rit jamais. Cette loi, qui est la Loi sexuelle régissant le relation de domination, est une loi qui s'étend d'ailleurs au-delà du face à

¹ *Notre-Dame des fleurs, Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1957, p. 10.

² Cité par Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Gallimard, coll. « Tel Quel », 1967, p. 385.

face pervers, qui régit le monde, et s'atteste par exemple dans les propos de la mère de Jean Decarnin, dans *Pompes funèbres* :

Les domestiques. Leur corps est sans consistance. Ils passent. Ils sont passés. Ils ne rient jamais. Ils pleurent. Toute leur vie pleure et ils souillent la nôtre en osant s'y mêler par ce qui doit rester le plus secret, donc le plus invouable.³

La similitude et l'opposition que l'on a notées entre Genet et Bataille autour du rire sont essentielles, car elles déterminent un choix. Radical du côté de Genet, ambigu du côté de Bataille. Alors que dans ses œuvres de fiction, Bataille donne au rire une place fondamentale qui le maintient dans une opacité radicale⁴, celle de la perversion, il opère de manière beaucoup plus timide dans son œuvre théorique. Bataille aurait voulu être, on le sait, celui qui, parallèlement à Bergson et donc à l'envers de lui, introduit le rire dans le champ du discours philosophique, avec l'ambition de déconstruire la métaphysique, voire la philosophie elle-même. Or, l'un des outils discursifs qu'il utilise s'apparente à une sorte d'anthropologie du rire, seul moyen à ses yeux, de s'en saisir, d'en reproduire des séquences expérimentales, comme cela apparaît dans *L'Expérience intérieure* ou *La Part maudite* : voir un homme tomber, et en rire, c'est expérimenter sous la forme d'un substitut, la mort de l'autre, son sacrifice sous la forme d'un enchantement communicable que je subis avec le cercle des rieurs⁵.

Il me semble alors que, c'est pour avoir renoncé à une phénoménologie du rire au prétexte que celui-ci n'est pas connaissable du dedans⁶, et pour avoir placé le rire dans un champ unique, celui de l'anthropologie, que Bataille en arrive à traiter du rire au sein de catégories relativement étroites, notamment celle de la *communication* qui demeure, de bout en bout, dans *La Part maudite*, son terrain essentiel. Le rire, écrit-il, est ce qui me sort de mon isolement, de mon repliement, dans une folle délivrance. Bataille est contraint, à cause du terrain anthropologique où il se situe, de conférer au rire une forme de positivité qui, malgré tous les excès et les paradoxes, demeure inentamée. Si le rire a, en partage avec le sacrifice d'être une donnée « du dehors »⁷, il s'en distingue en ce qu'il est, pour Bataille, *levée de l'angoisse*, alors que le sacrifice en est sa communication pure⁸.

Bataille, du fait de ces contraintes anthropologiques, apparaît comme celui qui, au fond, veut simplement aller plus loin que ses prédécesseurs (Freud et Bergson), sur lesquels il se contente d'ironiser⁹, tout en usant parfois

³ *Pompes funèbres* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 215.

⁴ Voir l'exemple de *Ma mère*.

⁵ *La Part maudite*, *Œuvres Complètes*, tome VII, Paris, Gallimard, 1978, p. 273. C'est évidemment le même exemple que choisit Bergson dès le début du *Rire* au chapitre II.

⁶ *Ibid.*, p. 528.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 279.

⁹ « Des savants fatigués démontent sans fin les minutieux rouages comme si le rire, au fond était chose étrangère à leur esprit » (*ibid.*, p. 273).

comme eux de formules un peu faciles¹⁰. En distinguant l'angoisse du rire, après les avoir justement rapprochés, Bataille cède, d'une certaine manière, sur ses intuitions profondes et, si l'on inverse la formule de Sartre à propos de Flaubert, fait du rire, non le point de vue du néant sur l'Être¹¹, mais la réponse de l'Être au néant.

En posant que le sacrifice est la communication de l'angoisse et le rire la communication de sa levée¹², Bataille affaiblit les avancées que son œuvre romanesque a pu tracer, s'inscrivant dans un dualisme qui renonce en partie à porter le rire à ses possibilités les plus extrêmes, celles d'interrompre, en effet, la philosophie, tout comme dans le champ de la fiction il interdit la sublimation. L'insistance de Bataille sur le lien nécessaire entre le rire et la communication s'éclaire d'ailleurs très à propos et très opportunément du reproche cardinal et peu convaincant qu'il oppose à Genet dans *La Littérature et le mal*, où « l'échec de Genet » est très précisément situé dans son « indifférence à la communication »¹³.

La difficulté essentielle, bien relevée par Bataille mais mal résolue par lui, est donc que le rire relève du non-discursif. Le rire est de part en part jeu pulsionnel. Il est donc non représentable par les formes de l'écrit comme le roman, où manque toujours le corps qui rit. Le cinéma – avec la peinture – est le seul art qui a été capable de reproduire avec parfois un certain génie l'homme qui rit, par exemple le chanteur roux qui chante la chanson du rire à l'hôtel du Lido dans *Mort à Venise* de Visconti, ou le ventripotent paysan polonais en lisière de Treblinka, Czeslaw Borowi¹⁴, dont le rire obscène, terrifiant d'obscénité, va jusqu'à produire chez Lanzmann, qui pourtant a soin de ne pas le regarder, le commencement chez lui d'un rire communiqué.

Il faut donc détruire le discours pour que le rire prenne forme. C'est le cas avec Céline, qui ne cesse de trouer la phrase et chez qui, déjà, les points de suspension sont la marque d'une expiration où le rire pourrait se loger. Céline, qui multiplie les onomatopées du rire (du « Hi ! Hi !... » au « Hin ! hin ! »¹⁵). Mais chez Céline, le rire n'est pas du côté de l'Autre. C'est le corps célinien lui-même qui est la caverne originaire d'où le rire prend naissance avec ses fabuleux pouvoirs de contagion, de contagion menaçante, puisque pour l'auteur de la thèse de médecine sur Semmelweis, il n'y a de contagion que menaçante¹⁶. La contagion et la menace du rire sont essentielles pour lui. Il faut compromettre le lecteur dans le délire, il faut, comme il le

¹⁰ « L'homme qui tombe : passage d'un monde stable à un monde glissant » (*ibid.*).

¹¹ *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1988, p. 1304.

¹² *La Part maudite*, *op. cit.*, p. 279.

¹³ *La Littérature et le mal* [1957], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 226-227.

¹⁴ *Shoah*, de Claude Lanzmann, DVD I, chapitre 40.

¹⁵ *Rigodon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 47 et 195.

¹⁶ Sur ce point voir le livre de Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire, Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005.

fait de sa prison au Danemark brandir le rire et la contagion comme une menace contre ceux qui le persécutent : « Il est facile de hurler contre un misérable enchaîné dans un box, de brandir contre lui des loques rouges – mais la grosse artillerie de l'extérieur, du *grand extérieur* c'est moi qui la possède et la déclencherai ! Et moi je sais faire rire. Le rire jaune, le rire vert, le rire à en crever – ! qu'on se le dise. Je ne lance pas de défi. Je suis un persécuté qui se défend »¹⁷. Le rire est alors réellement une pure capacité de nuisance, dont *Bagatelles pour un massacre* avait pu déjà donner un aperçu par son irrésistible pouvoir de contagion par le rire. Un aperçu du pouvoir essentiellement transgressif du rire. Le « faire rire » célinien, c'est essentiellement le rire antisémite, le rire de la connivence antisémite, c'est faire rire des juifs, de leurs noms, de leur nez, de leur circoncision, de leur accent, de leur avidité, de leurs particularités, de leur morphologie négroïde... Ajoutons que, comme on le voit ici, le rire prend la forme d'un faire rire, d'un rire ensemble, dont le chef d'orchestre, Céline, assume la direction.

Tel n'est donc pas le rire chez Genet. Il n'est pas le rire de la toute-puissance, il n'est pas le rire contagieux, il n'est pas le rire du tremblement hystérique, par où la phrase serait infestée par les hoquets, les râles, l'essoufflement du rire. Genet ne rit pas, il est celui qui accueille le rire de l'Autre, le recueille, soumis, comme une marque de sa jouissance et, s'il y a menace, ce serait alors lui qui serait le sujet menacé, d'une menace qui est comblement.

Pompes funèbres

Le rire chez Genet n'est pas contagieux, d'abord peut-être parce qu'il est sans rapport avec la plaisanterie, même si, parfois, il arrive à Genet d'en faire, comme le « Quoi qui gnac ? »¹⁸ que répond le milicien Paulo à son ami Riton dans *Pompes funèbres*, et qu'on pourrait retrouver dans un roman de la même époque de Queneau.

Si le rire n'est pas contagieux, c'est qu'il ne relève pas de la sphère de la communication, c'est que le rire ne concerne jamais que le narrateur, et que ce rire ne le fait pas rire, et n'est pas destiné à cela, comme cet autre épisode de *Notre-Dame de fleurs* l'atteste :

Le ricanement, que j'ai encore dans les oreilles, un enfant de seize ans l'eut un soir en face de moi. Comprenez par lui ce qu'est le satanisme.¹⁹

Et il semble alors que plus il y a de distance du rieur jusqu'à Genet, plus ce rire est puissant, et c'est pourquoi donc la guerre, par l'horizon incomparable de son caractère mondial, par l'âpreté impersonnelle de la tech-

¹⁷ Lettre du 17 octobre 1948, *Lettres*, Paris, coll. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », présentée par Henri Godard, p. 1090. Toute la lettre est une sorte d'art poétique du rire, et Céline revient souvent sur sa capacité de nuisance (voir aussi la lettre à Tixier-Vignancourt du 27 septembre 1949, p. 1220).

¹⁸ *Pompes funèbres*, *op. cit.*, p. 56. Voir dans le même texte, la phrase de Jean Decarmin rapportée « avec humour » : « C'est alors qu'il murmura la phrase célèbre : – je t'aime encore plus qu'avant. » (*ibid.*, p. 60).

¹⁹ *Notre-Dame des fleurs*, *op. cit.*, p. 10.

nique, de la violence qu'elle utilise, par la distance des uniformes, est le moment idéal d'où le rire peut se déployer. Moment idéal, distance idéale parce qu'ils sont la condition pour nous conduire à la possibilité du tragique, de la tragédie même, si l'on se rapporte à la définition qu'en donne Genet dans le commentaire du sixième tableau des *Paravents* :

Je crois que la tragédie peut être décrite comme ceci : un rire énorme que brise un sanglot qui renvoie au rire originel, c'est-à-dire à la pensée de la mort.²⁰

Il y a entre l'espace tragique de l'Histoire et celui de la vie civile ce qu'on appellera des mitoyennetés. Par exemple, le rire de Java, le SS, l'ex-SS plutôt, l'un des rares rieurs de *Journal du voleur*, tout à la fois adossé au prestige nazi et en même temps flottant dans le temps informe et déchu du retour à la vie civile :

Dans la foule il me regarda avec un peu de tristesse et de malice mêlées : – On peut nous dire qu'on s'est fait enculer par Hitler, je m'en fous.

Puis il éclata de rire. Ses yeux bleus protégés par une fourrure de soleil, il fend la foule, l'air, la bise, avec une telle souveraineté que c'est moi qui me charge de sa honte.²¹

Le rire de ce sujet solaire d'où émane encore l'écho de la puissance hitlérienne est ici ce qui le maintient dans la force d'une souveraineté qui n'a plus l'histoire, ni l'uniforme SS comme appui. Alors, Genet, le réceptacle du rire, doit se charger, dans le moment même où il le recueille, de ses déchets, de ce qu'on pourrait appeler sa décomposition qui est ici la *honte*, qui est ailleurs la jalousie (Divine), ou ailleurs encore, nous le verrons, la peur tout d'abord, puis plus tard la pitié.

De manière significative, c'est donc dans le livre où l'histoire accède à son point de rupture et d'apocalypse dont le nazisme est en quelque sorte l'instrument, *Pompes funèbres*, que le rire excessif, fondamental, puissant de l'écriture de Genet résonne de la manière la plus singulière.

La Poétique

Il y a trois formes de rire chez Genet :

1. Le rire du monde, de la société, du groupe. Le rire petit-bourgeois qui est le rire satisfait de la maîtrise.
2. Le rire impossible dont Genet est le porteur, l'unique recéleur.
3. Enfin le vrai rire, le rire authentique, le rire métaphysique porté par l'Autre, par le bourreau, le meurtrier.

²⁰ *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 609-610. Là encore, Genet et Bataille sont très proches : « Un sentiment de victoire excédente soulève un homme qui se met sous le masque d'un mort : ce sentiment n'est pas l'ivresse, puisque lucide, ni terreur, puisque heureux : il tient à la fois du fou rire – qui fait mal – et du sanglot qu'on ne peut contenir », *La Part maudite*, op. cit., p. 259.

²¹ *Journal du voleur* (1949), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 118-119.

Le rire impossible de Genet est évidemment la condition des deux autres. C'est à partir de cette impossibilité propre au héros et narrateur des récits qu'émergent les deux autres rires, d'un côté le rire minable du petit-bourgeois, de l'autre le rire supérieur du Maître. Si ce rire impossible est central, c'est parce qu'il est le plus ambigu, et que son impossibilité est comme le creux sur lequel les deux autres se construisent. Ambivalence, puisque la négativité où se situe l'impossible est gouvernée par le rapport pervers. Pour prendre un exemple très simple, « la grande tache humide » près du lieu où Jean Decarnin a été tué : l'eau des fleurs déposées en hommage à son héroïsme qui aurait coulé ? le sang ? Une troisième hypothèse apparaît : « C'était sa pisse »²². Genet ajoute : « La pisse de Jean ! Il n'y a pas de quoi rire ». Voilà le rire négatif de Genet. Un rire qui s'énonce sous la forme d'une dénégation parfaite. Tout comme dans cet autre passage où, traitant des profanations multiples dont le cadavre de Jean Decarnin est l'objet, Genet écrit : « Il s'est produit un appel d'air dans ma souffrance. Non que j'ose rire, mais j'assimile Jean, je le digère »²³. On retrouve ici le rire négatif (« non que j'ose rire »), et d'autre part le rapprochement entre ce rire dénié et les gaz digestifs (« l'appel d'air ») provoqués par la dévoration et l'assimilation organique du cadavre²⁴, entre le rire et l'urine épanchée du cadavre de l'amant.

Il y a chez Genet ce rire qui affleure à l'esprit, un rire qui frappe à la porte du corps, mais qui n'afflue que pour mieux s'affirmer comme indésirable, c'est-à-dire comme profondément désiré, comme « souffert ».

C'est donc sur ce rire rentré et dénié que s'échafaudent les deux autres rires. Tout d'abord ce qu'on a appelé le rire « petit-bourgeois », le rire socialisé, le rire cathartique tel qu'il apparaît au début du récit, dans cette salle de cinéma où les actualités cinématographiques montrent l'arrestation d'un milicien : « Tout d'un coup la salle éclata de rire²⁵ », puis « la salle riait²⁶ ».

Cette séquence est très importante, elle est essentielle à la poétique du rire qui apparaîtra près de cent cinquante pages plus loin. Alors que la salle rit du milicien qui tremble des claques qu'il reçoit devant la caméra, Genet, lui, pense ceci :

Le rire du monde, ni l'inélégance des caricaturistes ne m'empêcheront de reconnaître la désolante grandeur d'un milicien français qui, pendant plusieurs jours lors de l'insurrection de Paris en août 1944, contre l'armée allemande, se retira sur les toits aux côtés des Boches, tirant jusqu'à sa

²² *Ibid.*, p. 40.

²³ *Ibid.*, p. 149.

²⁴ Sur le sens ésotérique de ces gaz, voir notre *Jean Genet, post-scriptum*, Paris, Verdier, 2006, p. 28. On comprend et on ne comprend pas que Derrida ait reculé devant cette question, découragé par ce qui apparemment excédait la philosophie : « Comment l'ontologie pourrait-elle s'emparer d'un pet ? » (*Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 69).

²⁵ *Pompes funèbres, op. cit.*, p. 49.

²⁶ *Ibid.*, p. 50.

dernière balle – l'avant-dernière – sur le peuple français qui montait les barricades.²⁷

L'expression que Genet emploie est importante, « le rire du monde » est une caractérisation conceptuelle de ce rire, renvoyant à une catégorie, « le monde », issue et de la théologie et de la métaphysique. La « salle » de cinéma est une figure du « monde ». Comme toujours, la division métaphysique est soutenue par la division sexuelle, et la haine que Genet prête à la salle est indexée sur le féminin : « La salle ressemblait à la femme. Elle haïssait mal »²⁸.

La bêtise du rire petit-bourgeois, la bêtise du « monde » tient à son univocité, à son impuissance ainsi à accueillir l'oxymore incarnée par le milicien : « [sa] désolante grandeur ».

Tout cela va être en partie le matériau de la future poétique du rire car *Pompes funèbres* contient une poétique ou une métaphysique du rire qu'il est essentiel de repérer et de comprendre.

Elle apparaît dans la seconde moitié du livre, à la suite d'un paragraphe où Hitler apparaît sous la figure du Maître : « Un acte est élégant. Où ne sera pas. Le Führer envoyait à la mort ses hommes les plus beaux. C'était la seule façon qu'il eût de les posséder tous »²⁹.

Ce n'est plus alors un milicien qui sert d'objet à la leçon, c'est, comme on le voit Hitler en personne. J'ai déjà commenté cette séquence très importante de *Pompes funèbres*³⁰, autour de la valeur métaphysique, ésotérique et perverse de la castration, je voudrais, ici, l'envisager sous le seul angle du rire et interroger la figure de ses représentants négatifs qui sont, comme dans le passage qui se situe au cinéma, les caricaturistes : « Avant la guerre, les humoristes caricaturèrent Adolf Hitler... »³¹.

La caricature est la forme socialisée par excellence du rire, c'est typiquement le « rire du monde », et les caricaturistes (ou humoristes) en sont en les sujets professionnels, ils sont en ce sens l'essence même du rire socialisé, chargés par le groupe de l'exprimer sous une forme cathartique³². Et c'est précisément de cette forme commune du rire que Genet veut se dégager et veut dégager son propre texte.

Le paradigme proposé alors par Genet repose sur une opposition radicale entre d'un côté *l'ironie* – le rire petit-bourgeois – et de l'autre *l'humour*, le rire qui relève d'un sens caché, supérieur, lié à la solitude et au

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ *Pompes funèbres*, *op. cit.*, p. 184.

³⁰ Voir *Jean Genet, post-scriptum*, *op. cit.*, notamment p. 90-102.

³¹ *Pompes funèbres*, *op. cit.*, p. 185. À comparer avec « Le rire du monde, ni l'élégance des caricaturistes ne m'empêcheront... », *ibid.*, p. 50.

³² Un peu plus loin, Genet revient sur les caricaturistes de manière tout aussi négative : « Les caricaturistes se sont tant moqués [il s'agit de Riton le milicien] sans soupçonner le pathétique d'un tel abandon », *ibid.*, p. 200.

sens tragique, paradigme qui recoupe en grande partie celui élaboré par Kierkegaard³³ :

Il suffit d'un très léger décalage, par les mots le débarrasser de l'ironie, pour que l'humour nous révèle le tragique et la beauté d'un fait ou d'une âme.³⁴

Le décalage est essentiel, il est l'opérateur d'un déplacement qui permet de nous extraire de l'ironie et d'accéder à l'humour.

Ce qui est en jeu ici, c'est une métaphore ironique, qui chez les chansonniers ou les caricaturistes a superposé à la figure de Hitler celle de Jeanne d'Arc et de Chaplin. Voici comment ils ont procédé : « Avant la guerre les humoristes caricaturèrent Adolf Hitler sous les traits bouffons d'une Pucelle ayant les moustaches d'un pitre de cinéma »³⁵.

L'humour consiste alors à défaire la rhétorique de l'ironie, c'est-à-dire le rire univoque pour y substituer une métaphore poétique permettant d'accéder à un stade supérieur où règne l'ambivalence :

Leur ironie c'était ce rire qu'on s'arrache afin qu'il crève par sa flèche le trouble qui vous ferait pleurer à certains moments de trop profonde émotion.³⁶

L'ironie, c'est typiquement le rire castrateur, celui qui n'a comme visée que celle de censurer le « trouble », c'est une « flèche » qui interdit le trouble, sorte de réponse du surmoi à cette vraie transgression que sont les larmes. La métaphore imposée par Genet alors déploie un autre spectacle que le jeu des simples similitudes ironiques (la moustache de Chaplin, les voix de Jeanne d'Arc). Elle convoque une autre partie du corps et confond les sexes, noue la jouissance et le sang, puisque l'émotion et le trouble sont cette image grandiose :

Hitler périra embrasé s'il s'est identifié à l'Allemagne ainsi que le reconnaissent ses ennemis. À la même hauteur que Jeanne sur sa robe suppliciée, il porte une plaie sanglante.³⁷

Genet ici applique l'opération de déplacement (« Il suffit d'un très léger décalage, par les mots le débarrasser de l'ironie, pour que l'humour... »), il reprend la métaphore ironique (Hitler = Jeanne d'Arc), mais il la récrit en en révélant le caractère sublime et sexuel : « Les humoristes sentaient qu'Hitler était Jeanne d'Arc. Cette ressemblance les avait touchés, ils le marquaient. Le point de départ était donc cette similitude profonde, puisqu'ils y avaient songé, d'une façon claire ou confuse, pour faire leurs dessins

³³ « À la fin de sa *Dissertation sur l'Ironie*, Kierkegaard établissait une différence essentielle entre l'ironie et l'humour ; l'humour est une révision des valeurs bien plus complète que l'ironie ; car l'ironie réfléchit sur le caractère fini des choses humaines ; l'humour réfléchit sur le péché de l'homme ; il s'élève au-dessus du domaine de l'ignorance socratique vers celui du *credo quia absurdum* » (Jean Wahl, *Études kierkegaardiennes*, Paris, Vrin, 1974, p. 80).

³⁴ *Pompes funèbres*, op. cit., p. 184.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 184-185.

³⁷ *Ibid.*, p. 185.

ou leurs phrases »³⁸. En déplaçant le point de similitude (le fait d'entendre des voix) sur un autre point, le croisement de la castration du Maître et des règles de la Pucelle³⁹, ce qu'il appelle ailleurs dans le récit, « cette rose rouillée à la hauteur du con⁴⁰ », Genet convertit l'ironie, qui n'est qu'une raillerie, en humour, c'est-à-dire donc en un rire qui est un rire de « reconnaissance », un hommage⁴¹.

Le Phallus

Il nous faut maintenant aller au troisième type de rire, qui est donc le rire supérieur, le rire de l'Autre, celui du bourreau dans le cérémonial de domination. Ce rire est le premier qui apparaît dans *Pompes funèbres*, il a pour corps instrumental celui qui littéralement s'appelle le « bourreau », le bourreau de Berlin dont Erik – le soldat allemand de *Pompes funèbres* – est l'amant. Liaison que Genet hallucine et dont il est partie prenante, qu'il vit par la médiation du corps d'Erik.

Le rire du bourreau a pour horizon *la peur*. Lors de leur première rencontre, le bourreau dit à Erik : « Tu as peur parce que je suis le bourreau ? »⁴² Genet ajoute :

Il avait parlé jusqu'à présent d'une voix sourde, se mettant d'accord avec l'imprécision des choses ou craignant que derrière le brouillard ne se dissimulât un danger, mais à cette phrase, il rit avec une violence et une clarté telle que tous les arbres aux aguets, subitement attentifs dans la ouate, enregistrèrent le rire. Je n'osais bouger. Je le regardai. J'inspirai la fumée, retirai de ma bouche la cigarette et dis :

– Non.

Mais ce non trahissait la peur.⁴³

Puis, un peu plus loin, Genet écrit à propos du bourreau au travers d'Erik :

Il me serra un peu plus fort contre lui en riant, prenant prétexte de vouloir faire semblant de m'effrayer.⁴⁴

Le rire articulé ici à la peur n'a donc nulle fonction de détente, de catharsis ou même de simple expiration. Il construit une transaction très particulière, essentiellement inégalitaire. Le rire est pure puissance, et l'on dira qu'avec lui Être et Néant, dont on a vu avec le Sartre de *Flaubert* que le rire les opposait l'un à l'autre, sont ici comme réconciliés : puissance d'être

³⁸ *Ibid.*, p. 184.

³⁹ « Pour être Pucelle on n'en a pas moins ses règles », *ibid.*, p. 99.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁴¹ Le terme de reconnaissance était également celui employé à propos du milicien dans le cinéma (« Le rire du monde, ni l'inélégance des caricaturistes ne m'empêcheront de reconnaître... », *ibid.*, p. 50.

⁴² *Ibid.*, p. 35.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

du néant, puissance d'anéantissement de l'être, comme si cette réconciliation momentanée était la réponse de l'Autre à la structure perverse du désir.

Le rire est anonyme, ici le bourreau de Berlin, ailleurs le jeune aviateur de la Wehrmacht. Son incarnation dans un corps surpuissant ne fait pas accéder à un corps intime, personnel, singulier, car ce rire provient d'un espace corporel inlocalisable, qui n'est ni l'appareil phonatoire, ni les poumons, ni le ventre, ni les tripes, mais ce non-lieu qu'est *le phallus* : ce que le rire expose, c'est la puissance phallique à l'état pur, c'est sa toute-puissance. Le rire n'est pas, pour reprendre l'expression de Bataille, « levée de l'angoisse ». Le rire est le prélude, le signe anticipateur de la cruauté et son extériorisation primitive la plus effrayante. Il annonce et déjà réalise la menace.

Mais le rire entendu par le sujet du désir – ici Erik – est aussi à sa manière communication, communication du sujet dominé avec le bourreau. Le rire est, en effet, une réponse qui est adressée à la victime soumise et qui se constitue comme garantie de la présence et de la souveraineté phalliques : réponse qui, comme celles que les dieux antiques adressent aux mortels sous la forme du *numen*, exauce la demande du sujet dominé. Dans la relation sadique, ce que le Maître cherche au travers de la peur de l'esclave et ce que l'esclave cherche par le rire du Maître, ce qu'ils cherchent tous deux donc, c'est la confirmation que la transaction sexuelle pratiquée en commun est bien ce cérémonial dont la divinité est le phallus.

Dans *Notre-Dame des fleurs* ou *Pompes funèbres*, le rire est d'autant plus proche du supplice, ouvrant donc au tourniquet de l'Être et du Néant où se joue la possibilité de l'extase, que l'identité du Maître est scellée sans être jamais pourtant totalement occultée. C'est une identité générique, ici, allemande. Identité de la puissance et de la force brute, sans abri dont le déploiement de la guerre mondiale est l'arrière-fond⁴⁵.

Le rire et l'Histoire : la pitié

C'est bien cette articulation du rire pervers et de l'histoire qui pose le plus de problèmes dans l'œuvre de Genet, Genet qui salue avec tant de grâce ces miliciens – ceux de Vichy – dont, écrit-il, « le rire ne fut jamais clair »⁴⁶.

C'est dans un passage extrêmement singulier du récit que la question du rire trouve sa forme la plus complexe et la plus profondément inscrite dans le champ de l'histoire. Le récit se déroule sur le front russe par la voix d'Erik. Comme à propos du milicien arrêté et battu, comme pour Hitler raillé par les caricaturistes et les humoristes, le discours est explicitement tenu en opposition à l'opinion sociale, aux stéréotypes petits-bourgeois de la presse, ceux de la *vox populi* : « "Ils ont torturé des femmes et des enfants". Les

⁴⁵ Dans cette mesure, *Le Balcon* apparaît comme la version parodique du cérémonial phallique de *Pompes funèbres*. Le phallus n'y est pas en effet le lieu de la menace et du rire inquiétant, il s'apparente au phallus grotesque du clown.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

journaux français disent cela de nous. En Russie j'ai planté des coins de bois dur entre les dents des femmes. Voilà comment c'est arrivé »⁴⁷.

C'est donc une séance de torture dont des jeunes filles russes et leur frère sont l'objet. Scène de rire surtout.

La séance s'ouvre sur le sourire fixe et permanent d'Erik (« J'avais déjà un peu le sourire... »⁴⁸). Puis, une blague du lieutenant déclenche le rire : « Nous rîmes, et en riant, tous les trois, nous nous livrâmes à une joyeuse partie de gifles »⁴⁹. Ces gifles sont évidemment le répondant de celles subies par le milicien français dans le passage des actualités cinématographiques vues par Genet au début du livre.

La violence alors peut se déchaîner, et avec elle, le rire. Et ce déchaînement est décrit dans un parfait enchaînement d'états métaphysiques.

1. Le premier stade de ce rire, de cette ivresse joyeuse, est la tristesse : « désolation de ne pouvoir se livrer à la pitié »⁵⁰.

2. Le second stade enregistre une mutation du sourire : il est devenu un « signe immobile ». Ce signe est duplice, c'est celui d'une « joie tachée d'un malheur qu'il fallait cacher ». Il permet aux bourreaux de continuer à torturer, il fait de la torture un jeu, un jeu inoffensif. Il délivre les bourreaux de toute gravité.

3. Le troisième stade concerne les victimes. Celles-ci bien sûr ne rient pas. Mais Erik dit : « Ils ne riaient pas mais leurs danses, leurs grimaces étaient pires qu'un rire ». Leurs grimaces et leurs danses sont ce qui les protège d'avoir pitié de leurs bourreaux.

4. Le quatrième stade, c'est le retour au rire et au rire des tortionnaires. Celui du désespoir joyeux de l'impuissance à avoir pitié.

Après la honte, la jalousie, la peur, nous voici donc, comme nous l'avions annoncé, devant une quatrième catégorie, celle de la *pitié*, articulée au rire comme son symétrique et son impossible.

Cette scène est très particulière tout d'abord parce qu'elle déplace le scénario loin de Paris, et dans la guerre « réelle », celle qui se situe sur le front russe, apparemment hors de tout appui fantasmatique ou de toute médiation entre le personnage agissant – ici Erik – et Genet, contrairement aux scènes qui se situent à Berlin ou même par exemple à Nuremberg, où Hitler en personne nous fait vivre le grandiose cérémonial nazi⁵¹.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 219

⁴⁸ « J'avais déjà un peu le sourire parce que l'officier était tenu en échec par ces Russes, et c'est avec un sourire plus grand que je donnai une large, épaisse calotte sur la joue du gosse [...]. Toujours souriant je lui donnais une autre giflle » (*ibid.*).

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 220.

⁵¹ Voir par exemple tout le passage p. 76-78 (« [...] l'officiant sublime était Hitler jouant le rôle d'Hitler. Il me représentait » (p. 77)).

Mais la scène est aussi extrêmement singulière, parce que pour la première fois, le cérémonial du rire sadique n'est pas raconté du point de vue de l'esclave, mais du point de vue du bourreau, et cela, dans une relation où l'esclave n'est pas un sujet désirant, désirant le rire et la violence, un sujet consentant, mais au contraire, un sujet « naturel », non pervers, un sujet qu'on appellera un sujet libre au sens très sartrien que cette attitude peut revêtir ici, puisque ceux qu'Erik appelle improprement « nos trois partenaires » (les deux jeunes filles russes et leur frère) transforment leur souffrance que traduisent les grimaces et la danse en acte de liberté : non que les grimaces exprimant la douleur soient des actes psychologiquement volontaires, mais elles sont des actes phénoménologiquement intentionnels :

Et je savais qu'ils devaient se livrer – et l'officier le savait sans doute qui était debout derrière la table et qui nous regardait en souriant – à ces grimaces parce que leur mépris risquait de devenir *une indifférence au mal jusqu'à la pitié pour ceux qui le commettent*.⁵²

Voici donc une cérémonie sadique où le rire est présent, mais pris dans une dialectique des consciences jusque-là absente du texte, dialectique qui suspend l'univocité et le caractère unilatéral de la relation. Un autre jeu, un autre enjeu fait irruption, enjeu paradoxal mais déjà repéré par exemple par Bergson⁵³, chez qui le rire possède contre contrepartie la pitié, la possibilité et l'impossibilité d'avoir pitié. Impossibilité ontologique pour le pervers, pour le bourreau, impossibilité strictement éthique pour la victime qui *choisit de souffrir* pour ne pas compatir.

Cette dialectique des consciences est présente dès le commencement du cérémonial, dialectique comme contrepartie, partage de positions, jeu qui peu à peu va se transformer en drame :

Nous arrachions des touffes de cheveux, les poils au pubis des femmes, pincions, tordions les couilles du frère. Nos trois partenaires étaient entrés dans le jeu ; ils ne riaient pas mais leurs grimaces étaient pires qu'un rire : c'était la contrepartie de notre ivresse.⁵⁴

Le jeu des consciences construit ici par Genet est particulièrement complexe. Il se joue bien sûr sur deux pôles, le pôle du bourreau et celui de la victime, mais le premier pôle, le pôle dominant, est lui-même dédoublé. En effet, Erik, le narrateur, ne peut se contenter d'être seul, il a besoin de consciences complices qui lui permettent de garantir, d'authentifier la structure du scénario sadique. La conscience qui joue ce rôle dans la séquence, c'est celle de l'officier, le « lieutenant » qui est en quelque sorte le régisseur de la cérémonie.

Cet officier, tout au long de la séance, apparaît comme un sujet qui en sait long sur ce qui se passe dans la tête de l'esclave, il sait, comme Erik, que

⁵² *Ibid.*, p. 220.

⁵³ *Le Rire*, présentation de F. Worms, Paris, PUF, 2007, p. 3-4. La polarité rire/pitié est très bien établie par Bergson.

⁵⁴ *Pompes funèbres*, *op. cit.*, p. 220.

les grimaces auxquelles les jeunes Russes se livrent sont pour eux le moyen de ne pas avoir pitié de leurs bourreaux (« et l'officier le savait sans doute qui était debout derrière la table et qui nous regardait en souriant »), mais ce savoir d'abord hypothétique (« sans doute ») devient *le* savoir, car Erik ajoute aussitôt :

Je n'avais guère le temps de sentir tout cela qui m'emportait, me commandait, mais l'officier avait le loisir de tout enregistrer.⁵⁵

Alors qu'Erik, trop absorbé par les tortures n'a pas le temps de sentir « tout cela », puisqu'il est commandé par ce « tout cela », l'officier qui, lui, est oisif, qui n'est pas englué dans le travail du bourreau, dans la praxis sadique, a le loisir, grâce à son oisiveté d'officier, de « tout enregistrer », c'est-à-dire de fonder en discours la dialectique des consciences qui dirige le cérémonial.

Ce dédoublement du pôle de la maîtrise entre une conscience active (l'officier) et une conscience agie (Erik) est donc le dispositif à partir duquel nous sommes en mesure d'entendre la parole des victimes. C'est à partir donc d'une autre conscience que la sienne, que le bourreau parvient à élaborer cette dialectique dont l'enjeu est la polarité du rire et de la pitié.

C'est du fait de ce dédoublement que nous entrons donc dans la conscience de la victime, mais que du coup, dans une réciprocité inattendue, la conscience de la victime pénètre celle du bourreau, ordinairement fermée à toute intrusion, forteresse opaque qui ne laisse échapper de sa massive apparence qu'un rire sans réplique.

Cette présence de la victime dans la conscience du bourreau est tout aussi complexe. Mais elle est maîtrisée parfaitement, avec virtuosité, par l'écriture de Genet, y compris par exemple dans l'équivoque sur le mot « mal », qui peut tout aussi bien référer à la souffrance physique qu'à la catégorie morale dans l'énoncé central de la dialectique :

Et je savais qu'ils devaient se livrer – et l'officier le savait sans doute qui était debout derrière la table et qui nous regardait en souriant – à ces grimaces parce que leur mépris risquait de devenir *une indifférence au mal jusqu'à la pitié pour ceux qui le commettent*.⁵⁶

La grimace n'est grimace de douleur – effet de la torture – que dans la mesure où elle est expression de protestation de la victime à l'égard du bourreau. Les victimes ne grimacent pas, elles se « livrent » à des grimaces. Ce qu'écrit Genet est clair : le bourreau, même s'il fait souffrir, la victime, est en fait incapable de l'atteindre. La grimace de celle-ci est un langage choisi par la victime pour répondre au supplice : celle-ci consent à souffrir, car une « indifférence au mal » de la victime, son impassibilité, son mépris pour la douleur pourraient le mener à éprouver de la pitié pour celui qui torture.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 220.

Nul doute que Genet n'ait lu *L'Être et le néant* ou plutôt que Sartre ne lui ait résumé de manière particulièrement claire le long et beau chapitre III de la troisième partie et ses deux sections sur le sadisme et le masochisme. Nul doute que Genet n'en ait compris l'essentiel, puisqu'il en déploie les enjeux d'une manière particulièrement subtile.

Selon Sartre, le sadique veut des preuves manifestes de l'asservissement par la chair de la liberté de l'autre, et ces preuves, c'est sa souffrance, ses cris, la désarticulation de son corps⁵⁷ : pour Sartre, le véritable moment de la jouissance sadique intervient quand la victime se renie, puisque pour le bourreau, ce reniement – même obtenu sous la contrainte – demeure un acte libre : il manifeste la « réalité humaine », celle de la victime qui, à un moment donné, a choisi de se faire submerger par la chair. Mais, selon Sartre, plus le sadique s'acharne à traiter l'autre de manière instrumentale, plus cette liberté lui échappe, et il découvre son erreur « lorsque la victime le regarde »⁵⁸ : il y a alors une explosion du regard d'autrui dans le monde du sadique qui s'effondre.

Pour passer du monde du sadique au monde de la victime et pour donner au renversement une authentification, Sartre a recours à un texte littéraire, le roman de Faulkner, *Lumière d'août*, d'où il extrait l'agonie du noir Christmas qu'on a émasculé et qui agonise. Sartre en 1943 ne connaît pas encore Genet et *Pompes funèbres* n'a pas encore été écrit. Pourtant, grâce à ce texte, il aurait découvert un autre scénario, plus profond, moins scolaire. La dislocation du corps de la victime (ses danses et ses grimaces) ne sont en rien le moment où la victime abdiquerait et où sa conscience, faute de tenir encore un instant supplémentaire, se laisserait submerger par la chair, c'est au contraire le moment où la conscience choisit de résister au bourreau qu'il méprise et qui, du fait de ce mépris, craint de glisser jusqu'à la pitié.

Comment comprendre ce scénario-là, ce scénario qui fait si admirablement concurrence à celui de Faulkner et qui du coup déjoue le retournement humaniste de la lecture sartrienne avec l'ultime coup de théâtre du regard de la victime ?

Notre lecture sera la suivante. En réalité, si le scénario de Genet est plus fort que celui de Faulkner, c'est qu'il s'agit d'un scénario truqué, les trois Russes qui parviennent à mettre en échec le rire sadique des Allemands, n'ont rien à voir avec le « Noir » de *Lumière d'août* et ne sont sujets « naturels », sujets innocents que pour l'apparence. Ils représentent en fait la déconstruction du rire sadique par l'humour masochiste, un scénario qui n'est raconté qu'en apparence du point de vue du bourreau et qui en fait met en scène le point de vue du sujet masochiste, dont la métaphysique se révèle ainsi supérieure à celle du tortionnaire. Supériorité que Gilles Deleuze a bien vu dans sa préface à *La Venus à la fourrure* de Sacher-Masoch. Le coup de génie de Genet – sa supercherie – est d'avoir choisi, pour une fois, des sujets

⁵⁷ *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 453.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 456.

quelconques, ces trois jeunes Russes, qui sont apparemment des partisans, et de les inscrire tout d'abord dans un scénario non pervers (il s'agit de « les faire parler », comme cela arrive entre ennemis à la guerre), mais leur attitude, dès que pleuvent les coups, dès que le sourire de jouissance sadique se dessine sur les lèvres de celui qui frappe, est alors interprétée et donc représentée à partir de ce qu'on pourrait appeler un stoïcisme pervers, ce stoïcisme pervers, c'est « cette indifférence au mal jusqu'à la pitié pour ceux qui le commettent ». Telle est, en effet, la position qu'occupe le sujet masochiste, et qui naît du décalage entre, d'un côté, ses danses et ses grimaces, les tortillements de son corps et de son visage et, de l'autre, cette hauteur métaphysique, cette maîtrise silencieuse et muette à laquelle il accède à partir précisément des grimaces, et dont Deleuze remarque l'émergence, non seulement à partir de Sacher-Masoch, mais également chez les pervers non sadiens qu'il affectionne et dont il fait les véritables héros métaphysiques dans *Logique du sens*.

Nous avons parlé de « supercherie ». Mais c'était pour aller vite, pour avancer, car en fait, il n'y a pas supercherie. À aucun moment, Genet ne nous met dans la tête des jeunes Russes, à aucun moment il ne naturalise la scène, comme le fait Sartre avec le « Noir » de *Lumière d'août*. Du début jusqu'à la fin, nous sommes dans la tête d'Erik, dans cette tête elle-même dédoublée par les interlocutions multiples qu'il entretient : avec l'officier d'une part, pour y trouver le discours qui authentifie ses sensations, avec les jeunes victimes dans les gestes et le visage desquels il construit ainsi le drame métaphysique où « le rire et la pitié » sont confrontés l'un à l'autre.

Dans ce drame personne ne l'emporte. Les bourreaux, ne cessent malgré les victimes, de rire toujours un peu plus, les victimes font plus que rire, elles dansent et elles grimacent, pour ne pas éprouver ce que les bourreaux sont impuissants à vivre et qu'ils cherchent interminablement dans un consentement par-delà les apparences de leurs partenaires : la pitié. L'échec du sadique, s'il y a échec, se situerait là. Sa jouissance absolue n'est pas la jouissance de faire souffrir, sa jouissance, c'est de faire compatir, faire compatir sa victime à sa propre inhumanité. Inhumanité qui s'atteste à ses yeux dans le fait qu'il est incapable d'éprouver la pitié, impuissance qui justifie qu'il ne peut s'arrêter de frapper, d'humilier, du supplicier.

Le tourniquet pervers trouve là sa forme-limite, car cette pitié qu'il cherche au-delà des cris et de la désorganisation de la chair, comme un consentement plus vrai de la victime à son sadisme, ce même sadisme n'en veut pas, puisque ce consentement-là serait aussi sa défaite. Le rire est là, on l'a compris, non seulement comme masque du désespoir sadique de ne pas avoir pitié de celui qu'on fait souffrir, mais pour empêcher aussi la pitié de faire intrusion dans la conscience sadique.

C'est ainsi que Genet, après avoir multiplié les scènes où le rire sadique n'a pour seule réponse que la crispation de peur et de jouissance de la victime masochiste, construit la contre-scène, où le sujet masochiste décons-

truit ce rire, grâce à une victime tierce, et se révèle à lui-même et à nous lecteur le scénario métaphysique d'où la pulsion se déplie.

Sade, dans *La Nouvelle Justine*, invente une machine à torture si atroce et la douleur si violente qu'elle déclenchait chez la victime un « rire sardonique, extrêmement curieux à examiner »⁵⁹, mais de ce rire, Sade ne nous dit rien, rien du rire de la victime, sinon qu'il est « curieux » ; il faut donc rendre hommage à Genet pour avoir tenté de nous parler du rire du bourreau, du rire de l'Autre, de celui qui est donc privé de pitié.

⁵⁹ *La Nouvelle Justine*, tome II, éditions 10/18, 1998, p. 215.

KAIKO MIYAZAKI

ABAHN SABANA DAVID, OU L'INITIATION DU PROCESSUS DE
JUDAÏSATION DANS L'ŒUVRE DE MARGUERITE DURAS¹

Obscur, parfois déroutant, *Abahn Sabana David*² est peut-être un des ouvrages de Marguerite Duras les moins étudiés³. Le texte est parfois l'objet de rejet, comme chez Madeleine Borgomano, qui a pu écrire « Abahn, Sabana et David sont, dans l'univers durassien, des passagers et presque des intrus »⁴, ou Hélène Merlin-Kajman, qui explique que ce livre « porte le jeu transgressif aux limites du supportable »⁵.

La façon dont Duras aborde, de manière presque obsessionnelle, le thème de la judéité⁶ semble être ce qui trouble le plus, comme par exemple la saturation du mot « juif », répété plus de cinq cents fois⁷. L'usage de ce mot dérange-t-il donc toujours ? Comme chez Maurice Blanchot qui le jugeait alors « si difficile de prononcer »⁸, parfois même « dangereux, voire injurieux »⁹ ?

Ajouté à ce qui peut être perçu comme la délectation dans la transgression d'un tabou, le texte est truffé, dans la bouche des personnages, d'énoncés antisémites violents : « Tes chiens, tes sales chiens juifs [...] » (ASD, p. 65) ; « Chiens gazés, [...] chiens à millions » (ASD, p. 115). Des injures d'autant plus dérangeantes que, comme le souligne Hélène Merlin-Kajman, « [...] les voix injurieuses ne sont pas toujours si faciles à originer [...] », qu'« on ne sait jamais vraiment si un personnage rapporte un discours ou en assume l'énonciation »¹⁰.

¹ Ce texte, dans son approche, sa méthodologie et certaines de ses références, doit grandement à l'enseignement et aux entretiens si enrichissants que nous avons pu avoir avec Francis Marmande qui dirige nos recherches. Nous tenons à l'en remercier vivement et à lui exprimer notre profonde reconnaissance.

² Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, Paris, Gallimard, 1970. Indiqué « ASD » ci-après et pour cette édition.

³ Robert Harvey, Hélène Volat, *Marguerite Duras : A Bio-Bibliography*, Westport Greenwood Press, 1997.

⁴ Madeleine Borgomano, *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 45.

⁵ Hélène Merlin-Kajman, « La communauté judaïsée de Marguerite Duras », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Marguerite Duras*, Paris, L'Herne, 2005, p. 63.

⁶ Soit le fait d'être juif ou la manière de l'être, d'après Marcel Bénabou, « Péric et la judéité », in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, 1985, p. 15-30.

⁷ Claire Cerasi, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1993, p. 37.

⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 180.

⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰ Hélène Merlin-Kajman, *op. cit.*, p. 63.

À cela s'ajoutent l'obscurité sémantique de certains passages et l'utilisation d'un langage qui paraît codé. Hélène Merlin-Kajman explique ainsi que l'« écriture [d'*Abahn Sabana David*] n'a aucune visée informative, aucun message *stable* à délivrer, comme le soulignent suffisamment les multiples, et parfois obscures, associations et substitutions auxquelles donne lieu le paradigme "juif" ». ¹¹

Dérangeant, énigmatique et peu aimé, *Abahn Sabana David* reste cependant pour nous essentiel pour comprendre l'œuvre de Duras. Que cache ce texte, qu'elle considère comme « un de ceux qui [lui] est le plus cher » ¹² ? Nous tenterons ici de montrer qu'il correspond à un repositionnement politique et thématique de l'auteur. Pour cela, nous nous focaliserons sur un des éléments-clés du récit, la confrontation entre le personnage de Gringo et celui / ceux d'Abahn, c'est-à-dire, pour une des premières fois ¹³ dans son œuvre, la confrontation de juifs à la terreur stalinienne. Cela nous conduira à montrer comment Duras utilise l'évocation de la judéité comme un outil critique face au communisme soviétique. Nous pourrions ensuite formuler l'hypothèse que, de l'usage de cet outil dans *Abahn Sabana David*, il s'est produit une transition chez l'auteur qui va la conduire à répéter, jusqu'à l'obsession, les figures de la judéité et du génocide dans ses ouvrages ultérieurs.

Stalinisme et antisémitisme : le personnage de Gringo

Gringo, le stalinien

Intéressons-nous d'abord au cadre du récit. Celui-ci se déroule à « Staat » (« Nous sommes d'ici, de Staat », ASD, p. 8), sous le règne d'un certain « Gringo ». Du terme « Staat » qui combine le « Staat » (l'État en allemand) et le « Stadt » (la ville), on pourrait imaginer qu'il s'agit d'un pays germanique.

Qu'en est-il du patronyme, ou de l'appellation, de « Gringo » ? Celle-ci renvoie au surnom que l'on donne aux Américains du Nord en Amérique latine, ce qui porte à croire qu'il s'agit d'un occidental blanc. Dans les années 1960, le « gringo », comme le « yankee », est une des figures de ce qui est détesté et détestable pour l'intelligentsia de gauche à laquelle appartient Duras, du fait de l'engagement des Américains au Vietnam ou de leur soutien aux dictatures fascistes d'Amérique latine. On défile au cri de « muchos Vietnam », le slogan de Che Guevara qui vient d'être assassiné (1967) en Bolivie par ceux qu'on appelle justement les gringos. Par analogie, au lieu du sens propre de « Nord-Américain arrogant », il faudrait y voir plutôt « l'image de la figure honnie ».

Cependant le cadre politique du récit assimile Gringo, comme l'explique Dominique Denès, à un « maître d'un pays de l'Est gelé qui évoque

¹¹ *Ibid.*, p. 63. Italique dans le texte cité.

¹² Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 22 (1^{re} éd., 1993).

¹³ Dominique Denès, *Marguerite Duras, écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 27, 116-117.

l'URSS, chef d'un parti politique unique aux méthodes staliniennes [...]»¹⁴. En effet, Gringo est à la tête d'un Parti (P majuscule dans le texte) politique unique, appelé le « Parti de Gringo » (ASD, p. 11, 16, 19). Il convoque régulièrement des congrès, numérotés, au nom du Peuple, également avec un P majuscule, où, finalement, il monopolise la parole : « Au XXII^e Congrès de la Maison du Peuple il a parlé toute la nuit » (ASD, p. 79). Discours à rallonge de dirigeants lors de congrès réguliers : on est bien dans le folklore des régimes soviétiques.

Cela est confirmé par l'explication du fonctionnement du régime. Il existe des « syndicats » et des « pétitions », mais ils ne sont en réalité que des moyens de contrôle à peine camouflés : « On est inscrits au syndicat, Gringo nous a fait inscrire. On dépose des pétitions à la mairie. Gringo écrit les pétitions » (ASD, p. 79). L'uniformisation de l'esprit s'installe : « Les gens ne disaient rien. / Leurs voix sont identiques, égales [...]. / Ensemble ou séparés, ils disaient la même chose » (ASD, p. 75). Et là où règne la pensée unique règne aussi l'infantilisation de l'esprit, l'interdiction pour l'interdiction, sans explication : « C'est interdit par Gringo. On ne sait pas pourquoi Gringo l'interdit » (ASD, p. 63). Autant de simulacres qui rappellent ce qu'on savait déjà en 1970 des démocraties populaires du Bloc de l'Est. Ajoutons que, dans l'adaptation cinématographique, *Jaune le soleil*, « Gringo » devient « Gringski »¹⁵, un patronyme cette fois manifestement slave.

Pour compléter le tableau, aux mensonges d'État s'ajoute la répression. L'autocrate possède ainsi « sa police, [...] son armée » (ASD, p. 15), nommée précisément « le corps Rouge de l'armée de Gringo » (ASD, p. 117), ce qui renvoie là aussi aux pays communistes. Gringo règne par la terreur et les opposants sont exécutés ou condamnés aux travaux forcés, en masse : « [o]n dit vingt millions en tout »¹⁶ (ASD, p. 31).

Comme au temps de Staline, les exécutions sommaires se multiplient : « C'est la discipline ici, chez les Gringos de Staadt. Ils tirent, ils tuent. Sauf si on leur dit qu'ils n'ont pas le droit, ils ont le droit. C'était un peu plus long avant. / [...] avant, c'était plus long, avant Gringo » (ASD, p. 23-24). Ces victimes de Gringo sont enterrées au lieu-dit « la plaine des morts », qui se trouve à la lisière du village, « pas à l'intérieur » (ASD, p. 39), pour essayer de garder le secret (« Personne ne le sait », ASD, p. 22), mais au « pied des barbelés » (ASD, p. 22). La présence de cette vaste fosse commune est évoquée à plusieurs reprises tout au long du texte, au moins douze fois¹⁷, comme pour souligner le règne écrasant de la terreur.

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

¹⁵ *Ibid.*, p. 132-133.

¹⁶ Soit un chiffre équivalent à celui annoncé peu de temps auparavant dans *La Grande Terreur* de Robert Conquest (Paris, Stock, 1968).

¹⁷ ASD, p. 31, 43, 44, 60, 70, 96, 111, 129, 133, 141, 143, 150.

Avec ces détails cependant, ce sont les caractéristiques d'un autre régime totalitaire qui sont révélées. On précise ainsi que ceux qui ne sont pas exécutés « partent en fourgons pour les mines du sel dans le Nord » (ASD, p. 22), pour « le bagne à ciment, sur la route de la Judée capitale » (ASD, p. 127) ou plus clairement vers « les camps de concentration de la Judée soviétique » (ASD, p. 130). Cette dernière pourrait évoquer le Birobidjan, la région autonome juive dans l'Extrême-Orient Russe. Mais les descriptions de massacres, l'existence de fosses communes hors des villages, le secret autour de ces exécutions ou encore l'évocation des mines de sel appellent d'autres images qui sont moins rattachées aux heures noires du stalinisme, qu'au régime nazi et à ses crimes. Il faut alors évoquer un autre aspect de Gringo et de son régime : l'antisémitisme.

Gringo, l'antisémite

Les victimes de Gringo sont en effet quasi exclusivement des juifs. Ce sont eux qui sont déportés en masse, exécutés sommairement, massacrés :

— Ils ne les tuent pas chaque fois.

[...]

— Il n'y a pas de chambre à gaz ici.

[...]

— Ceux qu'ils laissent vivants partent en fourgons pour les mines du sel dans le Nord.

[...]

— Ceux qu'ils tuent, ils les enterrent à la lisière de la plaine.

[...]

— Ce n'était pas ces juifs-là dans les chambres à gaz.

— Non. C'était d'autres.

— D'autres [...] c'est le même mot : juifs.

— Oui. On le veut (ASD, p. 21-23).

Ces mines de sel, dans lesquelles Gringo fait déporter des juifs, ne sont pas sans lien avec Auschwitz : pendant l'Occupation en France, comme dans *Les Étoiles*, bulletin clandestin créé par Louis Aragon¹⁸, ou pour la BBC, on comprenait la déportation à Auschwitz comme l'« envoi aux mines de sel, [ce] qui signifie la mort »¹⁹. À la façon d'Auschwitz, qui fut considéré à tort comme une mine de sel, on peut se demander si celles de Staadt ne cachent pas une réalité bien pire.

Cependant, Duras précise qu'il ne s'agit pas des mêmes juifs mais « d'autres » (ASD, p. 21-23). Sous le règne de Gringo, l'extermination ne semble pas industrialisée : « On les tue un par un maintenant [...] les chambres à gaz étaient nazies ? / — Oui. Il n'y en a plus. Il n'y en a plus nulle part. [...] ici c'est seulement le bagne ou la mort simple » (ASD, p. 23).

¹⁸ Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1995, p. 54-58 (1^{re} éd., Plon, 1992).

¹⁹ Un extrait des *Étoiles*, n° 10, août 1943, cité par Charlotte Delbo, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minuit, 2002, p. 296, (1^{re} éd., 1965).

Duras souligne ainsi que Staadt n'est pas tout à fait l'Allemagne nazie, même s'il y a des similitudes. L'évocation de la Solution finale serait un point de référence à partir duquel la persécution antisémite de Gringo pourrait se définir.

D'autre part, les camps de Gringo se situent souvent dans des lieux appelés « Judée », ce sont « les camps de concentration de la Judée soviétique » (ASD, p. 130). Le terme « Judée » semble correspondre à des lieux (villes, ghettos ou camps) où vivent des juifs. Ainsi, il existe, en plus de « la Judée soviétique » (ASD, p. 130), « la Judée capitale » (ASD, p. 127), « les Judées voisines » (ASD, p. 112) ou, plus significatif, les « Judées brûlées » (ASD, p. 127) et les « Judées gazées » (ASD, p. 127).

Lorsque ces « Judées » ne sont pas transformées en camps de concentration, elles font l'objet de pogroms, comme s'il s'agissait de ghettos ou de *shtetl*. À cette fin, Gringo incite ses hommes à y mener des expéditions :

Quelquefois, on les met dans les tourelles des chars de police, ils vont vers les Judées voisines, Gringo les félicite, il leur jette des fleurs, il leur fait faire des médailles, il les accroche à leurs colliers [...]. Quelquefois ils sont libres, on les lâche, on leur dit : Vous êtes libres, tuez (ASD, p. 112).

Quant à ceux qui essayent de fuir au-delà de la frontière, ils font l'objet de massacres ciblés : « À l'heure où les juifs passent les barbelés, de l'autre côté de la plaine, du côté des étangs : Tuez, on leur dit » (ASD, p. 112). Par conséquent, il ne reste plus de juifs libres dans le territoire de Gringo. Le personnage appelé « le juif » (ASD, p. 18), qui vient d'ailleurs, essaie de savoir « ce qu'avait fait Gringo des autres juifs » et « les noms des juifs exécutés » (ASD, p. 61).

Avec ce personnage de Gringo, dans le cadre de cet État, se mêlent des éléments manifestes des régimes soviétiques à des évocations du génocide nazi. Que signifient ces analogies constantes ? Pour cela, il faut nous intéresser à la façon dont Duras, ancienne résistante et ancienne communiste, a reçu, puis intégré dans ses ouvrages, ce qui fut à un moment impensable ou tabou : l'antisémitisme latent des régimes soviétiques.

Dénoncer l'antisémitisme de Gringo pour pouvoir dénoncer les régimes staliniens

L'antisémitisme des régimes staliniens fut difficile à concevoir en France, où le Parti Communiste fut à la fois stalinien, mais aussi résistant et sauveur de nombreux juifs pendant l'Occupation. Or, ces régimes ont mené une politique de répression teintée d'antisémitisme, notamment entre 1948 et 1953, avec la destruction du Comité antifasciste juif, le procès Slansky,

l'affaire du « complot des blouses blanches » ou encore la vaste campagne antisémite dite « anti-cosmopolite »²⁰.

Un certain nombre d'éléments dans le texte incite à comprendre que le récit se situerait justement pendant cette période. L'action est ainsi située « après la guerre » (ASD, p. 22), notamment après Auschwitz : « – On les tue un par un maintenant [...] les chambres à gaz étaient nazies ? / – Oui. Il n'y en a plus. Il n'y en a plus nulle part » (ASD, p. 22).

Mais on est certainement avant le dégel khrouchtchévien. Il est ainsi très souvent question d'un gel et d'un froid, associés à la terreur ou à la mort, dans lesquels ce régime semble baigner : « – C'est le gel, dit Sabana. Dehors on marche sur du fer, on tombe, on se tue » (ASD, p. 32) ; « la glace de la mort » (ASD, p. 146) ; « des lueurs gelées dans la direction [...] de la plaine des morts » (ASD, p. 43) ; « J'ai froid, j'ai peur [...] » (ASD, p. 51). Le gel et le froid furent aussi une des représentations de ce qu'était le Bloc de l'Est en particulier pendant la période stalinienne, comme dans *Le Dégel* (Paris, 1954) d'Ilya Ehrenbourg. Le récit correspondrait ainsi aux dernières années du stalinisme.

Les injures antisémites de Gringo, comme « Sale juif ! sale chien ! » (ASD, p. 145), semblent du reste faire écho à la campagne antisémite de la *Pravda* mentionnant les « chiens enragés de Tel-Aviv »²¹ en 1953. Une campagne qui se voulait anti-cosmopolite, un cliché antisémite que Gringo utilise lorsqu'il associe « le juif » et « l'argent des grandes puissances étrangères » (ASD, p. 62).

Les juifs ne furent pas les seules victimes des régimes staliniens, qui ne peuvent se réduire à l'antisémitisme. Mais dans *Abahn Sabana David*, Duras leur réserve une place quasi exclusive, comme si l'antisémitisme la préoccupait bien plus que les autres persécutions, en particulier concernant les régimes communistes. Ainsi, deux ans avant *Abahn Sabana David* (et avant *L'Aveu*, 1970, de Costa-Gavras), dans *Un homme est venu me voir* (1968), Duras choisit de nommer « Steiner », un patronyme connoté²², le personnage qui représente une victime des purges des Procès de Moscou²³. Plus tard, dans *Le Camion* (1977), Duras fera un antisémite d'un camionneur communiste à l'esprit fermé : « [...] ce camionneur, ce communiste est un écraseur de Juifs [...] »²⁴.

²⁰ Léon Poliakov in Léon Poliakov (dir.), *Histoire de l'antisémitisme : 1945-1993*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 271 ; Nicolas Werth dans *Le Livre noir du communisme*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998 (1^{re} éd., 1997), p. 283-290, 309.

²¹ *Pravda*, 13 février 1953, cité dans *Histoire de l'antisémitisme...*, op. cit., p. 271.

²² Duras expliquait que « Steiner » est pour elle « un mot-clé, un mot qui est à [elle] » (*France-Soir*, 25 juin 1992, cité par Christiane Blot-Labarrère in *Europe*, n° 921-922, 2006, p. 112), pour judaïser ses personnages, comme Aurélia Steiner et Yann Andréa Steiner.

²³ Marguerite Duras, *Un homme est venu me voir*, dans *Théâtre*, II, Paris, Gallimard, 1968, p. 268, 283.

²⁴ *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale, 1981, p. 38.

On peut se demander si, pour Duras, ce n'est pas un moyen, une entrée, pour dénoncer ces régimes, à une époque de tension, où cela reste difficile dans le milieu qui est le sien. Pour cela, elle a besoin d'un contrepoint au stalinisme, qui serait une victime incontestée, dotée des qualités et d'un passé qui rendent légitime, du point de vue des personnes ancrées à gauche, la critique des régimes soviétiques. Elle fabrique alors un opposant archétypal : le personnage d'Abahn.

Abahn : la judéité comme archétype de l'opposition aux régimes staliniens

Abahn le juif, Abahn les juifs

Précisons tout d'abord qu'il existe deux Abahn dans *Abahn Sabana David* : « – On m'appelle Abahn. / – Il s'appelle aussi Abahn mais lui, on l'appelle le juif » (ASD, p. 18). Duras distingue ainsi Abahn, qu'elle appelle par la suite « le juif », qui est celui condamné à mort par Gringo, de celui qu'elle nomme simplement « Abahn », « qui ne sera pas tué » (ASD, p. 38) et qui fait figure de témoin qui « voit » et « qui dira » (ASD, p. 38). C'est de premier dont nous traitons ici et qui est symétriquement opposé à Gringo.

Cet Abahn est une figure quasi collective, moins définie comme un individu que comme celui qui représente la judéité en général. On « [l']appelle le juif » (ASD, p. 9), avec l'article défini, mais on l'assimile aux juifs en tant qu'entité :

— Après tu es reparti encore de là où tu étais ?

— Oui.

— Chassé toujours ? Tué ?

— Oui.

Silence.

— C'est pour ça qu'ils te tuent encore ?

Un sourire difficile tire le visage du juif.

— Oui.» (ASD, p. 50).

Sémantiquement, on comprend qu'il s'agit ici des individus de plusieurs générations (« toujours », « encore ») qui ont été victimes d'antisémitisme et de génocide. Ce « tu » doit donc être interprété ici comme un « vous » signifiant le « toi » et « les tiens », désignant les juifs dans leur ensemble. Abahn porte ainsi en lui tout le peuple juif. À travers ce personnage, on peut ainsi examiner ce que représentent « les juifs » pour Duras au moment où elle écrit *Abahn Sabana David*.

En premier lieu, il y a la déportation. Abahn est ainsi un survivant d'Auschwitz, celui qui « a traîné dans les Judées brûlées, [...] dans les Judées gazées » (ASD, p. 127). Il a un matricule tatoué « en écriture bleue » (ASD, p. 123) sur son bras.

Abahn appelé « le juif » est d'autre part conçu comme un errant apatride. On apprend ainsi qu'il a « tout quitté », « un emploi », « une femme, des enfants », « il y a longtemps » (ASD, p. 50). Victime de l'antisémitisme,

il est « parti » et « reparti encore de là où [il était] », « chassé toujours » (ASD, p. 50). Une errance qui serait donc inhérente à la condition de juif, un destin qu'elle affirme inscrit dans le mot même : « J'ai commencé à penser à partir dès que j'ai appris le mot : juif » (ASD, p. 122).

Mais cet Abahn a aussi connu le Goulag : n'est-ce pas ce qu'il faut comprendre par « les camps de concentration de la Judée soviétique » (ASD, p. 130) ? C'est même là qu'il est destiné à mourir : « C'est à Staadt qu'il sera mort [...], dans le bagne à ciment, sur la route de la Judée capitale » (ASD, p. 127).

On a donc un personnage doté de l'imagerie ambiguë du juif errant, victime des nazis, mais aussi des persécutions d'un régime stalinien. Un profil hautement vraisemblable sous le stalinisme, notamment lors du Procès Slansky à Prague, dont onze des quatorze accusés – ex-dignitaires communistes – étaient d'origine juive, et où les faits qui leur étaient reprochés portaient sur la constitution d'un « groupe terroriste trotsko-tito-sioniste »²⁵. On a accusé ces personnes d'être des « cosmopolites-sans-patrie »²⁶, tout comme semble l'être Abahn. Ce sont des arguments typiques de l'antisémitisme traditionnel, qui ont été exploités par les régimes staliniens pour purger des individus pourtant ouvertement athées et membres du parti.

Gringo utilise également le terme « raciste » comme prétexte à des fins antisémites : « [I]es racistes sont exécutés ici » (ASD, p. 38). Ce qualificatif sert à condamner à mort Abahn et rappelle fortement ce qui s'est passé pendant la vague d'antisémitisme en Pologne entre 1967 et 1969, où les juifs étaient qualifiés de racistes et persécutés pour racisme²⁷. Rien ne nous indique que Duras ait été absolument au fait de ces pratiques, mais on en lit un écho très clair dans *Abahn Sabana David*.

Abahn, l'ex-camarade dissident

Gringo n'attaque pas Abahn simplement par racisme, mais aussi sur le plan politique, où il semble le craindre. Gringo qualifie ainsi Abahn d'« ennemi » (ASD, p. 16, 20), de « traître » (ASD, p. 130) qui a « douté de la politique du Parti » (ASD, p. 130), puis d'un capitaliste cosmopolite qui « recevait de l'argent des grandes puissances étrangères » (ASD, p. 62). À ce titre, Gringo le condamne à mort : « ON TUERA LE JUIF [...] » (ASD, p. 132). D'un autre côté, on renvoie à Gringo cette accusation de trahison : « Il n'y a pas eu trahison des juifs [...]. Il y a eu trahison de Gringo » (ASD, p. 72).

Cela nous permet de comprendre que cet Abahn est en réalité un dissident communiste qui propose un autre communisme que celui de Gringo. En effet, dans le passé, il a été « du parti de Gringo avant » (ASD, p. 85), il a été même « un gringo » (ASD, p. 45) – comprenons un stalinien – qui « était très

²⁵ Nicolas Werth, *op. cit.*, p. 290.

²⁶ Léon Poliakov, *op. cit.*, p. 267.

²⁷ Paul Zawadzki in *Histoire de l'antisémitisme...*, *op. cit.*, p. 238.

sûr [...], comme Gringo maintenant » (ASD, p. 95). Mais après sa déportation au goulag, il sort de son erreur passée, tout en restant communiste : « s'il est quelque chose, communiste » (ASD, p. 85). Mais « un communiste qui croit que le communisme est impossible » (ASD, p. 94), il est « AUTRE CHOSE » (ASD, p. 86), en majuscules dans le texte.

Quel est ce communisme d'Abahn ? Il est moins caractérisé par des lignes politiques déterminées que par la mise en cause permanente du système de Gringo. Ainsi, au sein de la population endoctrinée par le dictateur, il essaie de « semer le doute dans les esprits » (ASD, p. 104) et de « semer le trouble dans l'unité » (ASD, p. 104). Ses propres idées n'échappent pas non plus au réexamen permanent : « Il est possible que nous nous trompions [...]. Toujours possible. Toujours » (ASD, p. 96), soulignent les deux Abahn. Il garde cependant le projet et l'idéal, et tout en essayant « de ne pas le construire » (ASD, p. 103), il pense qu'il « faudra quand même essayer » (ASD, p. 103) d'aller « vers le communisme » (ASD, p. 103).

Ce type de communisme, à visage plus humain, reflète précisément la posture de Duras, telle qu'elle la formulait avec Mascolo et Blanchot en 1968 :

Nous disons que nous refusons la division théorique, le poison de l'idée claire. Nous n'allons pas jusqu'à dire ce qui semblerait être la vérité : ce que nous avons mis en commun est moins notre acquis d'idées, que la méfiance dans laquelle nous les tenons.²⁸

Abahn – à qui Duras fait représenter les juifs – incarne donc l'idéal politique de l'auteur dans ces années où se pose la question d'autres voies possibles, espérées au printemps en Tchécoslovaquie et lors de Mai 1968, mais revendiquées hors du PC.

Pour exprimer cette position, elle a inventé le personnage d'Abahn, en utilisant sa judéité comme un outil de dénonciation de la barbarie soviétique, en la comparant, par la présence de l'antisémitisme et de camps, au régime nazi, c'est-à-dire à ce qu'il faut combattre avec une vigueur absolue. Et pour cela, rien de mieux que la figure du juif, antithèse du nazisme.

Vers le philosémitisme

À travers ses deux protagonistes, Gringo-Gringski et Abahn-le-juif, Duras établit donc une opposition entre le stalinisme antisémite et une judéité antistalinienne mais gauchiste. Ce procédé permet de créer une figure légitime, incontestable sur le plan victimaire comme sur le plan moral et idéologique, pour critiquer ces régimes. C'est que, même après avoir été exclue du PCF en 1950 sur des questions théoriques (le jdanovisme), Duras s'inquiète d'être considérée comme d'anticommuniste. Ainsi en 1977, soit sept ans après la publication d'*Abahn Sabana David*, elle explique à propos du *Camion* (1977) : « Je peux dire maintenant, à partir de ce film que, du point

²⁸ Marguerite Duras, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo, « 29 mai 1968 : texte politique sur la naissance du comité d'action étudiants-écrivains », texte reproduit dans *Les Yeux verts, Cahiers du Cinéma*, n° 312-313, juin 1980, p. 41.

de vue politique, la peur m'a quittée [...]. Je n'ai plus peur qu'on me taxe d'anti-communisme. »²⁹

Mais ce lien, entre le fait d'être juif et gauchiste antistalinien, est aussi le produit de son expérience de Mai 1968. Duras soutenait alors les trotskistes de la LCR³⁰, dont « sur [...] douze membres du bureau politique »³¹, onze étaient juifs. Elle en héberge certains, comme Henri Weber ou Daniel Bensaïd³², qui dit lui-même avoir été élevé « avec l'étoile jaune »³³. Ces derniers n'agissaient aucunement en tant que juifs³⁴ au sein du mouvement trotskiste, mais Duras les voyait aussi certainement comme juifs.

Elle n'est pas la seule à cette époque à être tentée de lier le gauchisme non soviétique et la condition de juif. La popularité du slogan « nous sommes tous des juifs allemands » en est une des émanations. C'est en partie le détournement du qualificatif d'« anarchiste allemand »³⁵ utilisé par Georges Marchais à propos de Daniel Cohn-Bendit : une insulte politique, mais teintée de racisme. Elle fait du leader étudiant franco-allemand un étranger (cosmopolite ?) et un déviant politique (anarchiste). Revendiquer d'être juif allemand peut dès lors signifier rester ancré dans une gauche révolutionnaire sans appartenir au communisme institutionnel du PCF.

Duras est très perméable à ces événements. Ce slogan apparaît tel quel dans *Détruire, dit-elle*, avec Stein, Max Thor et Alissa qui, s'opposant au conservatisme, se définissent comme « juifs allemands »³⁶. On le retrouve également dans *Abahn Sabana David*, mais modifié en « Nous sommes tous de la ville d'Auschstaadt » (ASD, p. 102). En remplaçant « des juifs allemands » par « de la ville d'Auschstaadt » – toponyme créé à partir d'Auschwitz et des mots allemands comme Staat et Stadt –, Duras fait le lien entre le slogan d'origine et la mémoire de la Solution finale.

Maurice Blanchot, à qui *Abahn Sabana David* est justement dédié, évoque ce lien conscient entre le slogan de Mai et la mémoire du génocide :

[...] des milliers de jeunes révolutionnaires ont fait entendre le cri : « *Nous sommes tous des Juifs allemands* », cela signifiait le rapport de solidarité et

²⁹ Marguerite Duras dans son entretien avec Michelle Porte (*Le Camion*, Paris, Minuit, 1982, p. 112 ; 1^{re} éd., 1977).

³⁰ Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1996, p. 236 (1^{re} éd., Grasset, 1994) ; Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 629-630 (1^{re} éd., 1998).

³¹ Esther Benbassa, *Histoire des Juifs de France*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 2000, p. 285 (1^{re} éd., Le Seuil, 1997).

³² Hervé Hamon, Patrick Rotman, *Génération*, vol. 1, Paris, Le Seuil, coll. « Points Actuels », 1990, p. 576 (1^{re} éd., Le Seuil, 1987).

³³ Yaïr Auron, *Les Juifs d'extrême gauche en Mai 68*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 268.

³⁴ Esther Benbassa, *op. cit.*, p. 285.

³⁵ Michel Winock, *La Gauche en France*, Paris, Perrin, 2006, p. 379.

³⁶ Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Paris, Minuit, 1987, p. 111 (1^{re} éd., 1969).

de fraternité avec les victimes de la toute-puissance totalitaire, de l'inhumanité politique et raciste, représentée par le nazisme – rapport donc avec l'absolu.³⁷

Chez Duras, ce lien de solidarité et de fraternité semble se traduire, comme dans *Abahn Sabana David*, par une fusion entre le fait d'être de gauche et celui d'être juif. Cela au point que Duras finit par appliquer au fait d'être de gauche les mêmes caractères que ce qui, pour elle, correspond à celui d'être juif :

Être de gauche, c'est un savoir sur le désespoir, c'est un exil, c'est écouter l'autre. C'est ne reconnaître aucun chef et connaître l'injustice, le rejet, l'humiliation. C'est ne pas pouvoir faire autrement.³⁸

De même, elle établit un lien entre la judéité et la lucidité politique et note un an après la publication d'*Abahn Sabana David* :

Les juifs, eux voient et jugent complètement le temps dans lequel ils sont. Leur défense à eux c'est la pensée politique. Ils jugent le monde, donc cessent de le subir, donc sont libérés de lui.³⁹

Une posture qui semble l'avoir confortée vers le philosémitisme, comme si, dès lors, et de plus en plus, le fait d'être juif remplaçait celui d'être « de gauche ». Ce qui pourrait être une des clés pour comprendre le processus de judaïsation de l'univers durassien, initié en partie dans *Abahn Sabana David*.

*

Abahn Sabana David est un des premiers textes de Duras portant à la fois sur des personnages explicitement juifs et sur la terreur stalinienne. Au-delà de son apparente obscurité, dans la trame narrative ou la fantaisie des lieux et des personnages, le texte se révèle particulièrement précis dans certains détails. La confrontation des protagonistes aboutit à faire de la figure du juif Abahn un archétype idéalisé de l'opposition légitime au stalinisme. En plus de constituer un outil critique contre le communisme soviétique, cette démarche conduit l'auteur à une posture philosémite, retranscrite par la suite dans son œuvre de façon quasi obsessionnelle. *Abahn Sabana David* peut ainsi être considéré comme une étape fondatrice. Cela à un moment, où parallèlement à l'effervescence politique de la fin des années 1960, la mémoire du génocide commence à resurgir, après la phase de silence et l'ombre du résistantialisme qui ont marqué l'après-guerre⁴⁰. On peut alors se demander si *Abahn Sabana David*, et donc Duras, n'anticipent pas, plus qu'ils ne participent, à ce réveil de la mémoire du crime nazi, au sein de la société française dans son ensemble.

³⁷ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 129.

³⁸ Duras citée par Michelle Manceaux (*L'Amie*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 126).

³⁹ Note rédigée par Duras en 1971 (dans « Archives IMEC »), citée par Laure Adler, *op. cit.*, p. 654.

⁴⁰ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 1990, p. 125 (1^{re} éd., Le Seuil, 1987) ; Annette Wieviorka, *op. cit.*, p. 19.

BRIGITTE OUVRY-VIAL

À L'HORIZON, LE LIVRE...*

Écrire – du moins selon mon désir et mon expérience
– c'est *voir* le livre, avoir une vision du livre : *À l'horizon,
le livre.*¹

Roland Barthes, *La Préparation du roman*

Sous ce titre emprunté à Roland Barthes, *À l'horizon, le livre*, on se propose d'étudier la représentation du livre chez des écrivains français ou étrangers du XX^e siècle mais aussi d'éditeurs qui se sont préoccupés de comprendre cette représentation, d'en inférer leur propre conception du livre ou de l'y confronter. Pourquoi ? Parce que malgré le mot récent d'un historien du livre, selon lequel c'est « la littérature elle-même » qui aurait élaboré une représentation du texte « en lui-même, séparé de toute matérialité », il semble que l'écrivain, au moins depuis Ovide, se soit toujours peu ou prou confronté non seulement au langage et à ses limites, mais aussi au livre, forme fantasmée, pensée, désirée par l'auteur qui l'induit dans le texte ; forme déduite et traduite par l'éditeur qui la réalise et la transmet ; forme reçue par le lecteur qui la manipule, en confirme ou en reconstruit la visée. Écrire, c'est hériter d'un état du livre, recevoir une forme livre², pour l'accepter, la refuser, l'ignorer, en jouer, s'y attaquer, la transformer, l'idéaliser ; c'est partir – ou se construire au fur et à mesure – d'une représentation de l'objet et de sa lecture. D'où parfois, souvent même, chez l'écrivain, quand il n'est pas lui-même imprimeur, une connaissance du livre intime, profonde mais aussi pragmatique et non substituable à celle de l'éditeur : « Quant à la question typographique, je n'y entends rien, ou du moins je n'y entends qu'avec mon œil », écrit Baudelaire à Poulet-Malassis³. À l'éditeur, son heure venue, d'inventer, parfois sous la surveillance inquiète ou sévère de cet « œil », la forme induite par le texte.

* En hommage amical, ces pages qui doivent beaucoup à Gaétan Picon, présence visible ou implicite également chère à Francis Marmande. Extrait du chapitre introductif des *Conditions de la lecture : représentation du livre et de la lecture chez l'écrivain et l'éditeur du XX^e siècle*.

¹ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, I et II, *Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Le Seuil / Imec, 2003, p. 324.

² D'où le titre « De la forme livre au livre comme genre », donnée en mai 2000 par Brigitte Ouvry-Vial et Yannick Séité à une journée d'études organisée sur ce thème et dont ce paragraphe constituait l'argumentaire.

³ Lettre du 10 février 1857, *Correspondance*, tome I (janvier 1832-février 1860), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 374.

S'il y a en effet tension, chez l'écrivain, entre un processus imaginaire et un processus matériel d'élaboration du livre, la tension n'est pas moindre chez l'éditeur, dont le geste lui-même est soutenu par une approche critique exigeante de la littérature, de la lecture, de la réception et des conditions de passage des textes en livre. Quelle idée chacun se fait-il du livre à venir et quelle place occupe-t-elle dans son avènement ? Quelle est l'influence de ces deux représentations coexistantes ou de cette double représentation ? Confrontation ou complicité ? Conflit ou synergie ? On ignore ce qui résultera de ces regards croisés autour de l'objet livre mais, de fait, la tradition française du livre se caractérise par le rôle de l'écrivain et son intervention dans l'édition des ouvrages, par les liens étroits établis entre écrivains et éditeurs, entre histoire littéraire et histoire éditoriale, entre production de textes et édition d'ouvrages. Magistralement illustrés aux Lumières par l'entreprise de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, ces liens à partir du XIX^e siècle se sont formalisés pour contribuer à une histoire littéraire du livre dont Balzac est un représentant notoire.

Mallarmé, pour ne citer que lui, ne l'est pas moins, et rares sont les écrits contemporains qui n'évoquent pas, explicitement, de façon centrale ou au détour d'une page, la forme littéraire ou physique du livre ou des livres qui les ont inspirés et modelés : celle, imaginaire, qu'ils ont rêvée ; celle pensée, construite, méthodiquement élaborée, dans laquelle ils ont tenté de couler l'écrit.

D'emblée, alors qu'on essaie de cerner la problématique, apparaît, en corollaire, la question du corpus et de sa limite. À l'évidence, on ne peut envisager un inventaire ou même un recensement primordial exhaustif. L'heure n'est pas aux explorations systématiques, encyclopédiques – répertoriées toutes les « visions » du livre évoquées ou développées par les écrivains de tous les temps, de toutes les ères et aires historiques, géographiques, linguistiques, et il ne peut s'agir que de rassembler des éléments de représentation du livre chez des auteurs du XX^e siècle, matériaux épars mais susceptibles d'introduire un cloisonnement, de réduire la part d'hypothèse et d'examiner cette représentation sous un jour pragmatique. Des figures, réflexions, descriptions, images, traces, évocations, signes qui renvoient à un livre imaginé et permettent de se demander ce qu'est un livre pour un écrivain – lieu d'écriture, objet de lecture... ? –, comment il le présente dans l'écrit, s'il y a ou non solution de continuité entre l'objet fictif et l'objet réel. On ne considèrera pas les cas où cette représentation constitue simplement un motif esthétique, mais ceux où elle est la base d'une esthétique, où elle a une valeur opératoire de *règle du jeu*, de méthode que l'écrivain se donne pour écrire et qu'il appartient à l'éditeur d'interpréter ; ceux donc qui permettent de confronter les conceptions du livre des écrivains et des éditeurs critiques, les formes intentionnelles de livres et les conditions de leur réception.

On envisage pour cela de glaner et de rassembler dans une étude à la fois synchronique et analytique des formes concrètes ou des rêves de livres et de lectures qui ont constitué d'un côté pour des écrivains, de l'autre pour

des éditeurs ou critiques du XX^e siècle, un moteur d'écriture ou un modèle de lecture. On adjoindra en effet au terme de « livre » son corollaire, la lecture pour souligner que l'étude s'intéressera non pas tant aux « conditions de préparation de l'œuvre littéraire⁴ » et au développement de l'écriture du livre « architectural et prémédité⁵ » qu'aux conditions de préparation de sa réception, à l'articulation, dans le texte littéraire, d'une pensée du livre qui est à la fois pensée de l'objet et pensée de la lecture.

Dans *La Préparation du roman*, après avoir rappelé « qu'à l'origine individuelle de l'écriture, il y a un amour du livre, de l'Objet livre⁶ », Barthes cite en exemple Kafka : il « avait au livre une sorte de rapport physique » : son « avidité pour les livres⁷ » ne veut pas tant les posséder ou les lire que les voir (même dans la vitrine d'un libraire), se convaincre de leur existence [...] »⁸. Partant du projet d'écrire, de l'acte minimal d'écriture qu'est la notation pour aller jusqu'à l'accomplissement, au Fait d'écrire⁹, toute *La Préparation du roman* est consacrée, autour d'une typologie du livre comme *forme fantasmée de l'œuvre*, aux dispositifs matériels et littéraires, aux dispositions mentales nécessaires à l'écriture. Barthes y procède de manière essentiellement introspective, par une interrogation méthodique et analytique de sa pratique, mais aussi de manière réflexive, en confirmant, nourrissant, explicitant, *truffant* son examen de nombreux exemples et citations, éléments d'histoire littéraire, références formelles ou figures dont les principales sont Dante, le haïku, Mallarmé et la dialectique du Livre et de l'Album, Proust – « metteur en scène du Désir d'Écrire¹⁰ » – et la photographie, tandis que, comme en leitmotiv, Flaubert et Kafka jouent le rôle de « grands témoins »¹¹.

À l'égard de l'étude qu'on se propose ici d'entreprendre, *La Préparation du roman* a une valeur programmatique et quasi subliminale : Barthes choisit d'y observer l'instance spécifique de *l'œuvre* qui seule compte vraiment pour l'écrivain. Mais loin de l'isoler ou de l'imposer comme une tautologie, il prend soin de la situer dans une typologie plus large du *volume* qui est aussi une hiérarchie de lecture : il y a l'Œuvre et il y a le livre ordinaire. L'œuvre, qu'on l'envisage comme *Livre Total*, *Livre-Somme* ou

⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, : « Depuis l'année dernière, je m'interroge devant vous, avec vous, sur les conditions de préparation d'une Œuvre littéraire appelée par commodité *Roman...* » (texte repris en 4^e de couverture).

⁵ *Ibid.*, p. 246.

⁶ *Ibid.*

⁷ « C'est comme si cette avidité partait de l'estomac, comme si elle était un appétit dévoyé », *Journal*, 11 novembre 1911, préface et traduction de Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954, p. 134, cité par Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 324.

⁸ *Ibid.*

⁹ Il s'agit de reconstituer le « Comment c'est fait, pour le refaire », *ibid.*, p. 38.

¹⁰ *Ibid.*, p. 138.

¹¹ *Ibid.*

*Livre-Pur*¹², c'est « *L'Ur-livre* : L'Arché-Livre ou Livre-Origine [...] d'auteurs qui ont eu un rapport de fascination avec la Bible »¹³, Dante, Kafka, Mallarmé, Nietzsche. Ensuite vient « *Le Livre-Guide* : livre unique, secret ou non, qui guide la vie d'un sujet »¹⁴, puis le « *Livre-Clef* : celui qui semble ouvrir la compréhension d'un pays, d'une époque, d'un auteur »¹⁵. Ces deux dernières catégories ne sont que mentionnées et ne font pas l'objet de considérations développées, car ce qui importe et qui est au cœur du cours, c'est la pensée et la visée de l'œuvre, qu'il faut cerner, comprendre, définir d'abord comme un lieu, un espace :

Espace du livre vers lequel je regarde [...] que les critiques ne [le] découvrent pas car ils s'occupent généralement d'*influence*, alors qu'il s'agit de l'imposition fantasmatique d'une matrice, d'une formule.¹⁶

Quelle est ou quelles sont donc ces *matrices*, d'abord fantasmées, qui s'imposent parfois comme des *formules* méthodiques pour l'auteur qui écrit ? Par quelle opération sur le texte ou l'ouvrage, l'éditeur, critique à part, lecteur méthodique, les traduit-il ensuite dans le livre ? Comment concourent-elles à l'accomplissement de l'écrit au point que dans l'acte de lecture, la cause et l'effet se confondent et que le volume publié, dans sa matérialité même, apparaît alors comme le point d'origine du texte ? À côté ou en deçà de « l'unité première, solide et fondamentale, qui est celle de l'auteur et de l'œuvre »¹⁷, peut-on supposer une subdivision, d'importance encore incertaine, *l'auteur et le livre* ? À moins que ce ne soit *l'œuvre et le livre* ? Peut-on paraphraser Michel Foucault et se proposer d'étudier « la manière dont l'écrit pointe sans cesse vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure »¹⁸, figure qui serait non plus l'auteur mais le livre comme « extériorité déployée »¹⁹ de l'écriture, comme ce signifiant même à la nature duquel l'écriture s'ordonne²⁰, comme « espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître »²¹. Et si cet espace c'était *le livre* ?

*

¹² *Ibid.*, p. 246-250.

¹³ *Ibid.*, p. 243.

¹⁴ *Ibid.*, p. 244.

¹⁵ *Ibid.*, p. 245.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », 1969, *Dits et écrits 1954-1988*, tome I (1954-1969), Paris, Gallimard, 1994, p. 792.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Voir note suivante.

²⁰ « L'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression : elle n'est référée qu'à elle-même, elle n'est pas prise dans la forme de l'intériorité ; elle s'identifie à sa propre extériorité déployée. Ce qui veut dire qu'elle est un jeu de signes ordonné moins à son contenu signifié qu'à la nature même du signifiant... » (*ibid.*, p. 793). On mettra en rapport cette réflexion avec celle de Gaëtan Picon : « Pour que l'œuvre échappe à l'expression, il faut que cesse quelque part la pesanteur du moi, que s'ouvre quelque part un espace vide où puisse jouer une force neuve », « Critique et lecture », *L'Usage de la lecture*, Paris, Mercure de France, 1960, p. 8.

²¹ « Dans l'écriture, il n'y va pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste d'écrire ; il ne s'agit pas

On fait l'hypothèse que le livre – et non pas seulement l'œuvre – serait un lieu formel et physique d'inscription, une forme ou un espace dans lequel agit – ou qu'anime²² – la force constituante du langage. Il se pourrait que les images livresques inscrites dans les textes et activées par la lecture ne résistent pas à l'examen et réduisent cette hypothèse à néant. C'est possible, mais il n'empêche que la fascination du livre ou l'attraction qu'exerce la diversité de ses formes possibles commence avec le jeu sur sa polysémie, sur les strates ou facettes lexicales qui en révèlent la constitution quasi végétale. On dirait une plante à feuilles et fleurs complexes dont les auteurs, savants naturalistes, choisissent l'une ou l'autre caractéristique de détail, tout en connaissant la famille ou l'espèce globale à laquelle elle se rattache et le principe de classification. Et ces formes usuelles de représentation du livre apparaissent comme des images que les auteurs brandissent, des icônes qu'ils dressent devant leurs yeux avant de les incorporer au chaudron de l'écriture tantôt comme artifices ou amulettes pour jeter de la poudre aux yeux du lecteur, tantôt comme de véritables talismans chargés d'opérer la métamorphose, de changer l'écrit en livre.

Un court passage du *Baudolino*²³ d'Umberto Eco donne de la première situation une illustration caricaturale²⁴ :

Rahewin [...] avait continué à écrire la *Gesta Friderici*²⁵ or, arrivé désormais à la fin du quatrième *livre*²⁶, il avait décidé de s'arrêter car il lui semblait blasphématoire de dépasser le nombre des *Évangiles*²⁷. [...] Baudolino lui avait écrit qu'il avait sous la main les *livres*²⁸ de l'immense bibliothèque de Saint-Victor et Rahewin lui avait demandé de lui mentionner quelques rares *traités*²⁹ qui auraient pu enrichir son savoir. Baudolino, [...] après lui avoir communiqué quelques *titres* de *manuscrits*³⁰ qu'il avait vus, lui en avait cité d'autres qu'il avait adroitement inventés, par exemple [...] un *De Castramentandis Crinibus* et un *De patria Diabolorum*³¹. Toutes *œuvres*³²

de l'épinglage d'un sujet dans un langage ; il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivain ne cesse de disparaître » (*ibid.*).

²² Cf. Gaëtan Picon, *L'Usage de la lecture*, op. cit. p. 8 : « Écrire, c'est se soustraire à l'attraction de l'existence, s'installer dans l'espace qu'une autre force – celle du langage – entreprend d'animer ».

²³ Umberto Eco, *Baudolino*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Livre de poche, Grasset, 2002, p. 113.

²⁴ Et sans doute délibérée, à des fins d'accréditation du récit.

²⁵ Titre de l'œuvre en cours. En italiques dans le texte.

²⁶ Nous ajoutons l'italique. *Livre* est employé ici au sens de section d'un écrit, chapitre ou tome.

²⁷ Nous ajoutons l'italique. *Évangiles*, textes bibliques et ouvrages de référence, faisant autorité.

²⁸ Nous ajoutons l'italique. *Livres* est ici employé au sens d'ouvrages, de volumes.

²⁹ Nous ajoutons l'italique. *Traité*s, genre spécifique, ici ouvrage de théologie.

³⁰ Nous ajoutons l'italique. *Manuscrits*, état de l'écrit avant l'impression et la fabrication du livre.

³¹ En italiques dans le texte. Imitations de titres d'œuvres.

³² Nous ajoutons l'italique. *Œuvres*, terme générique pour désigner ici un écrit, un ouvrage de l'esprit.

qui avaient suscité l'étonnement et la curiosité du bon chanoine empressé à demander *copies*³³ de ces trésors inconnus de la sapience. Service que Baudolino lui aurait rendu de bon gré, pour guérir le remords de ce *parchemin*³⁴...

La surcharge lexicale, l'emploi maniériste du motif livresque, servent ici de toile de fond décorative, mais ont également un but opératoire : il s'agit d'accréditer ou garantir le récit par la référence à des écrits historiquement définis et dont l'ancienneté est plausible. Cette référence est d'autant plus valorisante qu'elle fonctionne selon un principe de codification intertextuelle comme un indice fort ou un écho, un signe de reconnaissance en tout cas qui renvoie le lecteur à l'univers médiéval et mystérieux de best-sellers comme *Le Nom de la Rose* ou *Le Pendule de Foucault*. Plus que le nom même du romancier, l'avidité des personnages de ses romans pour ces incunables rares et mal connus, le désir et le trouble que ces objets inspirent de façon inattendue – désir et trouble nouveaux, naïfs et comiques dans ce cas, pervers dans le cas du *Nom de la rose* –, sont comme la marque individuelle de l'auteur. Lequel est défini « par une série d'opérations spécifiques et complexes »³⁵ : le recours à l'histoire du livre comme imagier, source de jeu lexical, « niveau constant de valeur »³⁶, et le talent de « novélisation » avec lequel il donne vie et crée du suspense à partir de sources historiques et érudites.

Dans un registre tout autre, Jorge Luis Borges illustre la deuxième situation envisagée, celle où la référence livresque, est l'outil nécessaire et complexe d'une fondation du livre en cours, d'un portrait de l'écrivain en train de l'écrire et de lire, soit la mise en abîme du livre qui est dans le livre qui est dans...

Si l'on considère le seul *Auteur et autres textes*³⁷, soit un recueil ou « mélange » en trois parties – quarante-huit textes brefs (deux ou trois pages maximum) et un ensemble distinct de sept textes réunis sous un titre unitaire, composent la première partie ; un essai d'une vingtaine de pages, *Macedonio Fernandez*, occupe la deuxième partie et *De l'Anthologie personnelle*, soit huit textes en prose ou poèmes, la troisième. Sur les quelques cent quatre vingt-cinq pages de l'ouvrage, pas moins d'une évocation ou référence par page. On est confronté, dans cette « forêt de variantes multiples, qui est turbulente et enchevêtrée, précisément parce qu'elles abondent en reflets et en interpolations »³⁸, à l'impossibilité d'un relevé simple des références, images et occurrences du livre ou de ses corollaires et affiliés ; à l'obligation

³³ Nous ajoutons l'italique. *Copies*, exemplaires, versions manuscrites d'ouvrages originaux et connus.

³⁴ Nous ajoutons l'italique. *Parchemin*, support antérieur au papier, suggère un écrit ancien et rare.

³⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 803-804.

³⁶ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 801.

³⁷ J. L. Borges, *L'Auteur et autres textes*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « La Croix du Sud », 1964.

³⁸ *Ibid.*, p. 129.

conjointe de suivre, pour tenter de l'effectuer, les principes de nomenclature et de description suivis par l'auteur qui relèvent moins de l'art ou à la science du naturaliste que de ceux du cartographe : faisant écho à son projet de « dessiner le Monde »³⁹, de composer ce mélange de textes en souhaitant que « leur monotonie fondamentale apparaisse moins que la diversité géographique et historique des thèmes »⁴⁰, l'auteur « peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de navires, d'îles, de poissons, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux, de gens »⁴¹, dont on peut se demander s'il s'agit d'une suite hiérarchique ou d'une liste désordonnée.

Seulement ces *provinces, royaumes, montagnes, golfes, navires, îles, poissons, maisons, instruments, astres, chevaux, gens*, sont ici des titres d'œuvres, des noms d'auteurs, de personnages littéraires, des extraits de poème ou de prose, des termes techniques de physique du livre, des expressions décrivant la pratique de lecture, des notions de style, de genre, des désignations d'ouvrages... Ils relèvent d'une géographie littéraire et livresque, comme si le volume, pensé comme une sorte d'anthologie et reposant sur une pratique intensive de la lecture et de l'écriture par citation, était l'espace, le lieu d'inscription d'une bibliothèque virtuelle ou du moins de rassemblement aléatoire et hétéroclite de bribes que l'auteur a jugées « dignes de mémoire »⁴² :

– Textes canoniques – *Psaumes du Seigneur, Paradis, XXXI, Luc, XXIII, Évangiles*, – antiques – *Deliciae Poetarum Borussiae, VII, 16, Enéide, Iliade, Odyssée*, – classiques – *Inferno, I, Divân, Hamlet, le Quichotte, Lunario* ; héros mythologiques ou – littéraires – Ajax, Persée, Don Quichotte, Junin, Hélène, Martin Fierro, « un homme crédule, troublé par la lecture de merveilles, à qui passe par la tête de chercher des prouesses et des enchantements dans des lieux prosaïques qui s'appellent El Toboso ou Montiel »⁴³, Juliette, Tamerlan, Macbeth, Ferrex, César, Iago, Blind Piew ; des auteurs – Suares Miranda (Jésuite, XVII), Aristote, Verlaine, Julio Herrera, Milton, Macedonio Fernandez, Platon, Shakespeare, Quevedo, Cid Hamete Benengeli, Cervantès, Alonjo Quijano « lecteur d'histoires fabuleuses »⁴⁴, Homère, Dante, les théosophes, José Hernandez, L'Arioste, Diodore de Sicile, Paul, Jean, Coleridge, Pedro Henriquez Unrena, Dante, Spinoza, Stevenson, Borges, Groussac, Héraclite, Quevedo, Pythagore, Lugones, Alfonso Reyes, Swedenborg, Ricardo Guiraldes, Héraclite, Gaspar Camerarius, Apollodore, Hugo...

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 130.

⁴² *Ibid.*, p. 129.

⁴³ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 42.

– Types d'ouvrages ou genres, récit, atlas, encyclopédies, livres d'histoire naturelle, romans de chevalerie, dictionnaire biographique, dictionnaires, anthologie, chronique, fictions littéraires, poème d'un seul vers, un seul mot, fables tragiques, Art poétique...

– Bien plus, à l'usage de l'auteur – « Moi qui m'imaginai le Paradis sous l'espèce d'une Bibliothèque »⁴⁵ –, et à travers le champ lexical – bibliothèque, volume, poids des livres, lithographies, pages, ouvrage, images, photographie, typographie du XVIII^e siècle, cité des livres, manuscrits, bibliothèque aveugle... –, la « présence physique »⁴⁶ du livre occupe les pages et lui est associée une présence de la pratique de lecture et d'écriture à travers l'abondance de paragraphes, vers, phrases, histoire, personnages, allusions mythologiques, vocables latins, muse, citations, alexandrins et mises en scène : « Don des livres et de la nuit »⁴⁷ ; « Le don des vers, qui transforme les peines / Vraies en musiques, rumeur et symboles »⁴⁸, « Projet d'écrire un livre où l'univers / Serait dénombré. Avec un zèle infini / Il rédigea l'énorme et difficile manuscrit / Il en polit et déclama le dernier vers... »⁴⁹

– Et encore d'innombrables mentions de ce que Borgès a *relu, rédigé, récité, composé, ourdi*, des quelques *pages de valeur* qu'il a écrites, du « difficile honneur de la typographie »⁵⁰, des « livres de ma bibliothèque, que je vois en ce moment, [parmi lesquels] il en est que ne n'ouvrirai jamais plus »⁵¹, des figures de rhétorique – hypallage ou métaphore –, comme ce « tigre vocatif de mon poème / est un tigre de symboles et d'ombres / une série de tropes littéraires / et de souvenirs d'encyclopédies »⁵²... Soit un « patient labyrinthe de formes qui n'est rien d'autre que son portrait »⁵³, le portrait de l'auteur en lecteur qui cherche la « fonction du livre »⁵⁴ dans un entrelacs de réel et de fictions littéraires, qui « plus que des lunes des nuits [se] souvien[t] des lunes des vers »⁵⁵, qui rêve du « Mot qui résume l'univers »⁵⁶, qui aspire à être Shakespeare – « j'ai rêvé le monde comme tu as rêvé ton œuvre », c'est-à-dire tout le monde et personne parce qu'il « était

⁴⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁵¹ *Ibid.*, p. 125.

⁵² *Ibid.*, p. 93.

⁵³ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

tout ce que sont les autres ou ce qu'ils peuvent être »⁵⁷, parce qu'aussi ce qui est bon « n'appartient à personne mais au langage et à la tradition »⁵⁸.

L'Auteur et autres textes, qui a fait ici office de recueil d'*exempla*, suggère à ce titre qu'il faut s'interroger, au cas par cas, sur l'effet produit ou attendu des images, références ou figures de livres dans la littérature. On partira en effet d'exemples singuliers, de situations différentes qui témoigneront pour les uns davantage d'une pensée de l'objet, pour les autres d'une pensée de la lecture. Mais en tout cas de situations textuelles ou de conceptions littéraires dans lesquelles le livre « comme l'image, [comme] le mot est une absence : mais l'absence d'une certaine chose... » – d'un certain livre – « dont [l'auteur] se souvient »⁵⁹ : souvenirs de lectures, images ou illustrations, noms d'auteurs ou de personnages, titres, approche tactile, olfactive ou visuelle des pages, des couvertures, des volumes, appréhension de l'espace de la bibliothèque ou de la librairie.

La littérature, les livres écrits, regorgent d'images de livres réels ou imaginaires qui les ont précédés, en partie engendrés, dont ils racontent à leur manière l'effet ou l'histoire, témoignant ainsi de « lois venues d'un autre règne : de ce règne où les œuvres forment une histoire. » Qu'il s'agisse d'une histoire collective constituée des œuvres préexistantes, de l'état de l'art au moment considéré..., ou d'une histoire personnelle dont le cas-type est le souvenir et récit de ses lectures d'enfance par l'écrivain-narrateur, le livre, souvenir, forme primordiale, y fonctionne comme dispositif d'écriture, sans que l'on puisse toutefois réduire l'œuvre achevée à cette donnée inventée, matérielle, autobiographique ou littéraire de départ.

On partira donc aussi de situations dans lesquelles le livre, comme forme signifiante, comme expérience originelle de lecture ou d'écriture, comme modèle rêvé ou comme instrument de méthode, est une référence explicite et, au-delà des exemples singuliers. L'ensemble des modalités d'évocation ou de citation du livre dans les textes pourrait permettre de conclure à une *fonction livre* déductible et observable. Cette fonction serait non seulement *terminale* – le livre comme aboutissement de l'entreprise d'écriture, mais aussi *inaugurale*⁶⁰ : l'image ou l'évocation du livre dans l'œuvre pourrait participer au projet de l'œuvre au titre de modèle implicite ou de déclaration d'intention, ne serait-ce que parce le livre n'apparaît pas seulement comme un objet matériel, mais surtout comme un objet de lecture ; c'est un texte lu ou à lire dont la présentation matérielle ancre et renforce le double rôle de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁹ Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁰ Cf. Gaëtan Picon, « Critique et lecture », *art. cit.*, p. 11 : « S'il y a une fonction terminale de la parole (celle que nous utilisons pour rendre compte d'un objet, d'un spectacle que nous avons vu), il y a une fonction inaugurale par quoi nous faisons exister ce qui n'est pas : celle du mensonge et celle de la création. L'art et le mensonge partagent le sentiment d'un vide initial : exactement, ils perdent pied. Mais le menteur ne veut que combler ce vide hâtivement, toucher terre au plus vite ; l'écrivain entreprend de vivre dans ce vide. Celui-là parle pour convaincre de la vérité de sa parole ; celui-ci pour témoigner de sa puissance de parler ».

référence littéraire et de modèle générique d'écriture : à l'instar d'« une de ces éditions piratées qui essaïmaient à l'époque à Bruxelles, sous forme de minuscules volumes très soignés »⁶¹, dans laquelle Stevenson lut pour la première fois le *Vicomte de Bragelonne*, qui devait devenir ensuite son « livre favori » et auquel il reconnaît un rôle fondateur dans *À Propos d'un roman de Dumas*⁶² ou *Des livres qui m'ont influencé*⁶³. À l'instar aussi des livres cités par Borges dans ce passage bien connu et magnifique de son *Essai d'autobiographie* :

Si on me demandait ce qui a compté le plus dans ma vie, je répondrais : la bibliothèque de mon père. Il m'arrive de penser qu'en fait je ne suis jamais sorti de cette bibliothèque. Je la revois encore. C'était une pièce à part, entièrement tapissée de rayonnages vitrés, et qui devait contenir plusieurs milliers de volumes.

J'étais si myope que j'ai oublié la plupart des visages de cette époque [...] et cependant j'ai un souvenir très net de bien des illustrations de l'*Encyclopaedia* de Chambers et de la *Britannica*. Le premier roman que j'aie lu jusqu'au bout fut *Huckleberry Finn*. Vinrent après [...] Ces livres dont je viens de parler, je les ai lus en anglais. Lorsque plus tard je lus *Don Quichotte* dans le texte cela me sembla une mauvaise traduction. Je me souviens encore de ces reliures avec les titres de l'édition Garnier. Il vient un jour où la bibliothèque de mon père fut dispersée et quand je lus *Don Quichotte* dans une autre édition, j'eus le sentiment que ce n'était pas le vrai *Don Quichotte*. Plus tard un ami me procure l'édition Garnier avec les mêmes gravures, les mêmes notes en bas de page et les mêmes errata. Toutes ces choses pour moi faisaient partie du livre ; c'était pour moi le vrai *Don Quichotte*⁶⁴.

Plus encore que le lecteur, fiction active et jamais instance précise, le livre serait pour l'auteur – certains auteurs plus que d'autres – une marque identitaire de l'œuvre, un talisman aussi, verbe ou image, qui permet à l'œuvre de prendre corps. Non pas simple méthode, procédé constitutif d'un style ou rouage d'un art, on pourrait au contraire le considérer comme une matrice ou formule essentielle. Est-elle magique ? Quelle métamorphose opère-t-elle ? Ou bien s'agit-il encore d'un mythe, qui comme tout « mythe est au principe de la littérature et [parce qu'il est] aussi à son terme »⁶⁵ ?

*

⁶¹ R. L. Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, traduit par F. M. Watkins et M. Le Bris, édition présentée et établie par M. Le Bris, Paris, La Table ronde, 1988, p. 88-89 : « Depuis lors, j'ai fait bien des allers et retours, à de très brefs intervalles, dans mon livre favori, et je viens à peine de terminer ma dernière (disons la cinquième) en l'aimant mieux encore et en l'admirant plus sérieusement que jamais ».

⁶² Un texte de 1887 publié dans *Memories and portraits*, repris dans *L'Art de la fiction*, op. cit., p. 87.

⁶³ Paru en 1887 dans le *British Weekly*, puis dans *Later Essays*, repris dans *L'Art de la fiction*, op. cit., p. 313.

⁶⁴ J. L. Borges, « Essai d'autobiographie » (1970), traduit de l'anglais par Michel Seymour Tripier, *Livre de préfaces*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 1980, p.276-277.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 52.

L'exploration envisagée est vaste et il faut opérer des choix. On cherchera des pistes et des éléments de réponse chez des auteurs français ou étrangers, contemporains pour la plupart, dont les écrits portent la trace des principes et modèles livresques, des représentations préalables du livre et de sa lecture qui ont pu incidemment concourir à leur composition ou l'ont explicitement inspirée. On s'intéressera aussi à des écrits d'éditeurs ou d'auteurs critiques qui ont mené une réflexion sur les *conditions de lecture* imposées ou proposées par les œuvres, soit une sorte de pacte ou de contrat implicite que le texte véhicule et qui oriente, organise, structure sa lecture.

Valables pour le lecteur ordinaire qui doit y souscrire, parce que de leur acceptation et de l'effort qu'elles exigent vient le plaisir qu'il tirera de sa lecture⁶⁶, ces conditions de lecture sont en effet aussi un repère indispensable pour l'éditeur, pour le critique, soit parce qu'il a décidé délibérément de les ignorer au profit d'un parti pris de non littérature, soit parce qu'il a besoin d'une méthode d'observation et d'un principe de jugement sinon absolus du moins suffisants pour fonder *en droit* sa pratique : c'est-à-dire mesurer l'importance et la qualité de l'ouvrage à publier, en déduire la réception possible du lecteur, inventer, ajuster la forme à partir du tissu textuel, concevoir, penser le livre, non pas dans la lignée d'explications, de théories littéraires, d'arts poétiques élaborés par les auteurs en marge de leur œuvre⁶⁷, mais dans le droit fil de la représentation formelle du livre et de sa lecture suggérée par l'auteur.

Les uns comme les autres, auteurs ou critiques éditeurs, serviront ici également de source documentaire pour fournir, *a minima*, des éléments de cette fonction livre, mais aussi pour suggérer une réponse à une question corollaire : dans quelle mesure le livre, référence ou matrice, permet-il l'engendrement d'un livre à son tour matriciel ? Qu'est-ce qui, dans *l'Île au trésor*, pour reprendre cet exemple, explique que ce roman d'aventures, lui-

⁶⁶ Quelle que soit la valeur littéraire ou le genre de l'ouvrage. À ce propos, Stevenson, lecteur passionné et auteur notamment du non moins passionnant *L'Île au trésor*, note dans « À bâtons rompus sur le roman », *L'Art de la fiction, op. cit.*, p. 205 : « Toute lecture digne de ce nom se doit d'être absorbante et voluptueuse. Nous devons dévorer le livre que nous lisons, être captivé par lui, arraché à nous-mêmes, et puis sortir de là l'esprit en feu, incapable de dormir ou de rassembler ses idées, emporté dans un kaléidoscope d'images animées, comme brassées dans un kaléidoscope ». Il conclut ce même essai par une remarque sur Walter Scott, *op. cit.*, p. 219 : « Comment se fait-il alors qu'il ait pu si longtemps nous berner avec des fadaïses languissantes et incohérentes. Il me semble que l'explication doit se trouver dans la nature même de ses étonnants mérites. De même que ses livres sont un jeu pour le lecteur, de même étaient-ils un jeu pour lui. Il concevait le romanesque avec ravissement, mais n'avait guère la patience de le décrire. C'était un rêveur, un visionnaire du juste, du beau et du comique, mais en aucun cas un grand artiste, et même, dans la pleine acception du mot, pas du tout un artiste. Il se faisait plaisir, il nous fit donc plaisir. Il goûtait pleinement aux joies de son art, mais sans vouloir connaître les labeurs, les veilles, mes détresses qu'il exige. Un grand romantique – un enfant paresseux ».

⁶⁷ Cf. Jean Paulhan, *Petite préface à toute critique*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1988, p. 12-14 : « [...] de nos jours, l'on ne trouve point de création qui ne se double d'un système critique. Observez plutôt Valéry, Proust, Gide, Claudel, Joyce, Breton, Sartre, et les autres : une bonne moitié de leur œuvre se dépense à prouver qu'ils ont eu raison d'écrire l'autre moitié. Pourtant, je n'en vois pas un qui sache transformer son roman en rhétorique, ni son art personnel en science. Je ne dis rien de tous ceux qui tiennent – et démontrent, s'il le faut, qu'il n'est rien de plus vain qu'un art d'écrire, et que leurs idées sont assez belles pour se passer de vêtement. [...] On dit volontiers, et il est vrai, qu'il ne suffit pas d'une poétique pour faire un poète. Encore moins suffit-il d'un poète pour faire une poétique ».

même composé sur la base de lectures privilégiées, d'une prédilection pour *Le Vicomte de Bragelonne*, d'un goût prononcé pour les romans populaires, soit devenu à son tour une référence, comme le signale par exemple Borges dans son *Essai d'autobiographie*, où le chef d'œuvre de Stevenson figure au palmarès des premières lectures déterminantes ? Constitue-t-il une forme générique ? Un espace littéraire délimité ? Comme celui qui, pour Maurice Blanchot et selon Alain Milon, « incite l'écrivain à se soumettre à la loi du pseudonyme »⁶⁸ ? « Écrire, c'est accepter que tout écrivain soit le pseudonyme d'un autre [...] Il n'y a ni avant ni après dans cet espace, mais une sorte de simultanéité qui inaugure le véritable lieu de l'écriture, à savoir l'espace littéraire »⁶⁹. Et si cet espace littéraire, celui dans lequel, selon Gaëtan Picon, le sujet ne cesse de disparaître⁷⁰, c'était le livre jamais écrit, toujours attendu et sous-jacent et dont l'attente est le moteur d'une pratique conjointe, individuelle et collective, directe et indirecte, d'écriture et de lecture ?

Cette question corollaire, posée en filigrane, nous oblige à prendre du recul, à chercher dans les récits de lecture la place et la représentation du livre, pour tenter d'éclairer la notion d'influence, de contexte, d'espace d'écriture progressivement constitué par le livre en évolution. Pour repérer aussi, au-delà des « lois fondées sur la nature des différents genres poétiques » sur lesquelles on a pu longtemps croire que reposait le choix – dicté par je ne sais quelle convention ou normativité des éditeurs –, repérer donc les enjeux sensibles qui sont à la base du jugement de celui qui, répondant à l'appel du texte, identifie les conditions de lecture qu'il propose et les transmet au lecteur à travers son choix critique, sa manière d'éditer.

En ce sens, pas plus qu'elle ne vise à mettre à jour chez l'écrivain un *Art du livre*, nouvelle facette d'un *Art poétique*, cette réflexion ne se propose pas de dégager un *art d'éditer*. Mais, à travers la représentation que l'écrivain se fait du livre et les conditions de lecture éditoriale de la littérature induite par cette représentation, elle s'inscrit – sans éliminer la notion de *critères du jugement de goût*⁷¹, dans la lignée d'une théorie de la sensibilité dont l'enjeu théorique est certes de donner une place au spectateur⁷², au lecteur, mais qui au-delà des effets⁷³ s'intéresse aux causes.

⁶⁸ « Loi selon laquelle l'écriture est l'affirmation d'un "écrire" et non d'un "j'écris", loi qui inscrit le cycle de l'écriture dans une sorte de mouvement et de différence », Alain Milon, « La fabrication de l'œuvre à l'épreuve du temps », *Maurice Blanchot et l'épreuve du temps*, Paris, Complicités, coll. « Compagnie Maurice Blanchot », 2005.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Cf. note 21.

⁷¹ Expression empruntée au titre d'un numéro spécial d'une revue d'esthétique, « Critères et enjeux du jugement de goût », *Figures de l'Art*, n° 2, 1994 - 1996, Mont-de-Marsan, 1996.

⁷² « L'enjeu théorique nouveau est, pour l'esthétique, de penser la réception de l'art, pour la critique, de donner une place au spectateur » (Sabine Forero-Mendoza, « L'insoutenable multiplicité des jugements de goût. L'antinomie du goût selon Diderot », *Critères et enjeux du jugement de goût*, *op. cit.*, p. 81).

⁷³ « On s'arrête à l'impression que fait l'œuvre d'art sur celui qui la perçoit et au jugement fixant cette impression. L'enquête sur le beau est conduite à partir des effets », *ibid.*

On conclura arbitrairement et temporairement ce propos juste ébauché par une remarque liminaire de Bernard Noël à un ouvrage témoin des hypothèses ici esquissées, *Extraits du corps* – soit une bibliographie et florilège d'extraits des œuvres parues aux Éditions Unes de 1981 à 2000⁷⁴ :

Tout éditeur, qui n'est pas uniquement soucieux de sortir des produits, obéit au désir de constituer peu à peu une bibliothèque personnelle. La suite des livres qu'il publie dessine donc par ses auteurs, ses titres, ses couvertures – pour ce qui est de l'apparence – et plus intérieurement par ses textes, une sorte d'image qu'exprime le catalogue. Mais, plus secrètement, le but poursuivi par un éditeur véritable ne serait-il pas d'enfouir parmi ses livres un Livre invisible dont sa marque serait à jamais le masque...

⁷⁴ *Extraits du corps*, Éditions Unes, préface de Bernard Noël, catalogue édité à l'occasion de l'exposition des Éditions Unes à la Bibliothèque Municipales de Grasse du 10 mars au 12 avril 2000.

PIERRE PACHET

LA BOÉTIE ET LES POÈTES

La Boétie débute le *Discours de la servitude volontaire* par deux alexandrins vigoureux de son cru, rimés, dans lesquels il traduit et surtout reformule, pour lancer son propos, un hexamètre et demi de l'*Iliade* (chant II, vers 204-205) : *Ouk agathon polukoiraniè ; heis koiranos estô, heis basileus*. « Avoir trop de chefs ne vaut rien : qu'un seul soit chef, qu'un seul soit roi » (trad. Mazon), qui deviennent, sous la plume de La Boétie : « D'avoir plusieurs seigneurs aucun bien je n'y voy, Qu'un sans plus soit le maistre, et qu'un seul soit le roy »¹. Le savoir-faire du poète est évident, et même la confiance qu'il a en son talent, puisqu'il cite à nouveau sa propre traduction pour entamer son discours. Sans toutefois complètement oublier le texte d'Homère ni la situation particulière de la parole d'Ulysse parcourant le camp des Achéens *koiraneôn*, « parlant en chef » « pour apaiser la révolte de l'armée », mais en s'en affranchissant pour confronter son lecteur à l'énigme qu'est la soumission de tous à un seul, que celui-ci soit roi (*basileus*) ou « chef » (*koiranos*)².

La Boétie, qui était magistrat, était aussi poète, influencé par Pétrarque comme tant de ses contemporains français, et auteur à la fois d'une traduction de l'Arioste et de sonnets latins et français, en particulier amoureux. C'est bien pourquoi l'on comprend que vingt-neuf sonnets de lui constituent le chapitre XXVIII du livre I des *Essais* de Montaigne, qui les fait précéder d'une dédicace à Madame de Grammont. Vers la fin de l'Essai précédent, « De l'amitié », Montaigne s'apprêtait à reproduire et donc à nous faire lire, ou plutôt entendre, le *Discours* : « Mais oyons un peu parler ce garçon de seize ans ». Son livre en effet, comme a bien su le remarquer Michel Butor³, se voulait une sorte de tombeau de La Boétie, ses propres « crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayants grace qu'en la varieté et estrangeté » servant à encadrer, en son exact milieu, le « tableau riche, poly, et formé selon l'art » de son ami. Mais au moment de le reproduire, il se repent : « Parce que j'ay trouvé que cet ouvrage a esté depuis mis en lumiere, et à mauvaise fin, par ceux qui cherchent à troubler et changer l'estat de notre

¹ Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1976, rééd. 2000, p. 103.

² Émile Benveniste, citant en particulier ce passage, essaie d'éclairer ce terme homérique (*Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, t. I, 1969, p. 113-114) : « Ce *koiranos* n'est pas un chef de guerre ; nulle part il ne combat lui-même ou se trouve à la tête des troupes ; il parcourt les rangs pour faire valoir son autorité personnelle ».

³ *Essais sur les Essais*.

police [des éditeurs calvinistes], sans se soucier s'ils l'amenderont, qu'ils l'ont meslé à d'autres escripts de leur farine, je me suis dedict de le loger icy... Or, en eschange de cet ouvrage serieux, j'en substitueray un autre, produit en cette mesme saison de son aage, plus gaillard et plus enjoué ».

L'« échange » effectué par Montaigne a eu lieu, les sonnets enjoués ont remplacé le *Discours*. Lisant ce dernier, retrouvons-nous le poète, et quelle position adopte-t-il là par rapport à la poésie ? Le préciser nous aiderait sans doute à évaluer la portée de son discours, ce qu'il ambitionne, les difficultés de langage qu'en artiste autant qu'en penseur il cherche à déjouer, s'agissant de l'émergence du pouvoir parmi les hommes.

La Boétie ne feint pas d'oublier qu'il est poète. Et quand, dans un moment d'éloquence, il évoque le refus universel des bêtes de servir, les faisant « par maniere de dire » monter en chaire pour crier « vive liberté », il rappelle à nouveau ses propres vers, deux beaux décasyllabes : « Mesmes les bœufs sous le pois du joug geignent / Et les oiseaus dans la caige se pleignent : comme j'ai dit autrefois passant le temps a nos rimes françoises : car je ne craindray point escrivant a toi, o Longa mesler de mes vers ⁴ ». Guillaume Lur de Longa est son prédécesseur au Parlement de Bordeaux, son confident indulgent (mentionné une seconde fois dans le *Discours*). Ces vers « que je ne te lis jamais », voici qu'il ne craint point de les mêler à son écrit. La poésie, avec ses ressources, sa capacité à frapper le cœur et à s'inscrire dans la mémoire, serait-elle au service du *Discours* ?

On le croirait à ce point. Les « manieres de dire » les plus diverses sont mises en œuvre. Cependant, malgré ses moments d'éloquence – dont le texte ne manque pas de se repentir immédiatement, ou de s'excuser, les mettant sur le compte de la dégénérescence des auditeurs (« si nous sommes tant abastardis... il faudra que je vous face l'honneur qui vous appartient... »⁵) ou d'un égarement dû à la passion (« pour revenir à notre propos duquel je m'estois quasi perdu »⁶, « Mais pour retourner d'ou je ne sçay comment j'avois destourné le fil de mon propos »⁷) – le discours comporte une méfiance foncière à l'égard des charmes du langage, enclins à se mettre au service de la soumission, alors même qu'il ne cesse de se référer à des poètes comme Homère et Virgile. Cette méfiance est exprimée, certes de façon un peu indirecte, dans un long développement, peu avant la conclusion, sur la crédulité des peuples et la façon dont les « tirans » s'assurent leur « devotion »⁸.

Après avoir évoqué la façon dont des rois de l'Antiquité « ont abusé de la religion pour être meschans », La Boétie en vient aux « nostres », à savoir

⁴ *Op. cit.*, p. 120-121.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁸ *Ibid.*, p. 140-150.

les rois de France, et les symboles religieux avec lesquels ceux-ci ont renforcé leur pouvoir : « des crapaus, des fleurdelis, l'ampoule et l'oriflamb ». Tout en affirmant que de ces symboles « je ne veus pas mescroire », façon de mettre en doute leur validité, il déclare laisser ce domaine libre, « pour ne pas tollir ce bel esbat ou se pourra fort escrimer notre poesie française », et de citer Ronsard, Baïf, du Bellay parmi ceux qui pourront faire rejaillir l'éclat de leur poésie sur la gloire de la royauté, en particulier « nostre Ronsard en sa Franciade » : « il fera ses besoignes de l'oriflam... il mesnagera nostre Ampoule... Certes je serois outrageus de vouloir dementir nos livres, et de courir ainsi sur les erres de nos Poëtes ». Ce qu'il désapprouve ainsi presque explicitement, ce n'est pas seulement la servilité des poètes à l'égard des rois et de la royauté, c'est, au-delà, la façon dont le pouvoir se consolide en encourageant la « devotion » que les sujets nourrissent d'eux-mêmes.

Celle-ci, en effet, tient moins au langage, dans sa fonction d'entre-communication entre les hommes, qu'à la subordination entre langage et servitude volontaire : le langage se pervertit en se faisant fournisseur d'images, en donnant des noms, pour la masquer, à une relation entre l'Un et les sujets que le langage peine à saisir. L'expression de « servitude volontaire » ou de « volonté de servir » elle-même ne fait qu'approcher la chose : « Mais o bon dieu, que peut estre cela ? comment dirons-nous que cela s'appelle ? »⁹. Les noms se dérobent pareillement à l'écrivain pour nommer le mouvement de l'âme des sujets : « appellerons nous cela lascheté ? dirons nous que ceux qui servent soient couards et recreus ?... Comment pourrons nous nommer cela ? est ce lascheté ?... Doncques quel monstre de vice est cecy, qui ne merite pas encore le tiltre de couardise, qui ne trouve point de nom asses vilain, que la nature desadvoue avoir fait, et la langue refuse de nommer ? »

À l'opposé, La Boétie ne recourt qu'à un mot, celui d'« un », mais dont il fait un usage délibérément atypique et énigmatique, lui donnant une force qui n'est pas expressive, comme le ferait un poète, mais comme suspensive, attendant l'élan de liberté et de réflexion du lecteur pour trouver son envergure. La première fois lorsqu'après avoir récusé ou réservé « pour un autre temps » la question de la valeur respective des régimes, il les envisage tous comme rassemblant une multitude d'hommes « aucunement (ce semble) enchantés et charmes par le nom seul d'un »¹⁰. Ce nom n'est pas le nom propre d'un homme, d'un souverain. Le « nom d'un » est le privilège quasi magique, quasi poétique, attaché à celui qui, à travers son pauvre corps humain représente l'« un » que chacun est par nature appelé à être, privilège auquel chacun renonce au profit de celui-là, devenant amoureux de sa servitude. C'est donc la seconde occurrence qui éclaire la première, discrètement mais fermement : « La nature, la ministre de dieu, la gouvernante des hommes nous a tous faits de mesme forme, et comme il semble, a mesme moule... elle a monstré en toutes choses qu'elle ne vouloit pas tant nous faire unis que

⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

tous uns »¹¹. Cette dernière expression se place elle aussi à la limite de la langue. « Un » peut certes se mettre au pluriel (« les uns », « quelques-uns ») ; mais cet « un » adjectif, au pluriel, distingué de « unis », plus fait pour être lu que pour être entendu, est destiné à retenir l'attention et à la frustrer. Les hommes sont faits pour être chacun singulier, dirait-on volontiers ; mais en reprenant ce même terme d'« uns » dont il avait auparavant usé pour parler du souverain, La Boétie met en rapport le renoncement de la plupart à leur valeur individuelle et leur commune absorption dans l'image de cet autre un qu'est le souverain.

La valeur des « uns », leurs pensées, leurs volontés, ne se font connaître que par le langage. On pourrait croire d'abord que la réflexion en appelle à une communication et comme à une proclamation nécessairement collectives : « elle nous a donné à tous ce grand present de la voix et de la parole pour nous accointer et fraterniser davantage, et faire par la commune et mutuelle declaration de nos pensées une communion de nos volontés... » ; mais l'examen des divers régimes tyranniques (ceux de l'Antiquité ; le grand Turc ; et les régimes tyranniques à venir, car la « malencontre » de la chute dans la servitude volontaire n'est pas un simple accident) conduit à préciser que ce qui rend les hommes effectivement « uns », c'est la communication et la compréhension entre l'un et l'autre qui les empêche de devenir singuliers et comme enfermés dans cette singularité : « la liberté leur est toute ostée sous le tiran, de faire, de parler, et quasi de penser : ils deviennent tous singuliers en leurs fantasies »¹². Certains peuvent bien demeurer libres de préférer « la dévotion à la franchise » plutôt que la dévotion au souverain un, cette disposition « demeure sans effect pour ne s'entrecongnoistre point ». Les hommes libres sont « uns », et non singuliers. Là est le défi de cette parole écrite, qui attend depuis des siècles les lecteurs assez libres pour la recevoir.

Non que la poésie soit nécessairement servile ; mais au moment où se fait sentir l'élan vers la liberté de penser, ses charmes paraissent particulièrement dangereux.

¹¹ *Ibid.*, p. 118-119.

¹² *Ibid.*, p. 135.

SYLVIE PATRON

PHRASES SANS PAROLE :
À PROPOS D'UNE HISTOIRE D'AMOUR DU XX^e SIÈCLE

I

Préliminaires

1. Cet article porte sur les relations entre récit (plus précisément narration) et fiction dans une nouvelle de Mario Benedetti, « Cinq ans de vie », extraite des *Histoires de Paris*¹. Son cadre de référence théorique est la théorie non communicationnelle ou théorie poétique de la narration de S.-Y. Kuroda et Ann Banfield². Sans m'attarder sur les divergences ponctuelles entre ces deux auteurs, je retiendrai de leurs travaux les six propositions suivantes :

(1) Les théories communicationnelles du récit, basées sur les concepts de narrateur et de narrataire, réels ou fictionnels, ne peuvent rendre compte que d'une sous-catégorie de récits de fiction : les récits de fiction à la première personne et même, selon Banfield, les récits de fiction à la première personne où le narrateur s'adresse explicitement à un narrataire et où, d'un point de vue formel, le récit est raconté comme communication.

(2) Il existe des récits de fiction avec narrateur (sous-entendu fictionnel) et des récits de fiction sans narrateur, ce qui ne veut pas dire que personne ne les a produits, mais simplement qu'ils ne contiennent aucune marque linguistique renvoyant à un sujet et à une situation d'énonciation, réels ou fictionnels. On peut parler d'*effacement* ou de *retrait énonciatif* de l'auteur du récit de fiction (pour Banfield, l'auteur « n'est pas directement incarné dans une première personne, comme l'est un locuteur dans son discours », « il ne parle pas [...], il écrit et, en écrivant, disparaît »³). On doit parler

¹ *Histoires de Paris*, traduit de l'espagnol (Uruguay) par Anne Casterman, Noville-sur-Mehaigne (Belgique), Esperluète Éditions, 2009, p. 17-32. Les nouvelles qui composent ce recueil sont issues de trois ouvrages antérieurs de Mario Benedetti. « Cinco años de vida » a été publiée pour la première fois dans *La muerte y otras sorpresas* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968). Elle a été republiée la même année dans une anthologie de nouvelles éditée par Mario Arregui sous le titre *La otra mitad del amor contada por siete hombres* (Montevideo, Arca, 1968), qui fait pendant à une autre anthologie de nouvelles, *Aquí la mitad del amor contada por seis mujeres* (Ángel Rama, éd., *ibid.*, 1966).

² Voir S.-Y. Kuroda, *Pour une théorie poétique de la narration*, traduit de l'anglais par Cassian Braconnier, Tién Fauconnier et Sylvie Patron, Paris, Armand Colin, coll. « Recherche », à paraître en 2012 ; Ann Banfield, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, traduit de l'anglais par Cyril Veken, Paris, Le Seuil, 1995.

³ Ann Banfield, « L'écriture et le non-dit », *Diacritics*, vol. 21, n° 4, 1991, p. 27 (je traduis).

d'*absence de narrateur* (et non d'effacement énonciatif du narrateur ou, comme on dit plus souvent, de « narrateur effacé ») lorsque le récit ne contient aucune marque linguistique renvoyant à un sujet et à une situation d'énonciation fictionnels. Les phrases du style indirect libre (à la troisième personne et au passé) en français ou en anglais constituent un cas d'observation singulier qui falsifie l'hypothèse du narrateur effacé.

(3) Le narrateur omniscient est, dans la plupart des cas, une explication *ad hoc* (dans la plupart des cas, car on ne peut négliger les cas où l'auteur, établissant une sorte de tourniquet entre l'invention et le savoir, se représente lui-même dans son récit en tant que narrateur omniscient). Comme l'écrit Kuroda, « [l]e narrateur omniscient ne peut être identifié par aucun mécanisme linguistique dont l'existence soit établie indépendamment de l'hypothèse qu'il existe un tel narrateur, alors que cette possibilité existe pour le narrateur des [récits à la première personne] »⁴.

(4) Il convient de distinguer clairement ce qui relève du contenu de la représentation fictionnelle (les personnages et leurs paroles, pensées, états de conscience) et ce qui relève des moyens mobilisés au service de la construction de cette représentation (la langue, le style de la représentation). Banfield écrit à propos de la représentation de la conscience : « [Elle] n'est pas la "reproduction réaliste" de l'activité mentale ; elle ne crée pas des "esprits transparents". L'esprit n'est jamais transparent, pas même au "narrateur omniscient". Son contenu fait l'objet de reconstructions et de représentations hypothétiques dans une langue [susceptible de refléter différents modes de conscience]. C'est *l'a priori* de la double voix qui conduit à avoir recours à la voix d'un narrateur pour rendre compte de l'écart entre le style de la représentation et celui que le personnage aurait employé s'il avait lui-même parlé »⁵.

(5) Le récit de fiction moderne à la troisième personne peut être considéré comme une collection structurée d'informations, les unes sans origine assignable dans le monde de la fiction (on peut parler de phrases ou de contextes *narratifs*, ou *narratifs zéro*, ou encore *objectifs*, par opposition à *subjectifs*), les autres provenant d'un ou de plusieurs sujets de conscience appartenant au monde de la fiction (on peut parler de phrases ou de contextes *subjectifs*). Je laisse de côté les phrases du discours direct, dont l'analyse n'est pas fondamentalement différente dans les théories communicationnelles et dans celles de Kuroda et Banfield. Les phrases narratives ou objectives ne peuvent pas être conçues comme la représentation d'un point de vue distinct de celui des personnages. Elles ne représentent aucun point de vue et ne peuvent pas être fausses. Elles établissent ce qui est de l'ordre des faits dans le monde de la fiction. Les autres phrases expriment une subjectivité, mais une subjectivité qui n'est pas couplée avec le syncrétisme

⁴ S.-Y. Kuroda, « Où l'épistémologie, la grammaire et le style se rencontrent : examen d'un exemple japonais », *Pour une théorie poétique de la narration*, *op. cit.* (je remplace « récits écrits dans le style rapporté », qui prend sens à l'intérieur du système théorique de Kuroda, par « récits à la première personne », qui renvoie à la plus importante sous-catégorie de « récits écrits dans le style rapporté »).

⁵ *Phrases sans parole*, *op. cit.*, p. 313-314 (traduction légèrement modifiée).

traditionnel *je-ici-maintenant* (une « subjectivité de troisième personne », si l'on veut). Elles présentent les faits fictionnels selon le point de vue d'un ou de plusieurs personnages qui ne sont pas en position de locuteurs. Le recours à la notion de contexte s'impose dans la mesure où certaines phrases ne comportent pas d'éléments ou de constructions subjectifs (définis comme tels sur la base d'une analyse linguistique précise), mais apparaissent au milieu d'autres phrases comportant, elles, ces éléments ou constructions caractéristiques, et sont dès lors interprétées comme subjectives.

(6) La lecture d'un récit de fiction moderne à la troisième personne implique que l'on reconnaisse les intentions de l'auteur relativement au caractère objectif ou subjectif des phrases ou des contextes. En cela, il y a bien une forme de communication entre l'auteur et le lecteur, mais Kuroda et Banfield préfèrent réserver le terme pour la communication entre un locuteur et un allocutaire proprement dits, c'est-à-dire un locuteur qui peut directement inscrire sa subjectivité dans l'énoncé et un allocutaire qui est celui visé par le locuteur, ce qui peut également être marqué dans l'énoncé.

Si j'ai choisi cette théorie en lieu et place de la narratologie, qui a constitué pour des générations un cadre de référence, c'est qu'elle me semble supérieure à cette dernière sur plusieurs points. Tout d'abord, elle explique pourquoi l'auteur choisit la forme du récit de fiction à la première ou à la troisième personne pour présenter l'histoire. Elle évite la réduction du récit de fiction à la troisième personne au modèle du récit de fiction à la première personne, lui-même conçu sur le modèle du discours communicationnel. Elle retrouve au contraire la conception dualiste ou différentialiste traditionnelle, qui fait du récit de fiction à la première personne un cas particulier de récit de fiction⁶, et lui apporte la caution de l'analyse linguistique. Ensuite, cette théorie permet d'étudier le récit de fiction à la fois comme récit et comme fiction. Elle ne se débarrasse pas de la question de la fictionnalité en attribuant le récit à un narrateur fictionnel ou considéré comme tel, censé raconter des faits réels. Elle affirme au contraire que tous les récits de fiction ne sont pas racontés par un narrateur fictionnel et que, lorsqu'ils ne le sont pas, il n'y a aucune raison de recourir au même type d'analyse linguistique, narratologique ou *reader-oriented* que lorsqu'ils le sont (encore moins de leur substituer des analyses auxiliaires, introduites *ad hoc*, c'est-à-dire dans l'unique intention de sauver une hypothèse menacée par des faits contraires⁷). Enfin, cette théorie est une théorie poétique de la narration, qui pose l'existence d'une intention poétique (de création), manifestable et reconnaissable,

⁶ Voir Sylvie Patron, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009, p. 12-16 et *passim*.

⁷ Voir l'analyse de Marie-Laure Ryan dans « Cosmologie du récit : des mondes possibles aux univers parallèles » (Françoise Lavocat, éd., *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 58, n. 7) : « Je veux bien faire semblant de croire à un univers où Emma Bovary existe, se suicide, a les pensées que rapporte le narrateur. Mais je n'imagine pas que dans ce monde les pensées sont transparentes (la preuve, c'est que Charles est incapable de lire les pensées d'Emma !); et je n'imagine pas non plus qu'il existe un seul individu, le narrateur, qui a le don de lire les pensées. Dans mon acte d'imagination, je mets l'existence du narrateur entre parenthèses ».

et qui ne se confond pas avec une intention de communication. Cela ne la condamne pas plus au subjectivisme que de postuler, par exemple, l'existence d'une intention de communication. En revanche, cela permet sa mise en relation avec d'autres théories poétiques, portant sur le roman, le théâtre ou la poésie.

2. Avant de tenter une approche de « Cinq ans de vie » étayée par la théorie de Kuroda et Banfield, je ferai quelques remarques au sujet des modalités d'application à l'étude de ce récit de certaines des propositions exposées précédemment.

« Cinq ans de vie » se présente comme un récit transfictionnel⁸, écrit à la troisième personne, avec représentation des pensées et états de conscience d'un personnage. Il se rapproche et se distingue à la fois du type de récit de fiction pour lequel la théorie de Kuroda et Banfield a été conçue (récit de fiction réaliste à la troisième personne, avec représentation des pensées et états de conscience d'un ou de plusieurs personnages). La narratologie, quant à elle, est doublement handicapée devant un tel récit, qui (1) n'est pas à la première personne (n'a ni narrateur ni narrataire explicites et contient des phrases qui excluent la présence d'un narrateur implicite ou effacé) et (2) présente des faits fictionnels sans correspondant dans le monde réel de référence, ce qui rend la supposition d'un narrateur fictionnel racontant des faits réels difficilement tenable. Du seul fait qu'elle s'exonère de ce double handicap, la théorie de Kuroda et Banfield apparaît comme plus prometteuse.

2.1. Les faits fictionnels

L'histoire se déroule à Paris à la fin des années 1960. Ses protagonistes sont Raúl Morales et Mirta Cisneros. Il est uruguayen, elle est argentine. Il est écrivain (il écrit des nouvelles), elle peint ou plutôt peignait avant d'arriver à Paris. Ils se rencontrent une nuit dans la station de métro Bonne Nouvelle, après la fermeture des portes de sortie. Ils parlent, ils se racontent leurs histoires, leurs espoirs déçus. À cinq heures moins le quart, Raúl dit à Mirta : « Tu sais quoi ? Je donnerais cinq ans de ma vie pour que tout commence ici. Je veux dire : j'aurais déjà divorcé, ma femme l'aurait accepté et ne se serait pas tuée, j'aurais trouvé un bon boulot à Paris et quand les portes s'ouvriraient, nous sortirions d'ici comme un couple. Ne le sommes-nous pas déjà ? ». Mirta répond : « Moi aussi je donnerais cinq ans » et ajoute : « Peu importe, on se débrouillera »⁹. À cinq heures, les portes s'ouvrent, Raúl et Mirta sortent de la station et la suite des événements montre que les désirs exprimés par Raúl sur le mode de l'engagement à faire un grand sacrifice

⁸ J'emprunte ce terme à Francis Berthelot dans « Narratologie thématique et narratologie discursive : le cas des transfictions » (John Pier et Francis Berthelot, eds., *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 75-90). Berthelot désigne ainsi les fictions (romans et nouvelles) situées dans la zone frontalière entre littérature générale et littératures de l'imaginaire (science-fiction), et caractérisées par une transgression ou de l'ordre du monde ou des lois du récit.

⁹ « Cinq ans de vie », *op. cit.*, p. 30.

sont devenus réalité. Le dénouement de la nouvelle contient néanmoins une surprise sur laquelle je reviendrai.

Il s'agit donc d'un récit non réaliste ou transfictionnel. On a ici au moins deux transgressions de l'ordre établi dans le monde réel de référence : (1) la réalisation des désirs de Raúl, tous et tout de suite (ou le désir d'être transporté dans un futur conforme à ses désirs) ; (2) le fait que Raúl donne, c'est-à-dire sacrifie cinq ans de sa vie. Au moment où il sort de la station de métro, Raúl a divorcé, sa femme ne s'est pas tuée, il a trouvé un travail suffisamment stable et bien rémunéré pour pouvoir habiter un immeuble bourgeois, il est marié avec Mirta depuis plusieurs années : tout cela est donné comme réel et objectif dans le monde de la fiction. En même temps, Raúl a sacrifié cinq ans de sa vie, ce qui fait qu'il y a un manque, une lacune de cinq ans dans sa vie. Cela aussi, le lecteur doit l'accepter comme étant réel et objectif dans le monde de la fiction.

Je préfère parler de manque ou de lacune plutôt que d'ellipse, pour éviter les confusions. L'ellipse temporelle, telle qu'elle est définie par la narratologie, consiste dans l'élimination dans le récit (la narratologie dit « par le narrateur ») d'un segment temporel de l'histoire, qui peut être décrit ou non dans la suite du récit, mais que le lecteur n'est pas autorisé à imaginer comme un segment manquant dans la vie des personnages¹⁰. La lacune de « Cinq ans de vie », elle, fait partie du monde de l'histoire, et le lecteur, une fois parvenu au terme du récit, est obligé de l'imaginer comme un segment manquant dans la vie de Raúl. J'ajoute qu'il n'y a aucune ellipse temporelle repérable dans le récit des événements qui constituent le dénouement de « Cinq ans de vie ».

2.2. Le sujet de conscience

« Cinq ans de vie » représente les pensées et états de conscience de Raúl et uniquement de lui (ce que la narratologie appelle une focalisation interne sur Raúl et une focalisation externe sur Mirta¹¹). Contrairement à ce que présuppose la narratologie, ces passages ne sont pas le récit par un narrateur des événements intérieurs à la conscience de Raúl ; ils en sont la représentation directe, sans la médiation d'aucun point de vue (la troisième personne et le passé ne construisent pas ce que j'appelle ici une subjectivité ou un point de vue). Ils sont plus nombreux au début et à la fin de la nouvelle, c'est-à-dire de part et d'autre du récit de la nuit passée avec Mirta dans la station de métro, qui comporte en revanche de nombreux passages de discours direct.

3. Je limiterai mon étude au dénouement de la nouvelle, dans lequel la répartition de l'information narrative entre les phrases objectives et subjectives et les phrases du discours direct est particulièrement intéressante. Je prends dénouement dans un sens large, en y incluant à la fois le premier

¹⁰ Voir Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Le Seuil, rééd. coll. « Points », 2007, p. 103-106.

¹¹ Voir *ibid.*, p. 197.

dénouement, qui s'avère être un faux dénouement (organisé autour de la révélation que les désirs de Raúl sont devenus réalité), et le dénouement-surprise. Mon étude portera sur le texte de la traduction française, mais je ne m'interdirai pas de faire des comparaisons avec le texte espagnol, dont un extrait est donné en annexe.

II

Un dénouement sans parole

1. Raúl, Mirta et la « fille du Appleton » (ou le faux dénouement)

1.1. Le premier paragraphe du dénouement est entièrement composé de phrases narratives ou objectives :

Le premier signe que la station reprenait son train-train quotidien fut un courant d'air. Ils éternuèrent tous les deux. Ensuite toutes les lumières s'allumèrent. Raúl lui tint son petit miroir pendant qu'elle se rendait présentable. Lui aussi mit un peu d'ordre dans ses cheveux. Alors qu'ils montaient lentement les escaliers, ils croisèrent la première avalanche de lève-tôt.¹²

Elles ont pour temps de base le passé simple en français et le *pretérito indefinido* en espagnol, qui a le même rôle que le passé simple lorsqu'il est combiné exclusivement à des formes de troisième personne et à des adverbes non déictiques (rôle masqué par le fait que le *pretérito indefinido* n'est pas exclu de l'appareil formel du discours, oral ou écrit). Elles établissent ce qui est de l'ordre des faits dans le monde de la fiction. On ne peut douter que le premier signe que la station reprend son train-train quotidien soit un courant d'air, ni que les personnages éternuent tous les deux, ni que toutes les lumières s'allument, ni non plus que ces faits se déroulent dans le monde fictionnel dans l'ordre dans lequel ils sont présentés dans le récit. La phrase suivante n'a pas un statut différent :

Il avançait en songeant qu'il ne l'avait même pas embrassée et se demandait s'il n'aurait pas dû être plus entreprenant.

Ce à quoi songe Raúl, ainsi que le fait qu'il songe et se demande telle ou telle chose, sont à considérer comme étant réels et objectifs dans le monde de la fiction. La dernière phrase du paragraphe pose un problème particulier :

Dehors il ne faisait pas aussi froid que la veille.

A priori, cette phrase est une phrase objective, en raison de l'expression non déictique « la veille » (« la víspera »). On peut opposer, de ce point de vue, « Dehors il ne faisait pas aussi froid que la veille » et « Dehors il ne faisait pas aussi froid qu'hier ». Cependant, cette catégorisation n'est valable qu'en première lecture. En seconde lecture, si on connaît le dénouement de

¹² « Cinq ans de vie », p. 30.

la nouvelle, on sait que, du point de vue référentiel, l'expression « la veille » est erronée, que « la veille » ne désigne pas la veille du jour où Raúl et Mirta sortent de la station, mais un jour ou plutôt une nuit cinq ans auparavant. Autrement dit, on est confronté au double paradoxe suivant. Si la phrase est une phrase objective, elle est fautive : donc, ce n'est pas une phrase objective. Si c'est une phrase subjective, elle est mal formée : donc, ce n'est pas une phrase (intentionnellement) subjective. Elle n'est pas faite pour que le lecteur de première lecture, qui est aussi le lecteur prévu par Benedetti au moment de l'écriture de la nouvelle, la prenne pour une phrase subjective, mais pour qu'il assume, sans s'en rendre compte, quelque chose d'erroné.

Je serai plus synthétique sur la suite de l'extrait, qui se compose essentiellement de phrases objectives et de phrases du discours direct, attribuées d'abord à Mirta (« Et maintenant ? »¹³), puis à la fille rencontrée sur le boulevard Bonne Nouvelle. Les premières rapportent un certain nombre de faits de manière objective : Raúl et Mirta vont ensemble vers une destination qu'ils ne connaissent pas ; ils rencontrent une fille qui les connaît, mais qu'eux ne connaissent pas¹⁴ ; elle les entraîne vers la rue de l'Échiquier, puis vers un immeuble et un appartement qu'elle connaît, mais qu'eux ne connaissent pas. Les phrases du discours direct confirment le caractère réel et objectif de ces faits dans le monde de la fiction :

Je vous trouve enfin, espèces de crétiens ! J'ai passé toute la nuit à vous appeler à l'appartement, et rien, aucune réponse. Où étiez-vous passés ? J'ai besoin du Appleton de Raúl. Tu peux me le prêter ? À moins qu'il ne soit à Mirta ?

Face à l'appartement numéro 7, la fille dit : « Bon, alors vous ouvrez ? »

J'espère que vous aurez retrouvé la parole ce soir. Vous n'avez pas oublié qu'aujourd'hui on a décidé d'aller à la fête d'Emilia ? Apportez des disques. Please !¹⁵

Ces faits n'ont qu'une explication possible dans le monde de la fiction. On peut la présenter de la façon suivante. Raúl et Mirta ont été transportés dans un autre monde (qu'on peut noter M_2), homologue au monde des désirs de Raúl (ou du moins à une certaine description de ce monde, celle qui est contenue dans le passage : « Je donnerais cinq ans de ma vie », etc.). Dans le monde M_2 , Raúl et Mirta ont les propriétés de former un couple (le texte n'a pas encore dit qu'ils étaient mariés), de vivre ensemble dans le même appartement, d'avoir les mêmes amis et d'aller dans les mêmes fêtes. Mais les deux personnages ne le savent pas et croient qu'ils sont encore dans le monde M_1 , dans lequel ils viennent juste de se rencontrer. Le texte ne nomme

¹³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴ La phrase « Depuis le trottoir d'en face, une fille, en pantalon noir et pull vert, leur faisait de grands signes pour qu'ils l'attendent » est ambiguë quant à son statut objectif ou subjectif (possibilité d'adjonction d'un adverbe déictique comme « maintenant » ; absence effective de tout élément lexical ou grammatical à fonctionnement déictique ; absence également d'éléments lexicaux ou grammaticaux non déictiques).

¹⁵ Dans le texte espagnol, « lo de Emilia », traduit ici par « la fête d'Emilia », est une expression du langage familier.

pas l'opérateur d'exception (Dieu, le Diable, le destin...) qui a permis le passage de M_1 à M_2 , qui se soustrait à l'intérêt du lecteur. Les mondes M_1 et M_2 font partie d'un espace-temps continu, comme en atteste par exemple :

D'un geste particulièrement prudent, Raúl décrocha de sa ceinture son vieux porte-clefs et vit qu'il y avait, comme toujours, trois clefs.

La continuité est aussi indiquée, plus indirectement, par le « fort accent mexicain » de la fille et le prénom de l'organisatrice de la fête, Emilia¹⁶. Cependant, il s'agit bien de mondes différents, dans lesquels les propriétés assignées aux personnages sont différentes, comme en témoigne :

Il essaya la deuxième [clef] et parvint à ouvrir la porte.

On notera que certaines phrases objectives servent clairement à écarter la possibilité d'une explication réaliste (fondée sur l'idée d'un monde unique, celui que nous avons noté M_1) :

Raúl pensa que ce devait être une amie de Mirta. Mirta pensa que c'était une copine de Raúl.¹⁷

On voit aussi à travers cet exemple que la logique du récit de Benedetti n'exclut pas de rapporter ou de raconter des pensées de Mirta dans le cadre de phrases objectives (bien qu'il n'y ait pas d'autre occurrence que celle-ci dans la nouvelle). Ce qu'elle exclut, c'est de les représenter dans des phrases ou des contextes subjectifs. Elle fait donc bien une différence entre les deux types de phrases.

On peut parler d'*ironie narrative* (équivalent, dans le domaine de la fiction narrative, de l'ironie dramatique au théâtre) dans la mesure où le lecteur comprend beaucoup plus vite que les personnages ce qui leur arrive – dès la fin du deuxième paragraphe, tandis que les personnages sont décrits comme cherchant à comprendre dans le troisième (« chacun d'eux plongé dans ses propres pensées ») et, s'agissant de Raúl, comme n'ayant pas encore compris dans le quatrième.

1.2. Dans le quatrième paragraphe, le passage du passé simple à l'imparfait en français, du *pretérito indefinido* au *pretérito imperfecto* en espagnol, est l'indice du passage d'un contexte narratif ou objectif à un contexte où sont représentées les perceptions du sujet de conscience, Raúl :

Raúl, sans prononcer un mot, les sourcils froncés et les yeux mi-clos, se mit à examiner l'appartement. Sur l'étagère il retrouva ses livres, marqués et annotés de son trait rouge caractéristique, mais il y en avait d'autres, nouveaux, aux pages à moitié coupées. Sur le mur du fond se trouvait sa chère reproduction de Miró ; mais il y en avait une aussi de Klee qu'il avait toujours convoitée. Sur la table il y avait trois photos : une de ses parents,

¹⁶ Voir le début de la nouvelle où Raúl est obligé de partir d'une réunion amicale chez des Boliviens pour ne pas rater le dernier métro ; voir aussi p. 22 : « Il se promettait toujours de nouer une relation plus ou moins stable avec une Française – rien de tel pour s'imprégner définitivement de la langue – mais au bout du compte ses amitiés tant féminines que masculines se limitaient au clan latino-américain ».

¹⁷ Dans le texte espagnol, le parallélisme entre les deux phrases est plus marqué. D'autre part, « conocida » n'a pas la connotation familière de « copine ».

une autre d'un monsieur ressemblant étonnamment à Mirta ; sur la troisième, Mirta et lui dans la neige, enlacés et apparemment très joyeux.¹⁸

On note aussi la présence d'éléments subjectifs enchâssables au sens de Banfield : l'adjectif évaluatif « chère » (« querida »), l'adverbe dérivé d'un adjectif également caractérisable comme évaluatif, « étonnamment » (« sospechosamente »)¹⁹. Ils indiquent que ces phrases représentent la conscience de Raúl, avec une certaine ambiguïté quant au niveau de conscience représenté (conscience réflexive ou conscience non réflexive). Selon l'analyse de Banfield, il suffirait d'ajouter un élément ou une construction non enchâssable, par exemple une question directe (« Était-ce vraiment sa chère reproduction de Miró ? ») ou simplement un mot exclamatif (« Oui, il l'avait toujours convoitée ») pour imposer l'interprétation qu'il s'agit de phrases représentant la conscience réflexive. On aurait alors affaire à la représentation des réflexions conscientes que se fait Raúl à propos de ce qu'il perçoit et non plus à la simple représentation de ses perceptions. Sans que cela contredise l'analyse linguistique de Banfield, il convient de faire remarquer que dans plusieurs de ces phrases ou fragments de phrase, les perceptions représentées comportent une dimension interprétative certaine, même si Raúl se trompe dans ses interprétations : ainsi lorsqu'il oppose « ses livres » à « d'autres, nouveaux » ou « sa chère reproduction de Miró » à celle de Klee. Cela ne contredit pas l'analyse linguistique de Banfield, mais cela marque peut-être une des limites de son apport à l'analyse et à l'interprétation littéraires.

L'ironie narrative culmine avec la périphrase « un monsieur ressemblant étonnamment à Mirta », pour désigner le père de Mirta.

Quant à la troisième photographie, celle de « Mirta et lui dans la neige, enlacés et apparemment très joyeux », elle remplit pour Raúl, à l'intérieur de la fiction, le même rôle que toute photographie dans la réalité, le rôle de témoin de « ce qui a été » (« La Photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été* »²⁰). Je cite encore Barthes, dont les propos cadrent parfaitement ici : « C'est une prophétie à l'envers : comme Cassandre, mais les yeux fixés sur le passé, elle ne ment jamais : ou plutôt, elle peut mentir sur le sens de la chose, étant par nature *tendancieuse*, jamais sur son existence. Impuissante aux idées générales (à la fiction), sa force est néanmoins supérieure à tout ce que peut, a pu concevoir l'esprit humain pour nous assurer de la réalité – mais aussi cette réalité n'est jamais qu'une contingence ("*ainsi, sans plus*") »²¹.

¹⁸ « Cinq ans de vie », p. 32.

¹⁹ Sur les éléments subjectifs enchâssables, voir Banfield, *Phrases sans parole*, op. cit., p. 150-152. Sur les adjectifs évaluatifs, voir *ibid.*, p. 100-103 (le critère définitoire des adjectifs évaluatifs est qu'ils peuvent apparaître dans une exclamative du type adjectif + nom ; exemple : « Pauvre garçon ! »).

²⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 133.

²¹ *Ibid.*, p. 134-135.

1.3. L'analyse de ce passage nous permet déjà de conclure que la langue du récit de Benedetti ne présente aucun élément qui justifie le recours à une conscience autre que celle du sujet de conscience, Raúl. Les exemples donnés ne manifestent en rien la présence d'un narrateur. Dans les phrases de récit pur, les adverbes et les adjectifs qualificatifs comme « un peu » (« un poco »), « lentement » (« lentamente »), « particulièrement » (« particularmente »), « petit » en français (l'espagnol utilise un suffixe diminutif), « présentable » (« presentable »), « prudent » (« cauteloso »), « vieux » (« viejo ») ne sont pas des mots évaluatifs au sens de Banfield. Sur le plan sémantique, rien dans le texte n'indique la possibilité que Raúl ne mette pas un peu d'ordre dans ses cheveux, que les personnages ne montent pas lentement l'escalier, etc. ; autrement dit, rien ne laisse penser que ces caractérisations sont le résultat d'une interprétation de la part d'un narrateur, la conséquence d'un savoir qu'il aurait ou l'expression d'une subjectivité qui serait la sienne, au lieu de renvoyer à des faits bien établis dans le monde de la fiction.

L'absence de narrateur permet aussi de comprendre les faits linguistiques du quatrième paragraphe, où il n'y a aucune place pour ses interventions²².

Certes, Benedetti aurait pu choisir la forme du récit de fiction à la première personne raconté par Raúl (« Sur le mur du fond se trouvait ma chère reproduction de Miró », etc.). Mais cela aurait entraîné certaines difficultés pour représenter sans ambiguïté la conscience de Raúl-personnage, au moment où il se livre à l'examen de l'appartement, par opposition à celle de Raúl-narrateur, racontant rétrospectivement. De manière générale, il aurait été très difficile d'évacuer toute problématique liée à la rétrospection et donc à la dissimulation d'informations cruciales.

L'interprétation de « la veille » dans « Dehors il ne faisait pas aussi froid que la veille » ne requiert pas le concept d'un narrateur fictionnel racontant des faits réels (donc faisant un mensonge ici), mais celui d'un auteur réel, sujet d'une stratégie textuelle telle qu'elle apparaît à partir du texte examiné (faisant, non pas un mensonge, mais un faux, une fausse phrase objective, dans notre terminologie).

2. Raúl ou la reconnaissance (le dénouement-surprise)

2.1. Il convient tout d'abord de remarquer que le dernier paragraphe introduit des perturbations dans le système des phrases du récit.

Depuis que la fille du Appleton avait fait irruption, il n'avait plus osé regarder Mirta en face. À présent oui, il la regarda.²³

La deuxième phrase est au passé simple (au *pretérito indefinido*) et contient cependant deux éléments caractéristiques des phrases subjectives :

²² Voir Banfield, *Phrases sans parole*, op. cit., p. 293.

²³ « Cinq ans de vie », p. 32.

l'adverbe déictique « à présent » (« ahora ») et le mot exclamatif « oui » (« sí »). Dans la phrase suivante, elle aussi au passé simple –

Elle lui renvoya un regard sans ombres, un rien fatigué peut-être, mais serein.

– la modalisation « peut-être » (« tal vez ») indique clairement la possibilité que le regard de Mirta ne soit pas un rien fatigué ; autrement dit, elle indique que cette caractérisation est le résultat d'une interprétation de la part de Raúl. Enfin, dans :

Cela ne l'aida pas beaucoup²⁴ pourtant, car, à cet instant précis, Raúl eut la certitude non seulement qu'il avait eu tort de divorcer de son épouse de Montevideo, une femme hystérique mais intelligente, râleuse mais le cœur sur la main, mais aussi que son deuxième mariage allait à vau-l'eau.

– tout se passe comme si Benedetti avait choisi d'articuler dans une seule phrase graphique plusieurs phrases différentes syntaxiquement et quant à leur statut objectif ou subjectif : « Raúl eut la certitude qu'il avait eu tort de divorcer de son épouse de Montevideo » (qu'on peut comparer à « Raúl pensa que ce devait être une amie de Mirta ») ; « C'était une femme hystérique mais intelligente, râleuse mais le cœur sur la main »²⁵ (qu'on peut comparer à « Sur la table il y avait trois photos [...] ») – avec une ambiguïté pour la dernière : « Raúl eut la certitude que son deuxième mariage allait à vau-l'eau » ou « Son deuxième mariage allait à vau-l'eau ».

On notera que ces perturbations ou ces mélanges de régime sont presque exclusivement réservés à ce passage²⁶, qui a un statut particulier puisqu'il précède immédiatement et prépare la surprise finale.

Le lecteur apprend en même temps que Raúl (en même temps que Raúl comprend ou, disons, réorganise le monde de ses croyances) le fait qu'il a divorcé de son épouse de Montevideo (introduit comme un présupposé), le fait qu'il le regrette, le fait ou le jugement subjectif que son deuxième mariage va à vau-l'eau. Il n'a plus ce « temps d'avance » sur Raúl qui caractérisait jusque là sa compréhension du dénouement. Il n'y a plus non plus de différence entre le fait et le jugement subjectif dans la présentation de l'information selon laquelle le deuxième mariage de Raúl va à vau-l'eau.

2.2. La nouvelle s'achève sur une phrase subjective :

Non pas qu'il n'aimât plus cette femme mince, frileuse, presque sans défense qui le regardait depuis le fauteuil en rotin, seulement c'était clair

²⁴ Le texte espagnol dit : « No la ayudó mucho » (« Cela ne l'aida pas beaucoup, elle »).

²⁵ L'adjectif « hystérique » est repris du discours direct de Raúl s'adressant à Mirta dans la station de métro (voir p. 28 : « J'en ai assez de cette situation, mais je ne me décide pas à rompre. Quand je l'insinue dans mes lettres, elle m'écrit de longues tirades hystériques où elle menace de se tuer si je la quitte, et, bien sûr, je sais que c'est du chantage, mais... et si elle se tuait ? »).

²⁶ On peut également citer p. 30 : « Après cela, il poussa un soupir ; on pouvait l'interpréter comme un premier soupir prometteur » (« Después de eso, suspiró ; podía ser interpretado como un suspiro de inauguración », p. 130) et, dans le texte espagnol, p. 127 : « Trato hecho, dijo ella, sonriendo francamente y tendiéndole, ahora sí, la mano », ainsi que deux occurrences de la combinaison *pretérito indefinido* + « próxima » (« prochaine »). Cependant, le statut déictique de cet adjectif n'est pas aussi évident en espagnol qu'en français. Il est d'ailleurs traduit par « suivante », qui est son correspondant non déictique.

pour lui que dans ses sentiments actuels pour Mirta, il restait très peu de cet innocent, soudain, prodigieux, envahissant sentiment amoureux né cinq ans plus tôt, quand il l'avait connue en cette nuit incroyable, de plus en plus lointaine, de plus en plus floue, où, par un piège du hasard, ils étaient restés enfermés dans la station Bonne Nouvelle.²⁷

Ce que Banfield écrit à propos des phrases de la conscience non réflexive est également valable pour cette phrase, qui représente la conscience réflexive ou la pensée. Elle n'est pas la « reproduction réaliste » de l'activité mentale ; elle ne crée pas un « esprit transparent » (sur le mode : le narrateur omniscient dit que Raúl a pensé : « Non pas que je n'aime plus cette femme mince », etc.). Le contenu de la conscience fait l'objet de reconstructions et de représentations hypothétiques, ou, pour mieux dire, est créé par ces constructions (les adjectifs de valorisation positive antéposés, par exemple).

La dernière phrase contient la surprise annoncée dans le titre du recueil, *La muerte y otras sorpresas*. Elle est créée par la révélation brutale d'une ironie de situation : les cinq ans que Raúl a sacrifiés en disant « Je donnerais cinq ans de ma vie pour que tout commence ici » sont les cinq ans qui le séparent, au moment de l'acte de conscience représenté dans la dernière phrase, de la nuit où il a rencontré Mirta (« il restait très peu de cet innocent, soudain, prodigieux, envahissant sentiment amoureux né cinq ans plus tôt ») – autrement dit, ce sont les cinq premières années de sa vie avec Mirta²⁸. La disparition de ces cinq ans implique comme corollaire un mariage que Raúl regrette et dont il ne garde d'autre souvenir heureux que celui de la lointaine rencontre dans la station de métro.

La dernière phrase révèle aussi une nouvelle facette de la personnalité de Raúl : son incapacité à aimer une femme pendant plus de cinq ans (il est clair que ce que Raúl ressent pour Mirta, malgré la dénégation initiale, ne peut plus s'appeler de l'amour – le texte espagnol utilise d'ailleurs deux mots plus différents qu'en français : « querer » et « enamoramiento »²⁹). Je ne crois pas que dans la construction de la nouvelle une voix se fasse entendre qui saurait la durée moyenne des amours, selon une vérité statistique à

²⁷ Dans le texte espagnol, la dernière proposition est au *pretérito indefinido*, qui s'emploie beaucoup plus couramment que le passé simple pour exprimer l'antériorité et qui se traduit fréquemment par le plus-que-parfait. On peut aussi noter l'usage du déterminant démonstratif « esa » dans « esa mujer », qui peut avoir une connotation péjorative, impossible à rendre en français.

²⁸ On peut rapprocher la mésaventure de Raúl de ce passage de *La Trêve* (*La tregua*, 1960), roman réaliste et roman écrit en forme de journal : « Je sais qu'il ne me reste que quatre mois de factures, de contrats, de bilans partiels, de comptes courant, de déclarations... mais je donnerais une année de ma vie pour que ces quatre mois se réduisent à zéro. Enfin, en y réfléchissant un peu, je ne donnerais rien du tout parce que ma vie, maintenant, c'est Avellanada [nom de famille du personnage féminin] » (traduit de l'espagnol par Annie Morvan, Paris, Belfond, 1982, rééd. 1996, p. 159). On passe de l'un à l'autre par un double processus d'expansion et de littéralisation.

²⁹ Voir aussi la description de l'« énamoration » p. 30 : « L'émotion qui suivit fut quelque chose de plus qu'un simple état d'âme ; ce fut réellement une exaltation organique qui envahit ses oreilles sa gorge, ses poumons, son cœur, son estomac, son sexe, ses genoux » (p. 130 : « La emoción subsiguiente fue algo más que un estado de ánimo ; realmente fue una exaltación orgánica que abarcó orejas, garganta, pulmones, corazón, estómago, sexo, rodillas »).

laquelle les amours singuliers ne se conforment pas toujours. Je pense plutôt que Benedetti attribue au personnage de Raúl une part de responsabilité dans son propre malheur.

Rétrospectivement, des phrases comme « Il avançait en songeant qu'il ne l'avait même pas embrassée » ou « sur la troisième [photographie], Mirta et lui dans la neige, enlacés et apparemment très joyeux » prennent une résonance pathétique qu'elles n'avaient pas à la première lecture.

3. De la description à l'interprétation

Il me semble avoir montré que la théorie des phrases sans parole de Kuroda et Banfield pouvait prétendre à l'adéquation descriptive dans le cas du dénouement de « Cinq ans de vie ». Mais l'intérêt d'une théorie se mesure aussi à ce qu'elle permet de construire des propositions interprétatives plus riches que celles auxquelles on accède par la simple lecture intuitive. La théorie des phrases sans parole satisfait-elle à cette condition ? C'est ce que je voudrais examiner maintenant en revenant sur quelques points précis.

Je passe rapidement sur les phrases objectives. Elles sont indispensables à l'établissement de ce qui est de l'ordre des faits dans le monde de la fiction (elles excluent, par exemple, que ces faits ne soient que fantasmes, rêves ou hallucinations de la part des personnages). Elles sont soumises à un critère de cohérence. On peut ajouter qu'elles n'existent que dans le récit de fiction. Pour les personnages, à l'intérieur de la fiction, il n'y a pas de phrases objectives : le discours de la fille, par exemple, est étrange, il suscite l'interrogation (« Ils restèrent muets et immobiles », « Ne restez pas comme ça, comme deux statues, pour ne pas dire comme deux idiots »³⁰), mais il n'a pas *a priori* de pouvoir d'authentification (on a vu, en revanche, que c'était le rôle de la photographie relativement à la réalité passée). Cette disparité est à l'origine de l'ironie narrative dont j'ai parlé.

Les phrases du discours direct établissent ce qui est de l'ordre des faits de discours dans le monde de la fiction (on ne peut douter que la fille dise ce que le texte lui fait dire), le discours lui-même étant à analyser comme relevant du domaine de la subjectivité. Dans l'ensemble des phrases du discours direct de « Cinq ans de vie », il convient d'isoler les phrases « Je donnerais cinq ans de ma vie pour que tout commence ici », etc. et « Moi aussi je donnerais cinq ans », auxquelles la nouvelle attribue le pouvoir exceptionnel d'influer sur le cours des événements. On peut d'ailleurs se demander si ce statut exceptionnel vient de ce qu'elles inscrivent les faits dans un monde possible, lequel est destiné à s'actualiser, ou de leur co-orientation parfaite, qui est cause que le monde possible en question va s'actualiser. Toujours est-il qu'un des effets de la nouvelle dans le monde du lecteur est de défamiliariser l'expression « Je donnerais cinq ans de ma vie » et peut-être, plus généralement, toute phrase au conditionnel exprimant l'irréel pur ou considéré comme tel.

³⁰ « Cinq ans de vie », p. 31.

S'agissant des phrases subjectives (autres que celles du discours direct), Benedetti exploite assez peu le fait qu'elles ne sont pas soumises au même critère de cohérence que les phrases objectives (« [...] la phrase représentant la conscience peut très bien ne pas être cohérente avec les "faits" de l'histoire : un personnage peut fort bien se tromper, ne serait-ce que momentanément, c'est-à-dire dans son MAINTENANT »³¹). Il ne l'exploite en fait que dans le quatrième paragraphe, consacré à l'examen de l'appartement (on l'a vu, Raúl se trompe en opposant « ses livres » à « d'autres nouveaux », les deux reproductions de Miró et de Klee, et en ne voyant qu'un monsieur ressemblant étonnamment à Mirta sur la troisième photo). Au contraire, les deux dernières phrases de la nouvelle, la phrase qui mélange les régimes objectif et subjectif et la phrase subjective finale, montrent une cohérence totale entre les faits établis dans le monde de la fiction et les faits vus à travers le prisme de la subjectivité de Raúl. Il y a un pathétique profond dans la manière dont Raúl prend conscience, sans aucune place pour le doute ou la possibilité de l'erreur, de ce qui constitue les faits dans le monde de la fiction.

Dans la théorie de Kuroda et Banfield, la phrase subjective représente le lieu où le sujet de conscience se substitue au locuteur, au sujet parlant. C'est aussi la fiction que nous autorisent à échafauder les relations entre phrases objectives, phrases subjectives et phrases du discours direct. La dernière phrase du discours direct prêtée à l'un des deux protagonistes est : « Et maintenant ? ». Un certain nombre de phrases objectives établissent ensuite le silence, l'absence de communication verbale et même de communication tout court entre les deux personnages : « Raúl sentit qu'elle lui avait ôté la question de la bouche. Mais il n'eut pas l'occasion de lui répondre » ; « Ils restèrent muets et immobiles » ; « Raúl et Mirta marchèrent derrière elle, sans se parler ni se toucher, chacun d'eux plongé dans ses propres pensées » ; « Raúl, sans prononcer un mot, les sourcils froncés et les yeux mi-clos, se mit à examiner l'appartement » ; « Depuis que la fille du Appleton avait fait irruption, il n'avait plus osé regarder Mirta en face ». Ces faits offrent un contraste frappant avec ceux de la nuit dans la station de métro : les personnages parlent beaucoup, échangent beaucoup, utilisent à plein la fonction communicative du langage. Il y a des phénomènes linguistiques très intéressants dans le texte espagnol, qui ne peuvent pas être rendus en français. « Mirá, dijo él, para que veas que soy comprensivo y poco exigente, voy a empezar yo » : dans cette phrase, Raúl utilise le tutoiement ordinaire (*tuteo*), comme il l'a proposé à Mirta peu de temps auparavant. Mais dans les phrases suivantes : « Cuando termine, si no te dormiste, decís vos tu cuento. Y conste que si te dormís, no me ofendo. ¿Trato hecho ? »³², il utilise le *voseo*

³¹ Banfield, *Phrases sans parole*, op. cit., p. 322. « MAINTENANT » désigne le point de référence à partir duquel sont interprétés les adverbes déictiques de temps qui peuvent apparaître dans les phrases subjectives.

³² « Cinco años de vida », p. 127 (« Cinq ans de vie », p. 26 : « Écoute, dit-il, c'est moi qui vais commencer comme ça tu verras que je suis tolérant et peu exigeant. Quand je terminerai, si tu ne t'es pas endormie, ce sera à ton tour de me raconter ton histoire. Et rassure-toi, si tu t'endors, je ne me vexerai pas. Marché conclu ? »).

pronominal et verbal, puis le *voseo* exclusivement verbal, soit des formes spécifiques aux pays du Río de la Plata. Façon indirecte, subliminale, de gagner la sympathie de Mirta, comme l'établit la suite du texte³³. Un peu plus tard, Raúl réutilise le *voseo* pour obtenir des confidences : « ¿Vos tenés novio, o marido, o amigos ? »³⁴.

Dans le dernier paragraphe de la nouvelle, il est clair que Raúl ne peut pas dire à Mirta qu'il ne l'aime plus ou que ses sentiments pour elle ne sont plus ceux qu'ils étaient cinq ans auparavant. On n'est même pas obligé de supposer que ses pensées prennent une forme verbale. Si c'était le cas, ce serait une forme très « écrite », très « littéraire », et on peut se rappeler que Raúl a, d'une certaine manière, renoncé à la littérature à la fin de la nuit passée avec Mirta (« S'il avait été en train d'écrire une de ses belles petites nouvelles, bien différentes des romans de gare, il n'aurait pu se résoudre à écrire que cette fille était son destin. Heureusement il n'écrivait pas, il pensait seulement, aussi il put s'avouer sans aucun problème que cette jeune femme était son destin »³⁵). Raúl, à la fin de la nouvelle, est une conscience séparée et solitaire, monadique dans la certitude qu'il a de son échec.

Le fait que Benedetti ne représente pas les pensées de Mirta comme il le fait de celles de Raúl accentue le caractère mystérieux du personnage (« Peu importe, on se débrouillera », « Elle lui renvoya un regard sans ombres, un rien fatigué peut-être, mais serein », « Cela ne l'aida pas beaucoup pourtant », « cette femme mince, frileuse, presque sans défense »). À la différence de Raúl, Mirta est caractérisée par une certaine forme de constance, appelée ici « sérénité » (dans une phrase qui mélange les régimes objectif et subjectif). Je pense qu'elle est valorisée par le texte. Mais je reconnais qu'on pourrait aussi interpréter l'attitude de Mirta comme un aveuglement sur les véritables sentiments de son mari.

On peut enfin remarquer, même s'il est toujours hasardeux de s'appuyer sur quelque chose qui n'est pas dans le texte, que la phrase subjective finale ne contient aucune inférence sur les pensées et états de conscience de Mirta, ni même aucune indication de ce que Raúl est conscient que Mirta est, elle aussi, un être de conscience. On peut peut-être rapprocher cela de sa conduite de fuite vis-à-vis de sa première femme (« J'en ai assez de cette situation, mais je ne me décide pas à rompre. Quand je l'insinue dans mes lettres, elle m'écrit de longues tirades hystériques où elle menace de se tuer si je la quitte, et, bien sûr, je sais que c'est du chantage mais... et si elle se tuait ? », « Tu sais quoi ? Je donnerais cinq ans de ma vie pour que tout commence ici. Je veux dire : j'aurais déjà divorcé, ma femme l'aurait accepté

³³ Voir *ibid.* : « Il sentit que, grâce à cette dernière proposition, il avait adroitement gagné sa sympathie. "Marché conclu", dit-elle avec un franc sourire en lui tendant enfin la main ».

³⁴ « Cinco años de vida », p. 129 (« Cinq ans de vie », p. 28 : « Et toi tu as un fiancé, ou un mari, ou des amis ? »).

³⁵ « Cinq ans de vie », p. 30. Dans le texte espagnol, c'est le même mot, « muchacha », qui est utilisé dans les deux phrases (traduit ici par « fille » et « jeune femme »). Il contraste avec le mot « mujer » (« femme ») qui est utilisé dans la dernière phrase de la nouvelle.

et ne se serait pas tuée »). En tout état de cause, la phrase subjective finale à la fois dit la faillite du couple et la montre formellement.

Au total, il me semble (1) que la théorie de Kuroda et Banfield nous fait percevoir des choses, des oppositions notamment, que nous n'aurions pas perçues autrement (l'opposition entre la communication et ce qui n'est pas elle, l'opposition entre ce qui est de l'ordre des faits fictionnels et ce qui relève du domaine de la subjectivité, ainsi que la disparition possible de cette opposition) ; (2) que ce que nous intuitionnons du sens du texte (autour des raisons de la faillite du couple formé par Raúl et Mirta), c'est la théorie qui nous permet de l'interpréter. La théorie est un vecteur d'interprétation.

Ce que montre aussi la phrase finale, c'est que la réussite est celle de la nouvelle elle-même³⁶.

³⁶ Dans la traduction française, l'effet de clôture est plus marqué en raison du jeu de mots possible sur le nom de la station : Bonne Nouvelle.

Annexe

Mario Benedetti, « Cinco años de vida », *La muerte y otras sorpresas*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1968, p. 130-133 ; (en ligne), <<http://llyc5.files.wordpress.com/2011/06/mario-benedetti-la-muerte-y-otras-sorpresas.pdf>> (consulté le 7 novembre 2011)

El primer síntoma de que la estación reanudaba su rutina, fue una corriente de aire. Ambos estornudaron. Luego se encendieron todas las luces. Raúl sostuvo el espejito mientras ella se ponía presentable. Él mismo se peinó un poco. Cuando subían lentamente las escaleras, se cruzaron con la primera avalancha de madrugadores. Él iba pensando en que ni siquiera la había besado y se preguntaba si no se habría pasado de discreto. Afuera no hacía tanto frío como la víspera.

Sin consultas previas, empezaron a caminar por el boulevard Bonne Nouvelle, en dirección a la sucursal de Correos. ¿Y ahora ?, dijo Mirta. Raúl sintió que le había quitado la pregunta de los labios. Pero no tuvo oportunidad de responder. Desde la acera de enfrente, otra muchacha, de pantalones negros y buzo verde, les hacía señas para que la esperaran. Raúl pensó que sería una amiga de Mirta. Mirta pensó que sería una conocida de Raúl. Al fin la chica pudo cruzar y los abordó con gran dinamismo y acento mexicano : Al fin los encuentro, cretinos. Toda la noche llamándolos al apartamento, y nada. ¿Dónde se habían metido ? Necesito que Raúl me preste el Appleton. ¿Puedes ? ¿O acaso es de Mirta ?.

Quedaron mudos e inmóviles. Pero la otra arremetió. Vamos, no sean malos. De veras lo preciso. Me encargaron una traducción. ¿Qué les parece ? No se queden así, como dos estatuas, por no decir como dos idiotas. ¿Van al apartamento ? Los acompaño. Y arrancó por Mazagran hacia la rue de l'Echiquier, acompañando su apuro con un bien acompasado movimiento de trasero. Raúl y Mirta caminaron tras ella, sin hablarse ni tocarse, cada uno metido en su propia expectativa. La chica nueva dobló la esquina y se detuvo frente al número 28. Los tres subieron por la escalera (no había ascensor) hasta el cuarto piso. Frente al apartamento 7, la muchacha dijo : Bueno, abran. Con un movimiento particularmente cauteloso, Raúl descolgó del cinto su viejo llavero, y vio que había, como siempre, tres llaves. Probó con la primera ; no funcionó. Probó con la segunda y pudo abrir la puerta. La chica atropelló hacia el estante de libros que estaba junto a la ventana, casi arrebató el Appleton, besó en ambas mejillas a Raúl, luego a Mirta, y dijo : Espero que cuando venga esta noche hayan recuperado el habla. ¿Se acuerdan de que hoy quedamos en ir a lo de Emilia ? Lleven discos, please. Y salió disparada, dando un portazo.

Mirta se dejó caer sobre el sillón de esterilla. Raúl, sin pronunciar palabra, con el ceño fruncido y los ojos entornados, comenzó a revisar el apartamento. En el estante encontró sus libros, señalados y anotados con su inconfundible trazo rojo ; pero había otros nuevos, con las hojas a medio

abrir. En la pared del fondo estaba su querida reproducción de Miró ; pero además había una de Klee que siempre había codiciado. Sobre la mesa había tres fotos : una, de sus padres ; otra, de un señor sospechosamente parecido a Mirta ; en la tercera estaban Mirta y él, abrazados sobre la nieve, al parecer muy divertidos.

Desde que apareciera la chica del Appleton, no se había atrevido a mirar de frente a Mirta. Ahora sí la miró. Ella retribuyó su interés con una mirada sin sombras, un poco fatigada tal vez, pero serena. No la ayudó mucho, sin embargo, ya que en ese instante Raúl tuvo la certeza, no sólo de que había hecho mal en divorciarse de su esposa montevideana, histérica pero inteligente, malhumorada pero buena hembra, sino también de que su segundo matrimonio empezaba a deteriorarse. No se trataba de que ya no quisiera a esa delgada, friolenta, casi indefensa mujer que lo miraba desde el sillón de esterilla, pero para él estaba claro que en sus actuales sentimientos hacia Mirta quedaba muy poco del ingenuo, repentino, prodigioso, invasor enamoramiento de cinco años atrás, cuando la había conocido en cierta noche increíble, cada vez más lejana, cada vez más borrosa, en que, por una trampa del azar, quedaron encerrados en la estación Bonne Nouvelle.

NATHALIE PIÉGAY-GROS

MÉLANCOLIE DE L'ÉRUDITION

Le savoir est inquiétant, il peut même parfois être mortel. C'est la fable que racontent certaines nouvelles de Poe, indiquant le risque que courent les Morella ou Ligeia en développant une érudition peu commune qui les place dans une zone interdite, celle où la mort empiète sur la vie. Le savoir savant, la passion qu'il suscite et l'énergie qu'il mobilise, relèvent d'une mélancolie sans laquelle l'écriture ne serait pas – ni mal, ni remède, elle ne prolongerait pas les livres dans lesquels elle puise un savoir patient, méditatif, minutieux, dérisoire qui est incitation à la création et à l'invention. Francis Marmande, en spécialiste de Bataille, sait mieux que quiconque que le maniement des vieilles chartes, la fréquentation des fichiers des bibliothèques et les inventaires d'archives relèvent d'une dépense qui est aussi « sacrifice, dilapidation de la Bibliothèque », « imaginaire mis à sac »¹. L'érudition, nous tenterons de le montrer ici, est toujours ambivalente, dérisoire et fondatrice, conservatrice et liquidatrice, mélancolique et jubilatoire².

L'érudition est une méthode de connaissance fondée sur l'étude des textes ; est érudit le savoir constitué par cette méthode d'investigation et on considère comme érudite une production littéraire qui fait la démonstration d'un savoir objectivé par un appareil de notes, des index, des commentaires avec citations... ou qui relate la constitution même de ce savoir (découvertes des sources livresques, établissement de textes, travail d'authentification et d'exégèse, etc). L'érudition est donc à la fois une démarche épistémologique et une méthode critique, éprouvée dans les domaines des études religieuses, historiques et littéraires.

Le discrédit dans lequel elle est tombée, la pensée du texte littéraire comme intertextuel l'emportant sur la constitution des sources comme sur l'inventaire minutieux des références, s'est accompagné d'un déplacement sensible de cette même érudition dans la fiction. Alors que les pratiques érudites perdent de leur importance dans l'historiographie comme dans les études de critiques littéraires, elles sont sollicitées par l'invention. L'érudition est alors imaginaire, au sens où elle prend place dans un monde imaginé et fictif, dans lequel évoluent des personnages de savants, étranges et mélancoliques, comme ceux des récits et romans de W. G. Sebald. Mais elle

¹ Francis Marmande, « Georges Bataille : l'usage de la Bibliothèque et l'usage du monde », *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 6, « Manuscrits d'écrivains du XX^e siècle », octobre 2000.

² Nathalie Piégay-Gros, *L'Érudition imaginaire*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2009.

est imaginaire aussi en ce sens qu'elle développe des dispositifs qui produisent une intertextualité apocryphe (pseudo-citations par exemple ou apparat critique et commentaires développés à partir d'un texte imaginaire, comme dans *Feu Pâle* de Nabokov). Dans l'œuvre de Borges, il est tout à fait remarquable que les mêmes dispositifs intertextuels s'observent à propos de textes imaginaires et de textes attestés. Les citations apocryphes et les citations authentiques cohabitent comme se succèdent références authentiques et références imaginaires dans les bibliographies. La bibliographie citée dans *Histoire universelle de l'infamie* juxtapose des textes réels et des textes imaginés, mis sur pied d'égalité. Borges procède de diverses manières pour « fictionnaliser » les dispositifs érudits. Il fait dériver d'un texte attesté un monde imaginaire par exemple dans « Everything and Nothing », créé à partir d'une lacune dans la biographie de Shakespeare. À la fin de « Tlön, Uqbar, Orbis tertius », le narrateur évoque une « indécise traduction quévédienne³ » de l'*Urn Burial* de Thomas Browne qu'il ne pense pas à donner à imprimer. Or, Borges avait traduit avec Bioy Casares *Urn Burial* ou *Hydriopathia (Les Urnes funéraires)* ; traduction parue dans la bien réelle revue *Sur* en 1944, accompagnée toutefois d'un long paragraphe apocryphe ajouté à Browne⁴. Le travail de l'érudit consisterait à identifier cette interpolation. Dans d'autres textes, Borges commente comme s'il était vrai un texte imaginaire (« L'Approche d'Almostatim »), fabrique un index des sources qui figure à la fin de *Histoire universelle de l'infamie* pour subvertir les usages de la bibliographie. Le commentaire qui dérive du texte inventé, avec ses citations, ses notes, produit un savoir au statut indéfinissable. Dans tous les cas, il brouille la frontière entre bibliothèque réelle et bibliothèque imaginaire, entre monde réel et monde de l'invention. Si les listes et inventaires peuvent s'étendre à l'infini, faire fi de la chronologie et juxtaposer auteurs inventés et auteurs attestés, c'est qu'il y a de l'infini dans la littérature et l'invention ; c'est aussi que le monde réel peut finir par basculer dans celui, fantastique, de notre imagination.

Dans la fiction contemporaine, il est fréquent qu'un récit dérive d'un texte imaginé. L'invention d'un hypertexte est mise au service de la création, comme si elle ne pouvait faire l'économie de ce principe de dérivation. *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia* dans lesquelles Pascal Quignard prête à une patricienne romaine un journal dont il cite les fragments pour constituer son propre récit en est un exemple révélateur. Les effets savants ou érudits, les effets de commentaire sont purement imaginaires ; pour autant, ils ne laissent pas indifférente l'histoire littéraire. Quignard a revendiqué sa volonté de rémunérer les défauts de l'histoire littéraire ; il s'est emparé des objets délaissés, méprisés par la tradition qu'il déstabilise en fabriquant des apocryphes. De même, dans *Les Onze*, Pierre Michon invente un peintre et un tableau qui entraînent dans leur sillage des citations imaginaires :

³ Jose Luis Borges, *Fictions, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2010, p. 467.

⁴ Jose Luis Borges, *ibid.*, p. 1570.

par exemple, celles extraites d'un livre interpolé dans *l'Histoire de la révolution française* de Michelet. D'une manière plus générale, citations apocryphes fréquentes chez Perec⁵, bibliographies qui mettent sur le même plan des références réelles et d'autres imaginaires, manuscrits inventés à propos desquelles une glose peut se développer sont autant de procédés qui montrent la puissance que la Bibliothèque exerce sur l'imaginaire. L'invention non seulement puise à ces écrits, au point parfois d'implanter dans la fiction des procédés qui sont ceux du commentaire et de l'érudition, mais elle invente des livres, des articles, des références. Rien ne distingue sur le plan formel les dispositifs mis au service de l'imagination de ceux déployés pour étudier les textes et produire un savoir philologique ou historique. Les procédés permettent aux discours savants (celui de l'archéologie, de la météorologie, de la neurophysiologie, des sciences mathématiques...) de s'implanter dans le texte de fiction sont les mêmes que ceux qui font du texte littéraire une mosaïque de citations : discours sociaux, références littéraires, discours savants sont pris dans la même dynamique.

La littérature, comme phénomène intertextuel, transforme ainsi les savoirs en discours et en phénomènes livresques. Tout finit par des citations, telle était l'hypothèse de J. Schlanger dans *La Mémoire des œuvres*, qui notait, à propos des *Fous littéraires* de Queneau, que le passage de l'essai au roman était lié à la particularité du projet de Queneau, à ce que j'appellerais volontiers l'idiotie des archives, qui l'intéresse, mais aussi au fait que « en droit, à très long terme, toute entreprise livresque aboutit aux *Enfants du limon*, comme tout finit par des chansons et des thèses. Les écrits réflexifs, les œuvres de pensée tombent dans les lettres pour survivre ; et la culture littéraire devient le destin de la pensée »⁶.

Le destin n'est ni la chute ni la décadence. C'est un « régime de survie » : parce que la littérature se réapproprie ces savoirs, ces systèmes de pensée, ces théories qui n'ont plus cours, ils continuent à être actifs, comme on pourrait le dire d'un principe chimique, dans un nouveau précipité. Mais pour autant, ils ne fonctionnent pas comme des modèles ni comme des sources de l'invention. L'érudition se caractérise précisément par le rapport aléatoire, décalé, poétique, incertain qu'elle instaure avec les textes du passé. L'invention érudite, le rapport érudit à l'invention donnent lieu à des références qui se font dans les marges de la tradition instituée. Ce sont les savoirs abandonnés, oubliés, les références désuètes ou en voie de tomber dans l'oubli que se réapproprie l'érudit⁷.

⁵ Dans l'index de *la Vie Mode d'emploi* figure ainsi le livre *The Wanderers*, roman de George Bretzlee, dont on sait qu'il est un avatar du roman de jeunesse que Perec dit avoir écrit, *Les Errants*, Bretzlee étant une transposition du sens que le patronyme de Perec a en polonais (reste que ce « roman américain », tout imaginaire qu'il soit, figure sur le même plan que *Racine et Shakespeare* de Stendhal, par exemple, dans cet index).

⁶ Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, rééd. Verdier « poche », 2008, p. 181.

⁷ « celle des terres d'absence où sommeille ce qui n'est pas en usage, les livres que personne ne consulte, les idées qui n'ont plus cours, des constructions que rien n'anime, le compte rendu éteint de ce que

L'œuvre de Sebald est tout entière tissée par cette érudition décalée et non systématique. Qu'il s'agisse de son rapport aux archives ou au savoir érudit, l'auteur d'*Austerlitz* reconnaît une relation non systématique à l'étude, fondée sur la surprise, le hasard : l'imagination ensuite doit s'employer à rassembler ces données glanées au gré des marches et des coïncidences⁸. La curiosité est stimulée par ces découvertes imprévues, par les liens qu'il faut créer entre toutes les informations – la mélancolie naît de l'entreprise de l'écriture elle-même.

Dans *Les Anneaux de Saturne*, Sebald évoque l'œuvre de Thomas Browne et en particulier « un catalogue de livres remarquables, antiquités et autres objets singuliers » publié sous le titre *Musaeum Clausum* ou *Bibliotheca Abscondita*. Elle a la particularité de constituer un trésor purement imaginaire, qui contient néanmoins « un traité du roi Salomon sur les ombres de la pensée – document issu d'un fonds ayant appartenu aux ducs de Bavière –, une correspondance en hébreu entre Molinea de Sedan et Maria Schurman d'Utrecht, les deux femmes les plus érudites du XVII^e siècle, ainsi qu'un répertoire de botanique sous-marine comprenant la description et la représentation détaillées de tout ce qui pousse sur les massifs rocheux et dans les vallées au fond des mers, algues, coraux, fougères d'eau, mais aussi de phénomènes que personne, à ce jour, n'a eu le loisir d'observer, halliers flottants traversés de courants chauds, îles végétales poussées par les alizés de continent en continent⁹ ». L'érudition affiche une positivité faite de titres exposés et d'inventaires précis ; son revers est la mélancolie qu'elle entretient autant qu'elle l'apaise. C'est qu'elle touche au secret, à l'inconnu, mais aussi à l'idiotie du savoir. *Les Anneaux de Saturne* ne s'achève pas par hasard sur les cultures du deuil. Sebald évoque le travail des tisserands qui filent la soie produite par le *Bombyx mori*, dont Thomas Browne répertoriait dans son *Museum clausum* l'existence, après qu'il avait été rapporté sous forme d'œufs depuis la Chine par deux moines persans, à l'époque de l'empereur byzantin Justinien¹⁰. Les tisserands, comme les lettrés, sont exposés à la mélancolie, car les uns et les autres sont attelés à un travail inconfortable. Mais les lettrés comme les tisserands peuvent produire des fables et des rubans magnifiques. Si la dimension mélancolique de l'érudition et du tissage qui figure lui-même l'écriture est aussi évidente que tragique dans le texte de Sebald, c'est aussi parce que la mise à mort des chenilles placées dans des fourneaux avant que les cocons ne soient exposés à la vapeur des cuves, nécessaire au dévidage du fil, évoque l'extermination des Nazis. La mélancolie attachée au savoir et à ses bizarreries est partout présente dans

quelqu'un a dit. C'est une dimension impalpable où chaque geste étonne, sans qu'on sache toujours ce qui est le plus pâle, la page retrouvée ou la lectrice perdue. Ces choses qui étaient peut-être puissantes, rayonnantes, demeurent ignorées, immergées. Elles n'ont plus l'autorité de réclamer l'attention ; elles dépendent du hasard, de la proximité, de l'erreur, et des besoins de la conjoncture [...] » (*ibid.*).

⁸ Lynne Sharon Schwartz et al., *L'Archéologie de la mémoire. Conversations avec W. G. Sebald*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 95 sq.

⁹ W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 352.

¹⁰ *Ibid.*, p. 354.

l'œuvre de Sebald, où elle apparaît comme la face noire d'une étude patiente, positive et conquérante ; les savants qui errent dans ses romans sont toujours auréolés d'une brume de tristesse et d'ingénuité.

Sur la scène de la fiction, l'érudition a donc des enjeux spécifiques : elle n'est plus seulement une méthode critique, une démarche épistémologique vouée à accroître la connaissance fondée sur les textes et à permettre l'accumulation du savoir et la conservation des écrits. Bien qu'elle manifeste et parfois expose avec force ces savoirs, elle les dégage de leurs enjeux purement épistémologiques. Ils peuvent être l'objet d'un traitement ludique ou désinvolte. Perec, qui utilise les travaux savants et la documentation que ses activités au CNRS lui imposaient pour écrire *La Vie Mode d'emploi*, les détourne pour les mettre au service de l'invention de personnages, de mots, de matériaux romanesques : « Les seuls savoirs dont j'ai sciemment tiré parti dans mon travail sont ceux dont le langage, pour des raisons professionnelles, m'était vraiment familier : la neurophysiologie et la documentation bibliographique (*information retrieval*) ; la neurophysiologie m'a fourni un certain nombre de mots que j'ai utilisés à bon ou à mauvais escient (par exemple : dans le monumental *Atlas du tronc cérébral de Berman*, on trouve le noyau de Kolliker-Fuse, bien connu des neurophysiologistes respiratoires ; il m'a fourni, dans *La Vie Mode d'Emploi*, le personnage du physicien Kolliker, homme-tronc cérébral, inventeur d'un missile qui fut l'ancêtre des fusées atlas de Berman) »¹¹.

L'érudition s'est donc implantée dans la fiction où elle fait place, de manière aléatoire, à des savoirs et des textes oubliés, à des méthodes critiques par ailleurs dévalorisées, avec une ambivalence certaine : d'un côté, elle témoigne d'un désenchantement envers le savoir humaniste auquel on ne peut plus croire. Les érudits sont moqués, tournés en dérision, lorsqu'ils croient encore à l'autorité du texte, à l'achèvement d'une belle forme, à la patiente collection d'un savoir qui permet d'augmenter la connaissance que l'on a des textes ou l'authenticité de leur interprétation. Tels sont les érudits chez Pinget ou, plus récemment, dans certains romans de Jean-Philippe Toussaint ou chez Éric Chevillard. Mais, d'autre part, l'érudition rencontre la valorisation de la modernité du ratage, du suranné, la méfiance envers le bien dit, la positivité conquérante du savoir, les certitudes de la transmission.

Je verrai donc dans le déclin de l'érudition comme méthode critique et dans son implantation dans la fiction un signe du changement qui nous a fait passer d'un paradigme humaniste et encyclopédiste à un paradigme intertextuel. Le premier était régi par une relation forte à la tradition, constituée par l'établissement des textes, leur conservation, leur respect, leur transmission et selon un partage bien établi entre invention et savoir critique. Le second récuse ce partage, comme il récuse la filiation, voire la notion même de transmission. Dans ces deux paradigmes, des régimes contrastés de

¹¹ Voir son entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, *L'Arc*, n° 76 ; repris dans Georges Perec, *Entretiens et conférences, 1965-1978*, Nantes, Joseph K., édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, 2003. Dans *La Vie Mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978, p. 375.

rappports au texte peuvent se dessiner : régime sérieux ou régime ludique. Il ne faut pas perdre de vue en effet que le paradigme que l'on peut considérer comme « humaniste » peut faire une grande place à la fantaisie et au jeu (par exemple, chez Victor Hugo), de même que le paradigme que j'appellerais intertextuel peut faire place à un esprit de sérieux (Sebald). La tension entre ces deux paradigmes recouvre des conceptions du texte, du rapport au texte différentes, alors même que les procédés formels (citations, allusions, etc.) sont identiques. Ce qui est en jeu, c'est la manière dont la littérature pense son rapport à la mémoire et au savoir.

Je me suis référée à J. Schlanger et à son approche de l'érudition comme stratégie de survie – des textes, des systèmes de pensée, des savoirs aujourd'hui oubliés ou falsifiés. La littérature, que nous concevons comme ensemble de textes écrits à partir de textes voués à se croiser à l'infini, est aussi une mémoire, active même lorsque les notions d'autorité, de respect du texte, de hiérarchie ne sont plus reconnues. Cette mémoire est sollicitée selon trois régimes distincts : régime de conservation (Chateaubriand, *Le Génie du christianisme* : on cite pour garder ce qui risque de s'effacer), par un projet de dilapidation (Huysmans par exemple dans *À rebours*) ou de sacrifice dans *La Ruine de Kasch* de Calasso, ou par une hantise de la saturation (dominante aujourd'hui, par exemple chez Sebald). Michel de Certeau avait justement noté dans *L'Écriture de l'histoire* que le développement de l'érudition, d'abord liée à l'activité juridique, est naturellement « expansionniste et conquérante », « productrice et reproductrice ». C'est que « l'érudit veut totaliser les innombrables raretés qu'amènent chez lui les trajectoires indéfinies de sa curiosité et donc inventer des langages qui en assurent la compréhension ». Et il ajoute : « Il est habité par le rêve d'une taxinomie totalisante et par la volonté de créer des instruments universels proportionnés à cette passion de l'exhaustif. Par l'intermédiaire du chiffre, central dans cet "art du déchiffrement", il y a des homologues entre l'érudition et les mathématiques »¹². C'est cette propension à l'exhaustivité qui donne à l'érudit, le plus souvent, son tour mélancolique : il n'en a jamais fini avec le savoir, la lecture, le déchiffrement.

Le rapport au savoir est ainsi différent selon que l'on se situe dans un paradigme essentiellement réaliste ou fantastique, ou avant-gardiste. Si, comme nous l'avons montré, les mêmes pratiques intertextuelles sont employées à propos de savoir réel ou inventé, leurs enjeux sont distincts.

Le premier paradigme est celui de l'écriture réaliste, entendue dans son sens le plus large. L'érudition est sérieuse et parfois maniaque comme chez Flaubert, la volonté de représenter de manière cohérente et exacte le réel étant souvent débordée par une folie de l'étude et des lectures¹³. La cohérence et la vraisemblance de la représentation orientent les emprunts. Le

¹² Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 85-86.

¹³ « Pour ne pas vivre, je me plonge dans l'Art, en désespéré ; je me grise avec de l'encre comme d'autres avec du vin » (Gustave Flaubert, Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 décembre 1859, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 388).

roman historique, qui prend appui très souvent sur une importante documentation illustre bien cette relation particulière aux savoirs. Le roman naturaliste aussi, comme l'a montré H. Mitterand, se développe quant à lui précisément à une période où les savoirs se constituent en bibliothèque, selon une relation bien réglée, et où les livres, et en particulier les romans, s'écrivent à partir de textes¹⁴.

Le deuxième paradigme est celui que l'on peut qualifier de fantastique. Le savoir est *a priori* mis au service de la motivation réaliste du fait irrationnel ou étrange. Mais il est en fait détourné vers une mise en doute de la vérité et du degré de réalité de l'histoire racontée : le savoir théologique ou ésotérique par exemple dans *Histoires extraordinaires* de Poe mène à la disparition la plus étrange les femmes qui s'y livrent. Et l'œuvre de Borges a fait un usage néoclassique et fantastique de la froideur et de la précision rigoureuse des savoirs et bibliographies. Sans doute cette articulation entre savoir et fantastique nous donne-t-elle aussi à penser ce que le rapport savant à la connaissance peut avoir de vénéneux (c'est particulièrement vrai à l'époque romantique), elle réfléchit aussi la manière dont on redoute les implications du développement de la science et de la connaissance (c'est la vieille topique du savant fou, de l'érudit mélancolique, qui n'en a jamais fini avec les ramifications du savoir et les labyrinthes de l'exégèse). Michel Foucault avait insisté sur cette « bibliothèque fantastique », à propos de Flaubert, pour montrer comment la modernité littéraire (depuis Sade) pensait l'invention dans la continuité de l'écrit, de l'étude, du « zèle érudit » : « le chimérique désormais naît de la surface noir et blanc des signes imprimés, du volume fermé et poussiéreux qui s'ouvre sur un envol de mots oubliés ; il se déploie soigneusement dans la bibliothèque assourdie, avec ses colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais bâillent de l'autre côté sur des mondes impossibles »¹⁵. Les valeurs traditionnellement attachées à l'étude sont inversées : elle n'est plus le règne du positif, de la rationalité, une approche possible de l'imaginaire, voire du fantastique.

Enfin, le troisième paradigme rassemble des textes relevant d'une « écriture de l'avant-garde ». Refusant la tradition et d'une manière générale toute affiliation, l'avant-garde (qui se tournera en revanche vers le primitif, le sauvage) rejette l'érudition et cherche à faire table rase du passé, tout en cherchant elle-même l'avancée, non l'empreinte : « que toute démarche de mon esprit soit un pas, non une trace », écrit Aragon dans la préface de 1924 au *Libertinage*¹⁶. L'usage de l'intertextualité sera subversif, destructeur, anti-cumulatif : à l'instar de Ducasse et de Lautréamont, qui intégrait dans les *Chants de Maldoror* des fragments d'encyclopédie et de dictionnaires, Éluard et Breton, dans leurs *Notes sur la poésie* (1936) défont par le

¹⁴ Voir Henri Mitterand, *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeur*, Paris, PUF, 1998, p. 59 sq.

¹⁵ Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique », *Dits et écrits*, I, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1964], p. 323.

¹⁶ *Le Libertinage, Œuvres romanesque complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, p. 281.

collage le texte de Valéry qu'ils récrivent dans un centon volontairement destructeur. Il ne s'agit pas de sédimenter mais de détruire – la passion pour la liquidation rejoignant, peut-être, celle de la tradition¹⁷.

Ces trois paradigmes permettent de sérier des grands types de relations que la fiction peut entretenir avec le savoir, via l'intertexte. Reste que ces relations peuvent à chaque fois varier sur une échelle qui va de l'anti-romanesque à l'archi-romanesque, le savoir et les textes qui le constituent – et auxquels puisent les romanciers – pouvant à leur tour être objet de dérision ou d'affabulation. Il est ainsi remarquable que la représentation de l'érudition puisse donner lieu à une sévère critique de ses méthodes, voire à une satire des savants qui la développent. Kinbote pour Nabokov, le professeur Kien pour Canetti ou plus récemment le Nisard de Chevillard conjurent la passion de l'étude, la peur que la Bibliothèque n'empiète trop dangereusement sur un monde réel qu'elle fragilise autant qu'elle le contient. À l'inverse, l'intertextualité, ses formes mais aussi sa topique la plus traditionnelle (la bibliothèque, le manuscrit retrouvé) peuvent exacerber le romanesque : *Le Nom de la rose* d'U. Eco en est un exemple révélateur. Le savoir – ses objets, la façon dont on les découvre – est alors l'objet d'une affabulation enchantée. C'est le cas dans les récits de G. Macé par exemple ou dans les rêveries d'*Abbés* de Pierre Michon, qui prennent pour prétexte des textes arides, vieilles chroniques ou articles de savants barbichus de la troisième République.

Ces formes relativement brèves s'apparentent plutôt aux récits. Mais l'érudition s'accommode bien d'un romanesque profus comme dans *Là où les tigres vont mourir* de Blas des Roblès. Eléazar von Wogau, correspondant de presse au fin fond du Nordeste brésilien, découvre le manuscrit d'une biographie inédite d'un célèbre jésuite de l'époque baroque. L'univers d'Athanase Kircher va être l'occasion d'implanter dans le roman, du reste riche en aventures très romanesques, des savoirs érudits, liés aux inventions du fameux jésuite (par exemple, les *Principes de construction des cadrans solaires catoptriques*) ou encore à ses nombreuses lectures, études et publications (son livre *China illustrata* ou tous les livres conservés à la bibliothèque du Vatican)¹⁸.

À l'intérieur de chacun de ces paradigmes, un usage sérieux ou ludique de l'intertexte peut donc être observé. Globalement sérieux dans le texte naturaliste, il peut être néanmoins détourné à des fins plus ludiques ou fantaisistes.

Ce changement de paradigme établi, il n'en demeure pas moins que l'érudition, à la fois comme méthode d'investigation des textes et comme

¹⁷ Benjamin dans « Le caractère destructeur » écrit : « Le caractère destructeur efface même les traces de la destruction. Le caractère destructeur rejoint le front des traditionalistes. Certains transmettent les choses en les rendant intangibles et en les conservant ; d'autres transmettent les situations en les rendant maniables et en les liquidant. Ce sont ces derniers que l'on appelle les destructeurs » (*Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 332).

¹⁸ L'auteur a mis en ligne l'index des œuvres qu'il a utilisées pour écrire son roman, signe intéressant de cette affabulation d'un savoir érudit exposé.

savoir savant, explicitant ses références aux livres étudiés, ne disparaît pas complètement, ni de l'histoire littéraire, ni du discours critique, ni, surtout, de l'invention où elle se déplace. Son implantation dans la fiction montre comment les savoirs du passé sont perçus comme des discours conservés dans des livres auxquels on va emprunter pour faire rêver, fabuler, ou au contraire pour tourner en dérision le savoir ou les savants. La littérature apparaît bien comme une mémoire, mais une mémoire aléatoire, qui puise aux textes des éléments de savoir ; elle ne voit pas en eux nécessairement des autorités, ni des garants de son sérieux. Elle ne cherche pas à les promouvoir en tant que savoirs mais peut les détourner à d'autres fins, voire les tourner en dérision. L'imitation était un processus qui reconnaissait l'autorité du texte, la valeur de l'auteur, et qui pensait l'articulation de la littérature au savoir selon des modalités bien réglées ; l'intertextualité pense le savoir d'abord comme un élément dialogique, comme un phénomène textuel ; elle contribue ainsi à l'indistinction des différents régimes textuels – critique et invention au premier chef, mais aussi savoir attesté et savoir imaginaire, dispositifs savants mis au service de la fabulation et de l'imagination ou du savoir.

L'objectivité de l'érudition est sollicitée par les romanciers pour explorer la part d'ombre que poursuivent le savant et l'écrivain. L'érudition imaginaire montre comment la positivité du savoir (représentée par les notes, les bibliographies, le scrupule de la citation) a partie liée avec l'obscur ; comment la précision scrupuleuse est bordée par l'informe qu'explore et que défie l'écriture de la fiction ; comment aussi la tradition, symbolisée par la bibliothèque qui conserve et ordonne les livres et les savoirs, a non seulement ses réserves dans lesquelles les écrivains viendraient puiser de nouvelles sources d'inspiration, des sujets inédits, mais surtout des fossés, des chausse-trappes dans lesquels ce qu'une époque refoule, oublie, s'entasse. Et tout un pan de la modernité (non seulement française : Nabokov, Canetti, Sebald, Eco...) écrit et invente sous l'injonction de cette marge, qui fraye avec le délire et avec l'enchantement de la langue.

RÉGIS SALADO

NOMS DE PERSONNAGES : LE NOM*

Aux Dogons !
(comprenez qui pourra)

Depuis toujours, lisant des œuvres de fiction, j'y entrais par les noms. Les Misérables, roman auquel je dois une de mes plus belles saisons de lecture, au seuil de l'adolescence, m'est d'emblée apparu fraternel par ce nom admirable entre tous, ce nom puissant, rythmique et populaire de Jean Valjean. Marchant vers le collège encore vibrant des pages lues jusque tard dans la nuit, j'en avais plein la bouche, de ce nom-là qui s'accordait si bien à mes jeunes foulées : Jean Valjean, en avant ! et que ton nom cadence à jamais mon avancée¹...

Aujourd'hui, je ne sais rien de plus de ce nom, je ne veux d'ailleurs ni l'expliquer ni l'interpréter, comme j'aime à le faire pour d'autres noms de personnages, et sans doute l'admiration intacte que je voue au héros qui le porte a-t-elle à voir avec cette qualité d'évidence d'un nom qui, pour moi, se suffit à lui-même. Aussi est-ce d'abord à ce nom que je pense au moment d'aborder la question du nom des personnages et de l'usage qu'on peut en faire dans la lecture des textes littéraires.

Voie royale

Qu'y a-t-il dans un nom ? Si la question se pose au lecteur de roman, c'est d'abord parce qu'il ne peut ignorer que parmi les mots qu'emploie l'auteur de fiction, les noms de personnages ont ceci de singulier qu'il peut les inventer librement. Ainsi se joue dans la nomination des personnages une part privilégiée de la création littéraire, la part du Signifiant par excellence, puisque le nom propre, en cela distinct du commun des mots, n'est pas soumis *a priori* à l'ordre de la signification². Le désir de sens suscité par les

* Ces pages sont extraites d'un travail en cours, d'où leur aspect décousu, qu'on voudra bien mettre au compte de cet inachèvement.

¹ Quelques années plus tard, mon père ayant obtenu sa mutation à Digne-les-Bains, je croisais « pour de vrai » la route de Jean Valjean, qui se rend à Digne après sa libération du bagne et y est accueilli par Monseigneur Myriel, auquel il dérobe la paire de chandeliers la plus fameuse de la littérature française. Hélas, l'oublieuse cité bas alpine ne semblait faire aucun cas de l'épisode.

² La question est évidemment plus complexe, quand on la considère d'un point de vue linguistique. En effet, si en principe le nom propre a un référent unique et n'a donc pas à faire sens en dehors de sa fonction d'identification d'un être singulier, il n'en est pas moins pris dans le jeu de la langue, et par là-

noms est précisément à la mesure de cette exemption de principe. Soustraits à la règle ordinaire qui veut que les mots signifient selon la prescription du dictionnaire, les noms appellent un déchiffrement plus aventureux, éveillent des conjectures, ouvrent le jeu de l'interprétation et enclenchent des rêveries dont la portée n'est pas bornée par les autorités linguistiques.

Il est vrai que cette liberté s'exerce dans un cadre lui-même surdéterminé – le système du texte – de telle sorte que l'activité du lecteur est pour une large part programmée, dirigée, voire contrainte par une intention d'auteur dont la reconnaissance constitue un passage obligé de la lecture du nom. Certains noms de personnage, parmi les plus fameux, relèvent d'une intentionnalité trop manifeste pour qu'on l'ignore. Quand Joyce, en infraction flagrante avec tout principe de vraisemblance, attribue le nom bien peu dublinois de Dedalus au héros de son roman autobiographique, il inscrit le personnage dans un réseau intertextuel qui semble régler d'emblée la question du sens de cette nomination. Et de fait, le *Portrait de l'artiste en jeune homme* va déployer de façon très systématique les potentialités signifiantes contenues dans ce renvoi au mythe grec, si bien que le nom du personnage fonctionne alors comme une clé de lecture explicite, ou plutôt comme un fil d'Ariane³.

Dans un registre moins savant, et surtout moins en contradiction avec les conventions réalistes, le nom d'Emma Bovary relève lui aussi d'une intention d'auteur suffisamment claire pour que s'impose au lecteur un « sens du nom ». Clivé entre un prénom qui dit la postulation vers l'idéal amoureux et le nom d'épouse qui contrarie l'aspiration romantique par une référence appuyée au motif bovin, le personnage flaubertien porte son nom comme un destin. En devenant Madame Charles Bovary, Emma hérite malgré elle de toute la pesanteur associée à un nom dont la charge grotesque a été révélée au lecteur dès l'orée du roman, lorsqu'éclate en chahut le cri de « Charbovari », où s'entend un « char à bœufs » qui stigmatise les origines rurales du « nouveau »⁴. Portant le joug de ce nom si mal accordé à ses désirs, l'héroïne ne parviendra jamais à se libérer de l'attelage fatal qui noue le nom d'Emma à celui de Bovary.

L'assignation par l'écrivain d'une signification au nom du personnage est toutefois plus indirecte dans le cas du roman flaubertien que dans celui

même susceptible de s'agréger des connotations et de produire des effets de sens ou, comme le soutient Gottlob Frege, d'assurer une fonction descriptive qui peut compléter sa seule fonction de référence (voir à ce propos l'entrée « Les noms propres » du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* d'Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1972, p. 11-12).

³ Dans le *Portrait*, la symbolique dédaléenne du labyrinthe, de l'envol et de la chute est véritablement structurante pour la trajectoire du protagoniste tout au long du roman, qui s'achève d'ailleurs par une invocation de Stephen à la figure tutélaire de Dédale : « *Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead* » (« Antique père, antique artisan, assiste-moi maintenant et à jamais » ; et dernière phrase du texte). Il faut noter que le prénom de Stephen (Etienne ou Stéphane en français), qui fait référence au protomartyr de la chrétienté, victime de la lapidation, participe lui aussi de la trame symbolique du roman : des pierres lancées par ses persécuteurs, le héros du *Portrait*, artiste en devenir, édifiera son œuvre labyrinthique.

⁴ *Madame Bovary*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990, p. 3.

de Joyce, non seulement parce que le nom de Bovary est plus plausible dans un contexte normand que ne l'est celui de Dedalus dans un contexte irlandais, mais aussi parce que les effets de sens qui procèdent de cette nomination sont plus diffus. À cet égard, on doit distinguer différents degrés dans la manière qu'a le nom d'informer la lecture d'une œuvre, et remarquer que l'intention d'auteur qu'on peut reconnaître derrière le choix d'un nom de personnage n'épuise pas la lecture qu'on en peut faire.

Pour s'en tenir aux célébrités, prenons le cas de Ferdinand Bardamu, héros et narrateur du *Voyage au bout de la nuit*. Ce nom ressortit lui aussi à la catégorie des noms dont les effets de sens peuvent être rapportés, sans grand effort d'imagination, à une intentionnalité de l'écrivain. Ferdinand reprend pour moitié le prénom de Louis-Ferdinand Céline, part commune qui fait sens si l'on admet que la vie de l'auteur se trouve partiellement transposée dans le roman. Quant au nom dont est affublé le héros, sa décomposition en barda / mu figure assez bien les tribulations de ce personnage ballotté au gré des circonstances, voyageur dont l'odyssée commence avec l'enrôlement et l'expérience traumatisante de la Grande Guerre (le mot *barda*, d'origine arabe, a pour sens premier l'équipement du soldat), puis continue au gré de circonstances sur lesquelles le héros semble n'avoir pas prise (la forme passive *mû* dit ce mouvement subi). La cause est donc entendue : le nom de Bardamu a une charge programmatique à l'égard des aventures que le héros traverse. Cela dit, le potentiel signifiant du nom de Bardamu est suffisamment riche pour contenir d'autres suggestions. Rien n'interdit en effet d'y percevoir aussi le mot « barde », et pourquoi pas un « barde » qui « amu(se) », lecture qui fait entendre la part de l'oralité et du jeu dans le nom de ce personnage qui est aussi un prodigieux narrateur. Ainsi compris, le nom du héros engagerait à penser le rapport entre le *Voyage* et le modèle épique sous le signe de la subversion comique, le barde célien se présentant comme celui qui amuse (la galerie).

Bien que cette perspective interprétative soit tout à fait valable quand on la rapporte à l'œuvre dans son ensemble, rien ne permet d'attester que l'écrivain a sciemment encodé le nom de Bardamu dans les termes qu'on vient d'indiquer. Du reste, il est rare que l'on puisse référer de manière univoque un nom de personnage à une intention d'auteur, non seulement parce que les auteurs le plus souvent ne livrent pas les motifs qui ont présidé au choix du nom de leurs personnages, mais aussi parce que le jeu de l'interprétation excède les limites de cette intention. Il faut alors assumer le caractère spéculatif d'une activité interprétative qui ne peut s'autoriser que de l'éventuel éclairage qu'elle apporte sur l'œuvre, indépendamment de ce que l'on peut savoir de la volonté de l'auteur. Le sens du nom tel que l'auteur l'a déterminé ne coïncide pas forcément avec celui que permet de restituer une lecture attentive aux signes de l'œuvre, le nom des personnages étant toujours susceptible d'être investi de significations variables, selon l'angle de lecture qu'on adopte.

C'est le cas pour le héros de *L'Étranger*, Meursault, qui hérite son nom de celui du protagoniste de *La Mort heureuse*, Mersault, dont Camus a

précisé qu'il fallait y reconnaître la présence de la mer et du soleil. La généalogie qui mène du personnage de *La Mort heureuse*, texte auquel travaille Camus dans les années 1937-1938 mais qu'il ne publiera pas, au héros de *L'Étranger* qui paraît en 1942, invite ainsi à reconnaître la présence des éléments solaire et marin dans le nom de Meursault. Cette lecture est d'ailleurs fortement légitimée par le récit, qui donne une place importante à la mer (superbe scène de bain avec Marie) et encore plus au soleil, actant décisif de la scène de meurtre où bascule le destin du héros. Pourtant, le changement opéré par Camus de « Mer » en « Meur » a pour conséquence que ce ne sont plus les éléments naturels mais le verbe « mourir » que reconnaissent les lecteurs dans le nom du personnage. Le « paradigme élémentaire » mis en avant par l'écrivain est alors occulté par cette évidence : dans Meursault, il y a « meur(t) », entente du nom qui s'impose nécessairement au lecteur de *L'Étranger*, compte tenu du fait que le héros y est promis à la mort (mort plus solitaire qu'heureuse, s'il faut chercher plus avant dans le nom la suggestion d'un sens). Le paradigme de la mort, déjà présent dans le titre du roman de 37-38 et réactivé dans *L'Étranger* par le nom de Meursault, se retrouvera sans surprise à l'autre extrémité du parcours littéraire de Camus, dans *Le Premier homme*, roman d'inspiration très autobiographique dont le héros porte le nom de Jacques Cormery. Que le nom de Cormery soit celui de la grand-mère de Camus du côté paternel n'enlève rien au fait que l'on y perçoive et le corps et la mort (*corps meurt*), présences attendues dans un texte structuré par la quête du père mort. Où l'on voit que la pulsion interprétative stimulée par les noms s'affranchit assez facilement des limites tracées par une éventuelle *intentio auctoris* ou par les références à la réalité biographique.

Le nom et l'œuvre : le cas Barnabooth

C'est à l'enseigne passablement grotesque du nom de A. O. Barnabooth, où A vaut pour Archibald et O pour Olson que s'inaugure en 1908 la carrière littéraire de Valéry Larbaud⁵. Quand on a l'art et le beau dans son nom, pourquoi affubler son premier livre d'un tel travestissement ? Et quel sens donner à ce nom composite, qui fonctionne certes comme un pseudonyme, compte tenu de l'absence du nom de l'écrivain, mais qui appartient clairement à l'ordre de la fiction (la biographie très fantaisiste qui précède les œuvres du « riche amateur » ne cherche pas trop à nous en faire accroire quant à la réalité des faits rapportés) ?

⁵ Publié en 1908 chez Léon Vanier, le volume ne portait pas le nom de Larbaud mais se présentait comme le recueil des écrits de A. O. Barnabooth, précédés d'une brève « Préface de l'Éditeur » signée X. M. Tournier de Zamble. Larbaud avait fait fabriquer deux éditions du livre, l'une destinée à la presse dont la couverture portait seulement le titre *Poèmes par un riche amateur*, l'autre, pour la vente, intitulée *Le Livre de M. Barnabooth précédé d'une vie de M. Barnabooth par X. M. Tournier de Zamble*. Les œuvres de Barnabooth comprenaient dans cette édition le conte « Le Pauvre Chemisier » et les cinquante « Poèmes par un riche amateur », répartis en deux sections : « les Borborygmes », puis « Ievropa ». Ce n'est qu'en 1913 que Larbaud, dont le nom figurait cette fois-ci sur la couverture, ajouta le « Journal intime » qui devait faire la réputation littéraire de Barnabooth.

La fabrication du nom de Barnabooth se trouve en partie expliquée dans la « Biographie de M. Barnabooth » par X. M. Tournier de Zamble (où X vaut pour Xavier et M pour Maxence), copieuse parodie qui occupe plus de pages que les poèmes dans l'édition de 1908. On y apprend ceci au chapitre « III. Ses origines – Sa famille » : « Barnabooth est un surnom qui ne date pas de plus d'un siècle. L'ancêtre, le premier aïeul connu, s'appelait Olsson, était finlandais, passa en Suède, et, dès les premières années du XVII^e siècle, vint s'installer en Amérique avec d'autres colons suédois [...]. Ils s'appelaient déjà [pendant la guerre d'Indépendance] Barnabooth*, l'étymologie de ce surnom (barn : grange, booth : baraque) avec cet *a* intercalé dont la présence ne s'explique pas, est condamnée à demeurer obscure⁶. [...] *Prononcer : Barnabooth, le *th* anglais, dans ce cas, se prononce avec le son d'*s* zézayée ».

L'obscurité des origines du nom est en partie dissipée dans l'édition de la Pléiade où l'on apprend que c'est en 1902, au retour d'un voyage à Londres, que Larbaud « compose le nom de son personnage à l'aide de celui d'une localité proche de Londres, *Barnes*, et du mot *Booth*, enseignes de pharmacies anglaises à succursales multiples »⁷. Cette explication fondée sur des éléments de la biographie réelle de Larbaud, pas plus que la glose donnée dans la biographie fictive du « riche amateur », où il est question de « surnom », ne rendent compte des effets de sens que le nom de Barnabooth est susceptible de produire à la lecture du livre. Pour que ce nom déploie vraiment ses virtualités de sens, il faut en faire résonner les harmoniques au regard de l'œuvre que Larbaud lui attribue. Du moins est-ce notre hypothèse.

La résonance entre le nom et l'œuvre est perceptible dès le seuil des *Poèmes par un riche amateur*, où la poésie s'avance sous le vocable anti-lyrique, cocasse et provocant de « Borborygmes »⁸. Barnabooth et Borborygmes se font écho dans leur forme (commune séquence consonantique b-r-b) et concourent aux mêmes fins. Nom d'auteur supposé et titre des poèmes sont en effet à l'unisson pour signifier une double dérision : dérision de la poésie, retournée en « Grognements sourds de l'estomac et des entrailles »⁹, mise à distance de la figure du poète, par escamotage de l'auteur réel au profit d'un personnage caricatural, milliardaire et maître du monde à 17 ans (le zélé biographe Tournier de Zamble indique que Barnabooth est comparable en cela aux « jeunes empereurs de Rome »¹⁰). Il y a du phénomène de cirque (*Barnum* ?) dans ce Barnabooth immensément riche, prodige venu du Nouveau Monde et doté d'une double identité américaine, si l'on en croit

⁶ Le texte de la « Biographie », que Larbaud a supprimé de l'édition de 1913 des *Œuvres* de Barnabooth, est reproduit dans les « Commentaires et notes » de l'édition des *Œuvres* de Valéry Larbaud en Pléiade (Paris, Gallimard, 1958, p. 1135-1155, présentation du texte par Robert Mallet).

⁷ *Ibid.*, p. 1130. Robert Mallet reprend cette information d'une lettre adressée par Larbaud à Marcel Ray en 1902.

⁸ « Les Borborygmes » est le titre de la première section des *Poésies* de Barnabooth.

⁹ Second vers du « Prologue », poème liminaire des « Borborygmes ».

¹⁰ Valéry Larbaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1141.

son biographe¹¹. Il y a aussi quelque chose de Larbaud dans ce personnage d'héritier, mais cette part commune est prise dans un jeu d'inversion dont le nom porte la trace discrète (*Larbaud* retourné en *Barnabooth*). Ce rapport ironique entre l'écrivain et son personnage, rapport de double qui détermine autant une altérité qu'une homologation, est figuré dans un détail de la biographie fictive de *Barnabooth*. Larbaud attribue en effet à son double de fiction une fortune colossale dont l'origine se trouve dans l'exploitation des déjections aviaires, aux antipodes, de la pureté lustrale dont procède la fortune de Larbaud, qui avait hérité pour sa part des eaux de source Saint-Yorre¹² : « M. Barnabooth [...] obtint bientôt la ferme générale des dépôts de guano, et dès lors, il fut maître du continent »¹³. Il y aurait donc aussi quelque chose comme de la *bouse* dans ce *Barnabooth*-là (la fameuse lettre « s zézayée »), qui qualifie d'ailleurs ses poèmes de « déjections » et en rajoute dans le cynisme et la provocation :

Là-bas, mes ouvriers sont dans le guano jusqu'au cou, les sales !
A me gagner cet argent
Rutilant, que je dépense moi, avec des mains propres.¹⁴

Entre la basse origine physiologique de la fortune associée au nom de *Barnabooth* et la source très physique des poèmes-borborygmes, le lien est suffisamment explicite pour que l'on postule une relation en miroir entre le nom de l'auteur fictif et le terme sous lequel se présente sa production littéraire. Scruté d'un peu plus près encore, ce curieux mot de « borborygme » éclaire encore un autre aspect du nom de *Barnabooth*.

Par son balbutiement syllabique initial, son étymologie grecque et sa forme onomatopéique (*borboruzein* = « gargouiller » en grec), le « borborygme » évoque un mot qui hante la biographie, l'œuvre et le nom même de *Barnabooth*, le mot de « Barbare ». Ce mot formé sur une onomatopée figurant le bredouillement incompréhensible par lequel les Grecs identifiaient les étrangers, constitue peut-être l'une des clés du nom de *Barnabooth*, pour peu qu'on fasse le détour par l'œuvre d'un autre poète venu d'Amérique. Revendiquant lui-même sa part non-civilisée – « J'ai du sauvage dans la peau »¹⁵ –, le « riche amateur » est en effet placé par Larbaud sous l'égide imposante d'un écrivain que lui-même chérissait entre tous, le monumental Walt Whitman. C'est sous le choc de sa lecture des poèmes de Whitman que

¹¹ Né aux confins du Pérou, de la Bolivie et du Chili, *Barnabooth* s'est ensuite « fait naturaliser citoyen de l'État de New York, pays d'origine de sa famille », *ibid.*, p. 1136.

¹² Le père de l'écrivain, Nicolas Larbaud, était propriétaire des sources de Saint-Yorre, toponyme dont la présence est décelable dans les premiers essais littéraires du jeune Valéry. Encore lycéen, il écrit en effet une comédie satirique dans le goût d'Aristophane, *Les Archontes ou la liberté religieuse*, qu'il signe du pseudonyme de L. Hagiosy où l'on peut reconnaître le L de Larbaud et la transcription cryptée de Saint-Yorre (*hagios* = « saint » en grec + le « y » pour Yorre). Où l'on voit la précocité de notre auteur en matière de trafic des noms.

¹³ *Ibid.*, p. 1138. Il s'agit du père de *Barnabooth*, qui a quitté les États-Unis pour l'Amérique latine.

¹⁴ « Aspirations », poème éliminé de l'édition de 1913, repris in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1158.

¹⁵ Propos de *Barnabooth* rapporté dans sa « Biographie », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1144.

Barnabooth est censé avoir écrit ses premiers vers (en anglais)¹⁶, et c'est aussi dans le sillage de sa lecture éblouie des *Leaves of Grass* que le jeune Larbaud a décidé de se faire poète¹⁷. Or, le signe de ralliement whitmanien n'est autre que ce « *barbaric yawp* », ce « cri barbare » que lance le poète par-dessus les toits du monde, à la fin de son poème le plus célèbre, l'immense « *Song of Myself* » : « *I sound my barbaric yawp over the roofs of the world* »¹⁸. En créant Barnabooth et ses borborygmes, Larbaud fait donc écho au puissant appel whitmanien, mais il ne s'autorise cet écho que sous la forme d'une fiction ironique qui commence par dissoudre l'emphase lyrique dans le gargouillis des borborygmes. Revenant quelques années plus tard sur ces étranges débuts, Larbaud déclarera : « Je rêvais d'un poète [...] capable de faire du Walt Whitman à la blague »¹⁹. Si le nom bouffon de Barnabooth dit bien l'intention de désacralisation qui a présidé aux débuts littéraires de Larbaud, la note initiale de ce nom nous inciterait donc à percevoir, comme en hommage au grand Whitman, la rémanence d'un cri barbare au cœur de sa poésie.

Proust me fait signe, Swan(n) se fait cygne

Nous étions à l'étude, c'était à Paul Cézanne, lycée d'Aix-en-Provence. Le pion s'est approché de moi et, comme je levais le nez de *Du côté de chez Swann*, il m'a murmuré à l'oreille, en air de confidence : « *Proust et les signes*, de Gilles Deleuze, indispensable... ». Bien des années plus tard, ouvrant mon vieil exemplaire folio, je retrouve ces mots griffonnés à l'intérieur de la 4^e de couverture : « Proust et les cygnes (à lire) ».

Lycéen, je ne connaissais pas l'existence de l'ouvrage de Deleuze, j'avais en revanche ma petite idée sur le nom de Swann. Un voyage scolaire en Angleterre, qui comprenait une visite à Stratford-upon-Avon, m'avait édifié : « *Shakespeare*, disait le guide, *is also known as the Swan of Stratford* », « le cygne de Stratford », nous soufflait en écho l'accompagnatrice. Le sort de Swann en fut pour moi scellé. Quoi de plus naturel en effet que Proust, cherchant à donner à son personnage la double onction du chic anglais et de la littérature ait jeté son dévolu sur ce nom de Swann, dont le « n » final

¹⁶ Voir le chapitre IX de la « Biographie » : « M. Barnabooth poète ; ses idées sur l'art » (*Œuvres, op. cit.*, p. 1146-1151, en particulier p. 1150).

¹⁷ La pièce liminaire des « Borborygmes », où il est largement question du « physiologique », fait un écho précis au poème liminaire des *Leaves of Grass*, dans lequel Whitman annonce son programme poétique révolutionnaire : « *Of physiology from top to toe I sing* » (« C'est de la physiologie du haut en bas que je chante ») (troisième vers du poème « *One's-Self I sing* », qui vient en tête de la série des « Inscriptions » figurant en ouverture de l'édition définitive des *Leaves of Grass* ; la traduction que l'on cite est celle de Jules Laforgue, reprise en tête du volume Poésie/NRF des *Poèmes* de Walt Whitman, version que connaissait Larbaud). Sur le rapport de Larbaud à l'œuvre de Whitman, on se permet de renvoyer à notre étude « Profits et périls de l'admiration : Larbaud face à Whitman » (*Cahiers Valéry Larbaud*, n° 45, « Larbaud, écrivain critique », études réunies et présentées par Anne Chevalier, Presses de l'Université de Clermont-Ferrand, 2009).

¹⁸ « *Song of Myself* », v. 1333 (Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New-York, Norton Critical Edition, 1973, p. 89).

¹⁹ « Conversation avec Léon-Paul Fargue », texte de 1921, cité in *Œuvres, op. cit.*, p. 1132.

redoublé prolongeait idéalement l'élégant sillage, tout en dissimulant, suprême habileté, un emprunt à la langue anglaise qui sans cet artifice eût risqué de trop paraître²⁰. Lorsque j'appris plus tard que le surnom de Fénelon n'était autre que « le Cygne de Cambrai », j'y trouvais naturellement une confirmation. Du Cygne de Cambrai au Swann de Combray, il n'y avait qu'un pas, je le franchissais : Proust avait été l'objet d'une réminiscence involontaire, demeurée inconsciente. Du reste, Fénelon n'est-il pas posé en rival de Swann à un moment dans *Un amour de Swann*, et quelques centaines de pages plus loin, un autre Fénelon (Bertrand de) n'est-il pas désigné par le narrateur comme « [l']ami le plus cher »²¹ ? Cygne / Swan, Combray / Cambrai, Fénelon / Swann, Narrateur-Télémaque / Swann-Mentor, je me laissais facilement griser par ces bêtises (encore Cambrai). Mais il y eut pire...

Un soir de pluie d'octobre 1996, j'avance à pas prudents sur la dalle de Jussieu, prudence qui ne m'est pas seulement inspirée par le sol glissant : je vais faire mon premier cours à l'UFR Sciences des Textes et Documents, que je viens de rejoindre en provenance de l'Université de Pau. Et quel cours ! Chargé d'une des deux questions de littérature comparée de l'agrégation de lettres modernes, je n'en mène pas large, car je sais les exigences des étudiants agrégatifs, qui m'attendent en rangs serrés dans l'Espace Jussieu. La question est splendide, « L'écriture de la jalousie », le programme somptueux : *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï, *Senilità* de Svevo, *Un amour de Swann* de Proust. Je viens de relire *Un amour* et je me répète comme un automate l'inoubliable, la cruelle, la si juste et si subtilement piégée dernière phrase du livre : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie... ». Phrase piégée, parce qu'elle rend insoupçonnable, du fait du détachement qu'y exprime Swann et de son allure définitive, son mariage à venir avec Odette.

Quelques mètres avant d'atteindre la porte de l'étroit couloir qui mène à la salle de cours, je bute sur le rebord d'une des dalles inégales du parvis et manque de m'étaler par terre, reprends mon équilibre, et soudain c'est l'illumination : bon sang mais c'est bien sûr ! le chiffre de la destinée de Swann est inscrit dans ce nom qui est celui de la rue où demeure Odette et qui a fini, magie de la métonymie, par se substituer à son nom :

²⁰ Je ne faisais pas complètement fausse route d'ailleurs, même si l'affaire de la nomination du héros proustien est bien plus complexe, puisqu'il y a lièvre sous cygne, comme l'a montré Henri Raczymow dans son savant essai sur *Le Cygne de Proust* (Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1989). L'auteur s'y livre à une passionnante enquête sur Charles Haas, un des modèles avérés du personnage de Swann, et sur les motifs qui ont pu amener Proust à modifier le nom de Haas (proche du mot allemand *hase*, lièvre) en Swann.

²¹ La scène se passe au salon Verdurin : alors que Swann est requis par Forcheville de donner sa définition de l'intelligence, Bichot annonce « une définition bien curieuse de l'intelligence dans ce doux anarchiste de Fénelon... », définition qui ne sera pas dite, Swann « se dérochant [...] à la joute que Mme Verdurin se réjouissait d'offrir à Forcheville » (*Un amour de Swann, Du côté de chez Swann*, II, *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1987, p. 256). D'autre part, c'est dans *Sodome et Gomorrhe*, II, qu'est faite la mention à Bertrand de Fénelon (*À la Recherche du temps perdu*, III, 1988, p. 168).

Swann voulait partir, mais au moment où il allait enfin s'échapper, le général de Froberville lui demanda à connaître Mme de Cambremer et il fut obligé de rentrer avec lui dans le salon pour la chercher.

« Dites donc, Swann, j'aimerais mieux être le mari de cette femme-là que d'être massacré par les sauvages, qu'en dites-vous ? »

Ces mots « massacré par les sauvages » percèrent douloureusement le cœur de Swann ; aussitôt il éprouva le besoin de continuer la conversation avec le général :

« Ah ! lui dit-il, il y a eu de bien belles vies qui ont fini de cette façon... Ainsi vous savez... ce navigateur dont Dumont d'Urville ramena les cendres, La Pérouse... » (Et Swann était déjà heureux comme s'il avait parlé d'Odette.)
« C'est un beau caractère et qui m'intéresse beaucoup que celui de la Pérouse, ajouta-t-il d'un air mélancolique.

– Ah ! parfaitement, La Pérouse, dit le général. C'est un nom connu. Il a sa rue.

– Vous connaissez quelqu'un rue La Pérouse ? demanda Swann d'un air agité²².

Ce nom de La Pérouse, si obsédant pour Swann qu'il cherche toutes les occasions de le proférer, comme s'il avait la vertu performative de faire surgir Odette, contient en effet le fin mot d'une histoire que le lecteur apprendra peu après dans « Nom de pays : le nom », où l'on découvre que Swann a épousé Odette. Car La Pérouse fait bien « l'épousera », pour peu qu'on recompose l'ordre des lettres de ce nom. Déchiffreur forcené des signes, et cela jusqu'au délire interprétatif et à l'hallucination, Swann le jaloux n'avait pas vu que ce nom justement lui faisait signe, selon les voies retorses de l'ironie et du sens caché.

Mais comment Swann aurait-il bien pu voir, pauvre personnage plongé dans « sa fiction », ce que ni le lecteur, ni sans doute l'écrivain lui-même, ne sauraient percevoir ? Il faut bien en convenir – et j'en convins sans barguigner lorsqu'après quelques semaines de cours, je fis part de ma « trouvaille »²³ aux agrégatifs circonspects – cette lecture anagrammatique du nom de La Pérouse avait tout d'un petit délire herméneutique.

Il n'empêche, je tenais mon Dogon²⁴ !

²² *Du côté de chez Swann*, II, *op. cit.*, p. 337-338.

²³ Je n'emploie pas ce mot de « trouvaille » sans un soupçon d'inquiétude – rien ne m'assure en effet que cette lecture anagrammatique n'avait pas été déjà faite par un chercheur dont je n'aurais pas dû ignorer les travaux – mais je le fais aussi avec la conviction de n'avoir dû cette petite révélation qu'à ma lecture excessivement attentive aux noms. Il est possible que cette identification ait circulé depuis ici ou là, de DEA en master ou en thèse et autres articles savants, je ne suis pas assez proustien pour l'établir, ni, encore une fois, pour affirmer qu'elle n'avait pas été faite ailleurs, mais cela est sans importance, relisons Borges et Bayard sur le plagiat par anticipation.

²⁴ Après s'être marié à Louise Godon en 1926, Michel Leiris s'est passionné pour le pays Dogon, qu'il découvre en 1931 au cours de la mission ethnographique Dakar-Djibouti. Cette jolie rime des noms et de la vie fut relevée par Francis Marmande dans un article que Leiris apprécia.

MICHEL SANDRAS

ENTREVISIONS (PROUST, CLAUDE SIMON, JACQUES RÉDA)

La jeune fille en robe rose qui sort de la station de métro est vêtue avec élégance. [...] D'une démarche gracieuse, elle se dirige parmi les entassements de décombres vers ce qui n'est plus maintenant qu'une trouée, bordée d'un côté de vagues tas de briques et, de l'autre, d'une suite de façades restées debout, sans rien derrière, comme un décor de théâtre aux fenêtres vides à travers lesquelles on peut voir le ciel. [...] Bientôt elle n'est plus qu'une tache dansante qui diminue encore, un point, puis plus rien, disparue [...].¹

Cette « scène » du roman de Claude Simon, *Le Jardin des Plantes* rapportée au présent, m'a toujours retenu, pour des raisons que je ne m'explique pas entièrement. Une jeune fille vêtue d'une robe rose marche dans un quartier de Berlin resté dévasté par la guerre, l'herbe poussant parmi les gravats, dans la lumière chaude d'une fin d'après-midi de juin. Le lecteur de Proust connaît le texte cité dans lequel cette page est étrangement intercalée : à la terrasse du Grand Hôtel, le narrateur de la *Recherche*, en compagnie d'Albertine, commente le vol des mouettes d'une façon dont il suppose qu'elle va plaire à la marquise de Cambremer, née Legrandin². La culture s'expose de manière snob : à propos de *Pelléas et Mélisande* le narrateur précise avec complaisance qu'il perçoit jusque dans la partition l'odeur des roses, si forte qu'elle « me faisait éternuer chaque fois que j'entendais cette scène ». Voilà donc le lien, le rose de la robe et du soleil couchant, la lumière rose de Poussin, nommé explicitement. Le peintre est également présent dans la scène berlinoise par l'allusion aux herbes folles qui poussent dans les débris des rues et des immeubles, ce qui rapproche les décombres berlinois des ruines antiques telles que les peintres d'autrefois les représentaient.

Une autre référence proustienne me paraît plus évidente. Dans une lettre à Louisa de Mornand d'août 1908³, Proust écrit :

J'ai rencontré sur la digue de Cabourg Lucy Gérard. C'était un soir ravissant où le coucher du soleil n'avait oublié qu'une couleur : le rose. Or sa robe était toute rose et de très loin mettait sur le ciel orangé la couleur complémentaire du crépuscule. Je suis resté bien longtemps à regarder cette fine

¹ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997 p. 162-164.

² *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, p. 203 sq. Toutes nos références renvoient à l'édition de J.-Y. Tadié.

³ *Lettres*, édition de Françoise Leriche, Paris, Plon, 2004, p. 454.

tache rose, et je suis rentré, enrhumé, quand je l'ai vue se confondre avec l'horizon à l'extrémité duquel elle fuyait comme une voile enchantée.⁴

Lucy Gérard est une actrice⁵ avec laquelle Marcel Proust aurait eu une « liaison ». Françoise Leriche précise en note qu'il donne dans une lettre à Lucien Daudet une autre version de cette rencontre : il aurait essayé de la « rattraper » et cet effort physique l'aurait rendu malade pendant deux jours. Faut-il renoncer à rattraper les jeunes femmes en robe rose parce que nous risquons un rhume des foins, et pire ? La version pour Lucien joue avec l'hypocondrie de son auteur, celle donnée à Louisa par son modèle pictural et le choix de la métaphore finale est plus conforme à l'idée que le début du siècle se faisait de la littérature.

Un traitement analogue de l'entrevison se retrouve dans un passage de *La Prisonnière*⁶ où le narrateur observe

une fillette [...] agenouillée près de sa bicyclette qu'elle arrangeait. Une fois la réparation faite, la jeune coureuse monta sur sa bicyclette, mais sans l'enfourcher comme eût fait un homme. Pendant un instant la bicyclette tangua, et le jeune corps semblait s'être accru d'une voile, d'une aile immense ; et bientôt nous vîmes s'éloigner à toute vitesse la jeune créature mi-humaine mi-aillée, ange ou péri, poursuivant son voyage.

Si la modalité « poétique » est commune à Proust et à Simon, l'humour du premier est absent de l'épisode relaté par le second, qui souligne l'étrangeté de la scène, son hétérogénéité, à l'opposé du fondu proustien. Pour cette raison, je pense à la *Gradyva* de Jensen commentée par Freud, à la démarche de la jeune femme dans les ruines de Pompéi, dans la lumière de midi, « heure chaude et sacrée ». La mort est quelque part, derrière, à côté : c'est probablement ce qui me retient. Mais en même temps la condition de la vision : sa brièveté. Un objet aperçu furtivement, qui apparaît et disparaît, qui se donne dans une « scène », et que rapporte un court épisode. C'est ce qu'on peut nommer « entrevison », néologisme qui apparaît avec le XX^e siècle. Pour « entrevoir », les dictionnaires enregistrent le sens de « voir à demi, confusément », insistent sur le défaut dans la vision sans en préciser les causes. Le préfixe « entre » peut indiquer un rapport mutuel ou prendre le sens de « un peu », « à demi ». Ainsi le nom « entrevue » illustre le premier sens, le participe passé « entrevu(e) » le second. L'entrevison implique un intervalle, qui détermine ou non un rapport. Au début de son livre, *Le Versant animal*, Jean-Christophe Bailly évoque le surgissement, la nuit, d'un chevreuil sur la route, dans la lumière des phares, et sa disparition soudaine dans la forêt. Pour lui, le « pur jailli » d'une bête hors des taillis prouve une séparation radicale avec l'homme : « le chevreuil était dans sa nuit et moi dans la mienne et nous y étions seuls l'un et l'autre »⁷. Les exemples que

⁴ *Lettres*, édition de Françoise Leriche, Paris, Plon, 2004, p. 454.

⁵ Rappelons que, dans la *Recherche*, Albertine, « rose personne », « figure rose » est aussi une « actrice de la plage ».

⁶ *Pléiade*, III, p. 678.

⁷ *Le Versant animal*, Paris, Bayard, 2007, p. 12.

je vais analyser témoignent au contraire d'un certain type de rapport, plus ou moins clair pour celui dont le regard a été furtivement arrêté. C'est de cette expérience – au demeurant banale – que j'aimerais parler, dans ses liens avec la scène et l'épisode, tel que peut en rendre compte la littérature qui les insère dans un roman, un récit de vie, ou qui en fait le sujet d'une petite prose. Remarquons que l'évocation littéraire de l'entrevision redouble le sens du préfixe « entre » jusqu'à faire imaginer une fausse étymologie, puis-qu'elle donne à l'entrevision le statut d'une interpolation : fragment, trait, coupure dans un texte. Je prendrai principalement mes exemples de visions « entre » chez Claude Simon et Jacques Réda, avec, en arrière-fond, la mémoire du texte proustien.

Instantanés, espaces d'instants, incidents

L'entrevision chez les écrivains n'est pas chose nouvelle. Elle paraît liée d'une part à l'expérience de la promenade ou du voyage, d'autre part au désir de rivaliser avec les arts qui ont le privilège de saisir sur le vif : le dessin, la photographie. Ce n'est pas un hasard si tous les romans du XIX^e siècle en offrent de nombreux exemples. La fascination pour ce qui est vu à la dérobée ou dans un défilement peut s'expliquer par le développement des villes, l'éclairage nocturne, la présence de la foule, la démarche de l'inconnu(e) qui passe, l'usage des moyens de transport, et plus généralement certains aspects de « la vie moderne ». C'est sous ce label que Baudelaire s'intéressait à Constantin Guys, dessinateur de scènes de guerre et de croquis de mode : artiste « tyrannisé par la circonstance », qui cherche à saisir « le transitoire, le fugitif, le contingent » qui, selon Baudelaire, caractérisent la « modernité »⁸. La photographie, qui ne se contente plus de la pose mais qui saisit le geste et le corps en mouvement, expliquerait l'attrance dans la littérature pour la vision instantanée. *Le Spleen de Paris*, les « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* peuvent être lus comme une anthologie des entrevisions propres à la seconde partie du siècle. Car il y a dans l'entrevision des éléments personnels et d'autres historiques : la passante baudelairienne comme les passantes proustiennes doivent autant aux fantasmes de leurs auteurs qu'à l'époque (qui date en particulier le vêtement, le geste et le moyen de transport)⁹.

Je m'intéresse plutôt aux écrivains qui ont choisi délibérément de donner des entrevisions qui ne sont pas justifiées par un souci réaliste ou de mémorialiste, et qui interrogent alors leur désir, la place qu'elles tiennent dans leur écriture.

Il arrive donc que la vue de certains lieux qui se découvrent au hasard d'une promenade, de situations uniques ou de scènes récurrentes dont on est

⁸ « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, p. 694-697.

⁹ Voir la communication de Matthieu Vernet au colloque Proust, University of Illinois, avril 2010 (à paraître). L'éclairage au gaz est une composante de l'entrevision baudelairienne, comme la bicyclette chez Proust.

le témoin, d'êtres ou d'objets dont la posture ou la présence fascine ou intrigue, donne envie d'écrire sans qu'on en sache vraiment la raison, avec parfois même le désir de l'élucider. En rapportant la singularité de la vision à la nature des circonstances où elle a eu lieu – la durée et la netteté de la perception sont sans doute essentielles –, aux effets produits chez l'observateur (de la simple curiosité¹⁰ du flâneur au saisissement du poète, de la secousse érotique au retentissement qui prend la valeur d'un événement) et au rôle qu'y tient ou n'y tient pas le récit – aux potentialités romanesque ou poétique de l'entrevision – peut-être pourrait-on distinguer dans la littérature plusieurs modalités de « choses vues ».

Il y aurait les entrevisions des poètes en marche, qu'ils consignent dans de petites proses ou des notes prises sur le vif. Ainsi, pour demeurer un moment dans le registre du rose, Philippe Jaccottet, se promenant le soir dans Harlem : « apparition d'une fille assise derrière une baie vitrée, [...] une autre, en retrait, arrangeant des fleurs dans un vase sur une table ronde [...] : brève scène mal éclairée, brève flamme plus rose que les murs de brique »¹¹. Ou découvrant en fin d'hiver un verger d'amandiers en fleurs et ajoutant : « Cela surgit un jour, inattendu, quand nous passons, à côté de nous, c'est là pour peu de temps et cependant nous ouvrons les yeux là-dessus [...] et nous aussi, nous sommes là pour peu de temps »¹². Le poète est saisi par un objet éphémère : l'éclosion d'une fleur, la transition de la lumière, le changement de forme du nuage formé par les étourneaux. Le visible côtoie l'invisible, la vue arrêtée le sentiment d'une transcendance, même si l'objet ou la situation sont relativement prosaïques (et même si le poète s'en défend). L'expérience, qu'on nommera poétique quand elle met un observateur vulnérable¹³ dans un état d'exaltation, quand elle met l'accent sur la résonance sensible du surgissement d'une présence dans un lieu – de ce que Jean Follain appelle « espaces d'instant »¹⁴ – peut donner naissance à une forme plus composée, plus « écrite » : celle du poème proprement dit, en vers ou en prose, ou de la petite prose qui peut parfois être insérée dans un roman. Baudelaire avait inauguré ce registre littéraire en regardant, « crispé comme un extravagant », une femme qui passe dans la rue « soulevant balançant le feston et l'ourlet ». L'entrevision d'un cerisier chargé de fruits, d'un champ de seigle à la lumière de midi, la traversée de la gare de

¹⁰ Au demeurant, rien de moins simple que la « curiosité » : « passion fatale, irrésistible ! », commente Baudelaire. L'artiste « convalescent » « se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné » (« Le peintre de la vie moderne », *op. cit.* p. 690).

¹¹ « Les cormorans », *À travers un verger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 59.

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ Gustave Roud précise : « Le promeneur solitaire ne choisit pas ses pensées, mais les plus bouleversantes d'entre elles ne l'atteindraient pas si la longue marche et la fatigue ne l'avaient peu à peu dépouillé jusqu'à n'être plus qu'une cible nue, et vulnérable, au point de sentir et même d'appeler toutes les blessures » (lettre à Ph. Jaccottet, citée par P.-A. Jourdan, *Europe*, n° 882, octobre 2002, p. 106. Jaccottet remarque que la musique qu'il vient d'entendre à Harlem a probablement agi sur l'entrevision qu'il rapporte).

¹⁴ Titre du recueil publié en 1971 chez Gallimard.

Laroche-Migennes¹⁵, proposent au poète une beauté énigmatique, dont l'écho s'exprime dans une exaltation ou un malaise, que prolonge parfois une tentative de déchiffrement dans la tradition du romantisme allemand¹⁶.

Il y aurait celles qui tombent sous le regard curieux du rêveur en prose et dont témoignent également les journaux ou carnets intimes, les récits des voyageurs ou simplement les notes des flâneurs : Rétif de la Bretonne, Hugo, Nerval, Chateaubriand, Gide, Jules Renard. On renvoie aux promeneurs urbains témoins de ce que Barthes nomme des « incidents ». La question se pose de la potentialité romanesque ou poétique de l'incident. Dans *L'Empire des signes*, l'incident est, selon l'auteur, la matière même du haïku :

Ce que je dis du haïku, je pourrais le dire aussi de tout ce qui advient lorsque l'on voyage dans ce pays que l'on appelle ici le Japon. Car là-bas, dans la rue, dans un bar, dans un magasin, dans un train, il advient toujours quelque chose. Ce quelque chose – qui est étymologiquement une aventure – est d'ordre infinitésimal : c'est une incongruité de vêtement, un anachronisme de culture, une liberté de comportement, un illogisme d'itinéraire, etc. [...] ces aventures infimes (dont l'accumulation, le long d'une journée, provoque une sorte d'ivresse érotique) n'ont jamais rien de pittoresque [...] ni de romanesque (ne se prête en rien au bavardage qui en ferait des récits ou des descriptions).¹⁷

Dans sa préface à *Aziyadé*, Barthes affirme de l'incident qu'il est « une sorte de degré zéro de la notation », mais, ajoutant qu'il « est déjà beaucoup moins fort que l'accident (mais peut-être plus inquiétant) », il semble ouvrir la possibilité d'une vibration du sujet que le haïku excluait. En 1975, dans un entretien, il précise cette fois : « dans la vie quotidienne j'éprouve pour tout ce que je vois et entends une sorte de curiosité, presque d'affectivité intellectuelle qui est de l'ordre du romanesque »¹⁸.

L'incident, événement « faible », est la matière de la chronique. Barthes qui la pratiquait beaucoup à la fin de sa vie, y voyait une tentation – donner à l'événement un sens social, moral, esthétique – avec le risque d'en faire une « moralité », l'envie de « produire une dernière réplique »¹⁹. On pense

¹⁵ Respectivement Philippe Jaccottet (*Cahier de verdure*), Jean Genet (*Journal du voleur*), Jacques Réda (« P.L.M. » dans *L'Herbe des talus*).

¹⁶ On trouverait d'autres exemples chez Rousseau, dans la prose romantique (Senancour, Maurice de Guérin, Chateaubriand) et, bien évidemment, dans la poésie post-baudelairienne. La mention de la gare de Laroche-Migennes pour rappeler que l'épiphanie peut être étayée sur le prosaïque, mais aussi parce que cette gare, que Francis Marmande connaît bien, fut longtemps le grand carrefour ferroviaire de la France, où se rencontrent pour nous le « romanesque » au sens de Barthes et le poétique : une histoire d'amour et un canal au milieu de la gare.

¹⁷ *L'Empire des signes*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », rééd. Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1970, p. 104-105. Dans un autre registre on se reportera à ce qu'écrivit Philippe Jaccottet relativement à la saisie dans l'instant (par exemple dans *La Semailson*).

¹⁸ Respectivement, « Pierre Loti, *Aziyadé* », 1972, *O. C.*, p. 1402-1403 ; « Le jeu du kaléidoscope », 1975, *OC* p. 313. Dans « Texte à deux parties », 1977, *O. C.*, p. 763-764, Barthes reprend à son compte les formules de son interlocuteur : « erratique de la vie quotidienne, de ses passions et de ses scènes ». Sur les rapports de Barthes et du romanesque, voir l'article de Marielle Macé in *Barthes au lieu du roman*, textes réunis par M. Macé et A. Gefen, Paris, Desjonquères – Nota Bene, 2002.

¹⁹ *Œuvres complètes*, édition de 1995, tome III, p. 990-992.

au journal de Gide, éprouvé par ce dont il est témoin à la station de métro Louvre – une jeune fille en train de lire bousculée par un ouvrier – s'en voulant d'intervenir avec maladresse²⁰. Dans un registre tout autre, on pense aux surréalistes (autour de la rencontre aléatoire ou ratée, par exemple au texte de Breton, « L'esprit nouveau », dans *Les Pas perdus*). Tout un chapitre du *Mauvais Plaisant*²¹ d'Aragon est consacré à un échange de regards avec une femme à la Brasserie Lorraine, place des Ternes, où s'éprouve comme dans un film muet le pouvoir érotique d'une inconnue de passage. Banalité aujourd'hui que l'entrevision d'une partie d'un corps, la peau visible entre le pull et la jupe ou le pantalon, « là où le vêtement bâille », insiste Barthes, qui rappelle le rapport entre l'érotisme et l'intermittence, « comme l'a bien dit la psychanalyse »²². À ce titre, toute entrevision, qui joue sur la simultanéité du montré et du caché, serait figure du plaisir, bien qu'en aucune façon on ne puisse affirmer qu'elle en est nécessairement et toujours la source.

Les exemples puisés dans la littérature surréaliste, notamment chez Breton et Aragon, inviteraient à rapprocher la passion romanesque pour l'incident (une des modalités du fait divers pour les surréalistes ?) de l'entrevision des poètes en promenade. Certes les choses vues sont différentes : les « yeux de fougère » de Nadja pour Breton, un arbre en fleurs pour Philippe Jaccottet, le canal de Bourgogne à Laroche-Migennes pour Jacques Réda. Écartons la question absurde de savoir s'il existe des choses plus « poétiques » que d'autres. Si les expériences dont témoignent les poètes relèvent moins de la perception d'une situation que de celle d'un paysage ou d'un site, malgré la diversité des formes²³ la formule est la même. D'abord un noyau narratif se refusant au développement de la nouvelle, proche de la simple anecdote ; une description ne retenant que quelques détails²⁴ ; un sujet surpris, affecté par ce qu'il a vu, le paradoxe étant accentué quand la position du dehors qu'il occupe contraste avec le fait qu'il se sent intimement concerné, ou que la chose vue qui déclenche l'envie de dire est apparemment la plus quelconque ou la plus prosaïque. Tous ces fragments de textes impliquent un certain rapport à soi et témoignent, par le commentaire qu'ils développent parfois et la vibration de l'écriture, d'un éveil de la pensée, parfois d'une extase ou d'une inquiétude d'ordre spirituel.

²⁰ Il conclut : « J'écris ceci avec ennui et grand effort. Il y paraît » (daté de septembre 1916). *Journal*, édition d'Éric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, p. 957-958.

²¹ *Le Mauvais Plaisant*, ms Doucet, *La Défense de l'infini*, édition de Lionel Follet, Paris, Gallimard, 1997, p. 362-366

²² *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1973, p. 19.

²³ Les formes littéraires de l'entrevision sont multiples : la note, le fragment, le poème court, la petite prose, la nouvelle, la chronique, la scène, l'épisode...

²⁴ Chez Jaccottet, la note implique une syntaxe et un ton particuliers. Voir l'étude que lui consacre Jean-Claude Mathieu dans *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti, 2003, p. 343-377.

Intrigues visuelles I : Claude Simon

Les exemples précédents ont attiré l'attention sur les résonances énigmatiques des entrevisions pour ceux à qui elles adviennent. Mais certaines d'entre elles sont en elles-mêmes de véritables intrigues visuelles, où la limitation du champ de vision (l'existence d'un hors-champ est souvent signalée), les conditions qui rendent difficile de bien voir (obstacles extérieurs, handicaps divers) déterminent des scènes que les observateurs semblent particulièrement avides de regarder et de raconter tout en hésitant sur leur interprétation. Ce qu'on a appelé jadis le Nouveau Roman en offre un grand nombre. On se souvient de celles de Robbe-Grillet s'organisant en tableaux figés et répétitifs. Nous nous arrêterons un instant sur celles de Claude Simon, beaucoup plus attachantes, parce qu'elles viennent d'un écrivain « incapable d'inventer quoi que ce soit »²⁵.

Un certain nombre de ses entrevisions renvoient à une expérience familière aux habitants d'immeubles qui ont vue sur l'appartement d'en face, ou aux usagers du métro aérien. Le champ de vision, limité par la position de l'observateur et le cadre de la fenêtre qui conduit le regard à l'intérieur, n'offre que des scènes partielles impliquant des personnes qui entrent et qui sortent du cadre ou apparaissent dans la profondeur selon différents plans. Cette représentation, que n'ignorait pas la peinture, a beaucoup inspiré le cinéma, pour mettre en scène la pulsion de voir ou l'invention d'histoires suscitées par l'énigme visuelle que constitue toujours le rapport entre ce qui est montré et ce qui est caché. Exemple par excellence est le célèbre *Rear window* (*Fenêtre sur cour*) d'Alfred Hitchcock, dans lequel la situation physique du personnage (il est immobilisé dans son fauteuil par un accident corporel), professionnelle (c'est un photographe dont l'appareil muni d'un zoom permet facilement de plonger dans les appartements d'en face) et personnelle (une amante séduisante a du mal à décider au mariage ce célibataire qui, en même temps, l'expose au plus haut risque), poussent le héros à inventer des histoires qui reflètent ses préoccupations et ses inquiétudes relatives à la vie amoureuse²⁶.

On sait l'importance des références au cinéma dans l'écriture de Claude Simon²⁷. Ainsi, dans *L'Herbe*, le narrateur commente la manière dont la vie d'une maison ne se manifeste que par « d'insignifiantes et brèves apparitions », de même que la nuit dans une pièce allumée le corps de l'occupant

²⁵ Voir son entretien avec Claude Sarraute, *Le Monde*, 8 octobre 1960.

²⁶ Jadis, ceux à qui échappait la réflexion proprement cinématographique contenue dans le chef-d'œuvre d'Hitchcock bavardaient sur les invraisemblances du film. Il en est une qui ne semble pas avoir retenu leur attention et qui mérite celle de Francis Marmande : comment le personnage incarné par James Stewart peut-il être aussi peu sensible à la prodigieuse séduction qu'exerce sur le spectateur Grace Kelly ? Claude Simon, dans *Le Tramway*, à propos de Proust, en notait une autre : comment le narrateur peut-il confier la garde d'Albertine à Andrée ! Et la position de voyeur qui est celle du narrateur dans la scène inaugurale de *Sodome et Gomorrhe* ! Les problèmes de vraisemblance ne préoccupent ni les écrivains qui inventent de telles situations, ni ceux qui ne les ont pas inventées.

²⁷ Les études sont nombreuses, entre autres celles de Bérénice Bonhomme (par exemple *Une écriture en cinéma*, Berne, Peter Lang, 2010).

n'est visible que par instants, tandis que le reste du temps nous apparaît seul le décor vide, vacant, disponible, semblant attendre l'entrée d'acteurs qui ne viennent jamais et qui, même lorsqu'ils viennent, s'attardent, se tiennent dans le champ de notre regard, loin de résoudre le mystère, l'épaississent encore, car incapables que nous sommes, du fait de l'éloignement, de compléter leur comportement, ou plutôt de remédier à leur absence de comportement par les commentaires de leurs voix, incapables même le plus souvent de voir même remuer leurs lèvres, ils nous paraissent figés dans une immobilité [...] à fois énigmatique et angoissante [...].²⁸

Dans *La Route des Flandres* deux apparitions féminines sont récurrentes : celle de la fille de la grange aperçue à la lueur d'une lanterne et celle de la jeune femme entrevue au rideau d'une fenêtre dans lequel est tissé un paon²⁹. Pour chacune des deux la narration insiste sur ce qui fait le propre de l'entrevision, à savoir l'incertitude de la vue (le mal-vu) et la certitude de l'alerte qu'elle nous donne : « cette chair entrevue l'espace d'un instant », « dans l'entrebâillement de la porte » pour la première ; pour la seconde, « j'avais levé la tête une fraction de seconde trop tard avais-je vu n'avais-je pas vu seulement cru voir la moitié d'un visage la main qui s'étaient vivement retirés ». Dans les deux cas, « bouillonnement caché des passions ». L'entrevision a valeur d'événement : ce qui trouble d'une manière énigmatique et dont on se souviendra. Mais l'écriture de chaque vision est spécifique, selon deux modalités érotiques. Si la seconde, encadrée comme un tableau (et d'ailleurs rapprochée de l'iconographie sur Lédà et le cygne), met l'accent sur la délicatesse du dessin et la beauté de la ligne courbe, la première est tout entière du côté de l'informe et de la couleur : « espace organique », « cette blancheur, cette espèce de suave et tiède apparition entrevue le matin dans le clair-obscur de l'écurie », « silhouette se fondant dans cette chose à vrai dire plus grisâtre que bleuâtre et qui était sans doute le jour », « le tumulte autour de cette chair entrevue » s'opposant à la palpitation du rideau « comme une délicate gorge d'oiseau ».

L'entrevision la plus spectaculaire, dans sa double dimension érotique et tragique, apparaît dans *L'Acacia*, datée du 27 août 1939. Elle évoque le départ des hommes pour la guerre, les parents et les amis se détachant du train prenant de la vitesse,

jusqu'à ce qu'il ne restât plus sur le marchepied d'une des galeries, non pas cramponnée mais tenue à bras le corps, étroitement embrassée, que la mince forme cambrée d'une jeune femme le buste et la tête renversés en arrière, ses deux bras entourant les épaules de l'homme dont les lèvres étaient collées à sa bouche, sa légère robe d'été faite d'un tissu voyant, bon marché, imprimé de fleurs rouges, relevée par le bras qui lui encerclait la

²⁸ Paris, Minuit, coll. « Double », 1958 p. 76.

²⁹ *La Route des Flandres, Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006. Pour la femme dans la ferme, voir p. 217-219, 323 ; pour celle du rideau, p. 276-277, 381, 384, 395. Si l'on veut parcourir le champ érotique balisé par ces figures, il faudrait en ajouter une autre : celle de la femme pourvue d'un masque de carnaval vénitien, loup noir et nez démesuré, figure grotesque et terrifiante, qui donne aux gens « l'aspect de monstrueux oiseaux encore accentué par ces capes dont les pans battaient autour d'eux ou, au repos, les enveloppaient comme des ailes repliées » (p. 324).

taille, dévoilant la face postérieure des genoux, commençant à flotter, puis soulevée par l'air, puis claquant sur les cuisses, des cris d'effroi s'élevant, et un moment elle parut pour ainsi dire suspendue dans le vide, seulement encore reliée à l'homme comme par une ventouse à l'endroit où les deux bouches se joignaient, comme une sorte de coït aérien [...]

puis courant sur le quai

pendant l'un de ses souliers, sautillant sur une jambe, cessant enfin de courir et restant là debout au milieu des voies, toujours hurlant, les occupants du train penchés aux fenêtres voyant s'éloigner, diminuer maintenant rapidement la mince forme en robe rouge, au visage peinturluré de putain (ou peut-être de dactylo ou de vendeuse maladroitement maquillée), continuant à hurler, jusqu'à ce qu'elle ne fût plus qu'une silhouette perdue dans le soleil d'août au milieu des aiguillages [...].³⁰

Pages bouleversantes, qu'on pourra rapprocher du poème de René Char, « Le loriot »³¹, en confrontant au minimalisme du dernier la luxuriance des premières, les formules denses et lapidaires de l'un à la prose hypersegmentée et exacerbée de l'autre.

L'Acacia offre de nombreuses scènes ferroviaires, aperçues comme irréelles ou incongrues, comme hors du temps³². Ainsi celle qui fait entrevoir la nuit le nom d'une gare, dans le train qui emporte les réservistes :

CULMONT-CHALINDREY, le nom surgissant soudain de la nuit, passant rapidement devant les yeux et de nouveau englouti, comme si [...] il avait été enfanté, fabriqué tout exprès, par les ténèbres, vaguement menaçant, avec ses lourdes consonances d'enclume et de chuintement de vapeur, pour se trouver là, loin de tout (de la lumière, des mers, des régions habitées) au fond de ce temps sans dimensions où le train continuait à rouler.³³

Ou encore à l'arrivée en Allemagne du train des prisonniers, où le narrateur aperçoit de loin, à la lisière d'une forêt, une fillette jouant avec son chien

Les cheveux blonds de la petite fille flottent derrière elle quand elle court. Le chien galope, semble saisir dans sa gueule quelque chose qu'elle lui lance, revient au galop, repart [...]. Il est trop loin pour que l'on puisse voir sa gueule s'ouvrir, mais son corps tout entier sursaute à chaque aboiement dont le son joyeux parvient aux prisonniers avec un moment de retard dans la paix du soir, comme à travers une opaque épaisseur de temps.³⁴

Le Tramway offre plusieurs entrevisions, notamment trois scènes à l'hôpital, rapides et muettes, d'une grande inquiétude énigmatique. La première : dans un service d'urgence, lourdement appareillé et sous l'emprise de la fièvre, l'auteur aperçoit, pendant le temps où s'ouvre la porte à double

³⁰ Paris, Minuit, p. 157-158.

³¹ Daté du 1^{er} septembre 1939 et évoquant la même déchirure.

³² « Il s'agit de l'évocation (de la convocation) d'une image restée imprimée dans la mémoire, d'une *impression* donc, et non d'un témoignage en direct » (Mireille Calle-Gruber, « Le récit de la description », in Claude Simon, *Œuvres*, op. cit., p. 1538).

³³ *L'Acacia*, op. cit., p. 198.

³⁴ *Ibid.*, p. 317-318.

battant de sa chambre de transit – c'est d'abord le mot « TRANSIT », avec sa graphie majuscule qui lui est apparu –, le visage inexpressif et rose d'une femme (« ou plutôt d'un masque, tant il était immobile ») dans la chambre d'en face, entouré de sa chevelure blonde, posé sur un oreiller disposé en losange – c'est sa disposition en « as de carreau » qui l'intrigue particulièrement.

La deuxième : brancardé dans un autre service, il entrevoit dans une cour trois jeunes gens (« le bas de leur corps caché par une haie de troènes ») marchant rapidement l'un derrière l'autre et portant des fleurs. Il met en relation cette vision avec des mots, entendus au vol dans un ascenseur, prononcés par une voix de femme, « Qu'elle était belle au milieu de toutes ces fleurs », supposant ainsi une allusion à une morte reposant à la morgue.

La troisième : de son lit, l'auteur aperçoit le balcon au dernier étage d'un pavillon de l'hôpital, perpendiculaire au sien. Chaque soir un homme vient s'y accouder, visible par intermittences, allant chercher un vêtement ou un journal, rejoint souvent par une femme, « trop loin pour que je puisse distinguer leurs traits ». Jusqu'à la tombée de la nuit et au moment où la fraîcheur fait rentrer les personnages à l'intérieur, l'auteur suit « avec avidité » ces scènes successives « se déroulant pour moi dans le silence, comme un théâtre de marionnettes apparaissant et disparaissant »³⁵.

Claude Simon signale les difficultés à bien voir, dont les causes sont multiples : fièvre qui affecte ses capacités visuelles, situation de l'observateur (« d'où j'étais je ne pouvais distinguer les traits »), obstacle extérieur qui rend la vision partielle (une haie de troènes le long d'une allée), ce qui le conduit à des affirmations modalisées ou à la formulation d'hypothèses.

Si les deux premières inscrivent clairement la mort en filigrane, la troisième est plutôt du côté de la vie, d'un retour à la banalité de la vie après avoir connu les rives de la mort, et manifesterait l'état de convalescence cher à Baudelaire, où le malade « aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie »³⁶.

Les souvenirs des voyages en tramway semblaient propices à l'évocation de visions brèves, en rapport avec l'itinéraire du tramway et ses arrêts aux stations successives. Défilent les affiches aguichantes du cinéma, l'architecture désuète des villas, les voiturettes des hommes-troncs rassemblés au monument aux morts, exhibant leur infirmité. Mais aucune, même la dernière, n'égale en précision et en force celles dont témoigne l'auteur du *Tramway* dans les séquences d'hôpital, qui, à la différence des précédentes, sont de véritables scènes dramatisées (la référence au théâtre est récurrente et l'accent est mis sur la dimension incongrue au moins pour les deux premières), encadrées et commentées dans une sorte d'incertitude. Comme si

³⁵ En résumant ces pages, nous avons le sentiment d'en donner une description imparfaite. Le lecteur voudra bien se reporter aux pages 25-26, 107-108, 117-120 (*Le Tramway*, Paris, Minuit, coll. « Double »).

³⁶ Baudelaire précisait : « comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout » (« Le peintre de la vie moderne », *op. cit.*).

la mémoire ancienne cédaït alors devant celle, récente, qui connaît la proximité de la mort : double proximité, par la situation (l'auteur est dans un service d'urgence) et temporelle (la narration est proche de cette situation, une vie d'écriture est sentie comme proche de son terme).

Nos exemples précédents font apparaître que les limites entre ces différentes modalités de la vision sont poreuses : telle chose vue par un promeneur (Aloysius Bertrand, Jules Renard, Chateaubriand) peut donner un texte qui tend vers le poème (c'est même l'une des directions prise par le poème en prose). La notion d'incident est incertaine ; il est toujours difficile de répondre à la question « que se passe-t-il ? », sauf à déplacer la question de la chose vue à celui qui voit, dans sa certitude de l'alerte. Dans l'épisode relaté par Gide, il se passe bien quelque chose, au moins une prise de conscience d'ordre politique. Mais dans *Le Tramway* ? Et quand Jean Genet, dans le *Journal du voleur*, raconte le passage d'une frontière et décrit un champ de seigle joutant de chaque côté des petits bois³⁷, le texte relève moins du témoignage d'un voyageur que d'une attirance énigmatique pour une certaine perception de l'espace-temps, un enchantement qui n'est pas sans évoquer les expériences proustiennes et leurs dimensions spirituelles. Mais toutes ces scènes ont en commun de ne pas avoir été inventées : elles demeurent dans la mémoire de ceux qui les ont vues.

Intrigues visuelles II : Jacques Réda

Une bonne partie de l'œuvre de Jacques Réda est consacrée à l'expérience de la promenade. Pour en relater le déroulement et en interroger le sens, il a choisi des formes diverses : tantôt le poème versifié, tantôt la petite prose³⁸. Je m'arrêterai à celle intitulée « Épisode », située dans le recueil *L'Herbe des talus*³⁹. Retenons la définition que donne de ce terme le *Grand Larousse de la langue française* :

Épisode, gr. *epeisodion*,

1. partie du drame entre chaque entrée du chœur
2. dans le déroulement d'un récit, d'un drame, action accessoire qui se rattache plus ou moins à l'action principale. Chacune des divisions d'une action dramatique en plusieurs parties
3. dans un ensemble de faits, événement qui se distingue par des circonstances particulières (d'où un emploi médical dans le sens de trouble passager)

Synonymes : incident, péripétie

C'est la prose la plus courte du recueil, et l'une des plus étranges formellement : la narration est énoncée non pas à partir d'un « je » – celui du

³⁷ *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 52-53 : « Un tel instant et un tel endroit ne peuvent accoucher que d'une licorne », « Dans ce ciel de midi doit planer, invisible, l'aigle blanc ».

³⁸ Certaines de ces proses sont mêlées de vers, selon des modalités singulières. Je renvoie à mon article « Jacques Réda et le prosimètre moderne », *Poétique*, n° 125, février 2001, p. 51-61.

³⁹ *L'Herbe des talus*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1984, rééd. coll. « Folio ».

voyageur témoin visuel de la scène et auteur du livre – mais d'un « on », sujet d'une expérience présentée comme un exemple, renouvelable par un individu quelconque, mais autour d'un événement unique – lors de l'arrêt d'un train en « pleine voie »⁴⁰ – qui la dramatise et provoque l'ébranlement du promeneur et la vibration singulière du texte. Petite prose tout au long parcourue par une triple tension : entre le dedans et le dehors, entre l'individuel et l'universel, entre le poétique et le prosaïque.

Le récit de Réda exploite lui aussi une situation que le cinéma nous a rendue familière. S'il en reproduit en partie les conditions matérielles, il reste pourtant étranger à la fabulation scopique et fantasmatique qui l'accompagne traditionnellement. C'est d'abord que l'expérience n'a lieu qu'une seule fois, ce qui, avec l'échange des regards, de deux solitudes, contribue à en faire un événement. C'est aussi que le lieu, le décor, n'ont rien à voir avec l'espace urbain et son mystère. L'inconnu, l'inconnaissable dont témoigne *Épisode* inscrit cette rencontre de hasard dans une perspective morale et spirituelle qui est profondément celle de la littérature classique.

Proust, d'abord : la prose de Réda laisse clairement apparaître l'inter-texte proustien, d'abord un passage célèbre du *Temps retrouvé* où le narrateur découvre son incapacité à écrire :

C'était, je me le rappelle, à un arrêt du train en pleine campagne. Le soleil éclairait jusqu'à la moitié de leur tronc une ligne d'arbres qui suivait la voie du chemin de fer. « Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus [...]. Si j'avais vraiment une âme d'artiste, quel plaisir n'éprouverais-je pas devant ce rideau d'arbres éclairé par le soleil couchant, devant ces petites fleurs du talus qui se haussent presque jusqu'au marchepied du wagon [...]. »⁴¹

La référence à l'herbe des talus, à l'image immobile, au regard arrêté sur des objets indifférents, apparaît dans un passage de *La Prisonnière* :

[...] pendant ces premiers instants j'ouvrais mes mains, les regardais, faisais craquer les jointures de mes doigts, soit que l'esprit qui ne peut trouver ce qu'il cherche, pris de paresse, s'accorde de faire halte pendant un instant où les choses les plus indifférentes lui apparaissent distinctement, comme ces pointes d'herbes des talus qu'on voit du wagon trembler au vent, quand le train s'arrête en rase campagne – immobilité qui n'est pas toujours plus féconde de celle de la bête capturée qui, paralysée par la peur ou fascinée, regarde sans bouger [...].⁴²

L'échange des regards, quant à lui, renvoie à d'autres passages de *La Recherche* : d'abord, lors d'une promenade du côté de Guermantes, la rencontre de la femme supposée abandonnée par son amant :

⁴⁰ Selon la terminologie des conducteurs de la SNCF.

⁴¹ *Le Temps retrouvé*, Pléiade, IV, p. 433-434.

⁴² *La Prisonnière*, Pléiade, III, p. 654. Précisons la circonstance, la mise en scène d'une posture pour penser : le narrateur souhaite être seul pour réfléchir à la manière dont il pourrait empêcher Albertine de retrouver Léa et ses amies au Trocadéro.

Parfois au bord de l'eau entourée de bois, nous rencontrons une maison dite de plaisance, isolée, perdue, qui ne voyait rien, du monde, que la rivière qui baignait ses pieds. Une jeune femme [...] s'encadrait dans la fenêtre qui ne lui laissait pas regarder plus loin que la barque amarrée près de la porte. Elle levait distraitemment les yeux en entendant derrière les arbres de la rive la voix des passants dont avant qu'elle eût aperçu leur visage, elle pouvait être certaine que jamais ils n'avaient connu, ni ne connaîtraient l'infidèle, que rien dans leur passé ne gardait sa marque, que rien dans leur avenir n'aurait l'occasion de la recevoir [...].⁴³

ou, pour rester dans la situation ferroviaire, l'épisode, lors du premier voyage à Balbec, de l'arrêt dans une petite gare, et de l'apparition, dans la lumière du matin, de la jeune fille qui vend du lait :

Elle ne me vit pas, je l'appelai [...]. Elle revint sur ses pas, je ne pouvais détacher mes yeux de son visage de plus en plus large, pareil à un soleil qu'on pourrait fixer et qui s'approcherait jusqu'à venir tout près de vous, se laissant regarder de près, vous éblouissant d'or et de rouge. Elle posa sur moi son regard perçant, mais comme les employés fermaient les portières, le train se mit en marche ; je la vis quitter la gare et reprendre le sentier, il faisait grand jour maintenant : je m'éloignais de l'aurore.⁴⁴

Moment d'exaltation du narrateur, qui se fait plus intense quand la jeune fille lève les yeux sur lui, le portant à imaginer ne jamais être séparé de l'être qui vient de surgir et lui donner l'idée d'une vie nouvelle, le texte évoquant avec humour les possibilités romanesques de la situation. Proust pastiche alors le Flaubert de *Madame Bovary* rêvant d'amants héroïques et de pays merveilleux. Dans « Épisode », Réda désigne explicitement cette virtualité romanesque, pour la congédier aussitôt. Ces histoires de jadis, telles qu'aurait pu les écrire Maupassant, dont de nombreuses nouvelles exploitent des situations ferroviaires, ou les peindre Monet, ou les filmer Jean Renoir : après tout un tel épisode aurait pu trouver sa place dans *Une partie de campagne*. Affirmons que l'échange des regards n'est pas du même ordre que celui qu'incarne la phrase célèbre « Leurs yeux se rencontrèrent », qui emblématise l'aventure romanesque. Rien de tel ici. La femme est observée à son insu et sans préméditation du voyageur par suite des circonstances dans lesquelles il se trouve : le temps vide d'une attente sans désir. À partir d'indices, elle devient l'actrice d'un drame échafaudé par l'observateur, avec force hypothèses et modalisations. Mais lever les yeux fait exister celui ou celle sur qui le regard est levé. Quand la femme à son tour lève les yeux⁴⁵, c'est alors le témoin qui se sent devenir acteur dans un univers inconnu de lui, la blessure dont il a cru deviner l'existence devient en quelque sorte la sienne. Le sentiment de la transmission du drame arrête le cours du récit. En cela j'aurais envie de dire que le texte de Réda se situe en deçà de la nouvelle, au moins telle que la concevaient les formalistes russes. Mais il est

⁴³ *Du côté de chez Swann*, Pléiade, I, p. 168-169

⁴⁴ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Pléiade, II, p. 17-18

⁴⁵ Là est la différence essentielle entre Claude Simon et Jacques Réda (et en partie Proust) : personne ne renvoie un regard au premier.

vrai que Musil, réfléchissant sur ce qui distingue la nouvelle et le roman, la concevait autrement :

La nouvelle c'est quelque chose qui fond sur lui (l'écrivain), un ébranlement ; non pas une vocation mais un coup du sort. Dans cette expérience unique, le monde soudain s'approfondit, ou le regard de l'écrivain se retourne ; dans cette expérience unique, il croit découvrir la nature réelle de toutes choses : telle est l'expérience spécifique de la nouvelle.⁴⁶

L'inoubliable, l'image-temps

Si l'aventure romanesque est immédiatement repoussée, ce n'est pas seulement parce que l'époque ne s'y prête plus – ces temps sont révolus. C'est parce que le *jamais plus* appartient à un autre ordre : celui de l'événement « inoubliable », dans le sens que Walter Benjamin donne à ce mot dans son texte sur Nicolas Leskov⁴⁷ : comme l'annonce d'une mort, la blessure irréparable ou la rencontre d'un dieu. Pour les deux premières, pensons au début du récit de Borges, « Emma Zunz », où une jeune femme apprend par une lettre la mort de son père :

Emma laissa tomber la lettre. Sa première impression fut de malaise au ventre et aux genoux ; puis de faute aveugle, d'irréalité, de froid, de peur ; puis elle voulut déjà se trouver le lendemain. Elle comprit tout de suite que ce souhait était inutile car la mort de son père était la seule chose qui se soit produite au monde et qui continuerait à se produire éternellement.⁴⁸

Pour la rencontre d'un dieu, encore une fois Proust, dans l'épisode de l'aéroplane⁴⁹. La dimension romanesque s'efface au profit de la dimension mythique. Chez Réda, l'allusion à la rencontre avec le divin est fréquente, dans la perspective antique où le dieu peut apparaître sous une forme humaine et triviale. Autrement dit, dans la rencontre du voyageur avec l'inconnu(e), on ne sait jamais si ce n'est pas un dieu, une déesse. Conformément à la tradition antique, la rencontre inoubliable a lieu dans une lumière accablante, celle de l'heure chaude et sacrée de midi, qui est aussi celle des morts et des fantômes. Mais la lumière dévastatrice ne met pas en valeur la vision de la déesse comme dans *L'Odyssée*, ou la démarche si particulière de la Gradiva parmi les ruines poudreuses de Pompéï dans la nouvelle de Jensen, ou l'apparition de l'aéroplane au-dessus d'un paysage à la Gustave Moreau comme chez Proust. Elle pleut sur un décor quelconque et poussiéreux, espace intermédiaire entre la ville et les champs, et dans une

⁴⁶ Robert Musil, *Essais*, Paris, Le Seuil, p. 434.

⁴⁷ « Le conteur », traduction de Maurice de Gandillac revue par Pierre Rush, *Œuvres*, vol. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 114. Sur la notion d'inoubliable, conférant l'autorité à l'origine de tout récit, voir p. 130.

⁴⁸ *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », p. 77. On pourrait nous faire remarquer que cet événement est bien le déclencheur d'une aventure – la mise en scène d'un viol et d'un assassinat –, mais que l'*hubris* – faute inexcusable de la victime, outrage subi par celle qui la met à mort –, ne permet pas de qualifier de romanesque : c'est de tragédie qu'il s'agit.

⁴⁹ *Sodome et Gomorrhe*, Pléiade, III, p. 416-417. Pour une analyse précise de ces pages je renvoie à mon livre *Proust ou l'euphorie de la prose*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 76-81.

cuisine dont elle fait luire l'évier d'inox et dans laquelle une jeune femme grignote des noix. Ce contraste entre le mythologique, voire le cosmique, et le prosaïque d'un quotidien anonyme fait l'originalité de l'univers de Réda. Le plus souvent ce type de rencontre est évoqué avec humour, dans une perspective qu'au temps de la Fontaine, dont Réda est un admirateur, on appelait héroï-comique : un drame épique dans un bistrot proche du Canal du Centre, une expérience stellaire dans la gare de Bar-le-duc, le sentiment de l'infini, mais paisible, sur la plage de Ronce-les-bains, l'apparition d'une Béatrice à vélo du côté de Châtillon-Coligny⁵⁰. La fantaisie, sans exclure la dimension transcendante, la tient néanmoins à distance⁵¹. Mais ce n'est pas du tout le cas dans « Épisode » : la gravité y est entière et constante.

Au début de notre article, nous avons fait allusion à la peinture et au cinéma. L'importance que prennent dans « Épisode » le plan fixe et le hors-champ conduit à faire retour aux modèles relevant de l'art de l'image. Car il s'agit de la vue. Où avons-nous déjà vu – l'impression de déjà-vu est ici très forte et justifie, selon moi, le rapprochement avec l'épisode des trois arbres d'Hudimesnil dans la *Recherche* – une scène quotidienne, dans un cadre réaliste quasi photographique, montrant un ou des personnages figés, occupés à quoi ? en train de regarder quoi ?, moments de récits privés d'un avant et d'un après, gestes coupés de leur sens et foncièrement énigmatiques ? Dans les tableaux d'Edward Hopper, tels que les analyse Yves Bonnefoy, qui montrent des lieux – lisière des bois, seuils de chambres aux fenêtres ouvertes, trottoirs, eux aussi le plus souvent inondés de soleil – dans lesquels s'inscrit une scène d'action suspendue, vue du dehors de son sens, que Bonnefoy suggère d'appeler « storyscape »⁵².

Ce qui pourrait aussi justifier la référence à Hopper, c'est la présence, dans ce texte de Réda comme dans d'autres du même recueil, du lieu sans qualité, de l'espace quelconque, vide, déconnecté, inachevé, celui que Gilles Deleuze reconnaît dans le néo-réalisme italien et les films d'Antonioni ou d'Ozu, et qu'il associe à l'image-temps, par opposition à l'image-action ou mouvement⁵³. La description, épousant le point de vue de l'observateur, utilise la profondeur du champ, le zoom sur l'évier, le cadrage obsédant – un cadre dans un cadre. Le hors-champ est signifié par l'invisibilité d'un personnage, alors que la scène muette en comporte deux. Si l'on ajoute que

⁵⁰ Ces toponymes accumulés ne sont pas pour rien dans l'effet poétique : on pense à Nerval, à Proust, à Aragon.

⁵¹ Jean-Pierre Martin parle d'épiphanies légèrement bouffonnes (*Lire Réda*, textes présentés par H. Micolet, Lyon, PUL, 1994) et affirme que « l'épaisseur d'un langage ludique préserve Réda du mysticisme ». Soit. Par sa manière d'évoquer les sites, les situations et les moments, la signification spirituelle de ses promenades me paraît évidente.

⁵² Par analogie avec les *landscapes*. Voir « Edward Hopper, la photosynthèse de l'être », *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 243. Mais d'autres tableaux narratifs (Vermeer : que de scénarios à construire autour de « La femme en bleu »), surtout quand leur cadre suggère une partie cachée (Degas) invitent à embrayer un récit.

⁵³ *L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985. Voir le premier chapitre. C'est dans ce type de paysage que se promène la jeune fille en rose du *Jardin des Plantes*, dans le même moment historique que celui du néo-réalisme italien (par exemple *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini).

la conversation n'est pas audible, ce qui apparaît est ce que Deleuze appelle une situation optique⁵⁴ pure, qui, en fin de compte, ne donne à voir que le temps, et ceci à double titre. D'abord par la situation provisoire de l'observateur lui-même, dans le temps suspendu d'un arrêt imprévu, de « l'heure cassée », comme l'écrit Réda dans un poème, l'heure dont je ne peux rien faire (même pas cueillir des coquelicots au bord de la voie), avant que le train ne reparte. C'est aussi le temps de la femme dans sa cuisine, le temps pur qui suit l'annonce d'un événement inoubliable, qui change tout d'une vie, d'un destin, et qui rend tout à coup méconnaissable l'univers familier.

Il existe une petite prose qui associe l'annonce d'une mort, l'observation d'une scène dont les paroles sont inaudibles, la pleine lumière du jour et du soleil, le passage du temps, la réflexion sur le drame et le destin. Mais la déréliction laisse la place à l'espérance. Elle est de Walter Benjamin⁵⁵. J'en cite le dernier paragraphe :

À plusieurs reprises dans Shakespeare et dans Calderón, des batailles remplissent le dernier acte, et des rois, des princes, des écuyers et suites « surgissent en fuite ». L'instant où ils deviennent visibles aux spectateurs les fait s'arrêter. La scène crie halte à la fuite des personnages du drame. Leur apparition dans le champ visuel de ceux qui ne prennent aucune part à l'action et qui leur sont véritablement supérieurs permet à ceux qui sont abandonnés de reprendre leur souffle et les enveloppe dans une atmosphère nouvelle. C'est là que l'indication scénique de l'entrée « en fuite » tira sa signification cachée. La lecture de cette formule fait jouer l'espoir d'un endroit dans lequel notre fuite à travers la vie serait aussi protégée par des spectateurs inconnus.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 9 : « La situation dans laquelle le personnage est débordé de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action ». Deleuze insiste sur l'importance de la balade, des rencontres fragmentaires, des événements non-concernant. Sur les liens de ce cinéma nouveau avec le christianisme, voir p. 222 et *sq.* « Redonner croyance au monde » pourrait peut-être définir le pouvoir de l'espace d'instant.

⁵⁵ « Vestiaire de masques », *Sens unique*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les Lettres nouvelles, 1978, p. 235.

YANNICK SÉITÉ

UNE NOUVELLE DE GWENDOLYN BENNETT, *CUM COMMENTO*

Parmi toutes les femmes qui ont participé au mouvement de la *Harlem renaissance*, Gwendolyn B. Bennet (1902-1981) est loin d'être la plus connue. C'était pourtant une artiste douée de talents multiples. Peintre à l'origine, elle était devenue poète et essayiste.

Au début des années 1930, elle délaissera ses travaux artistiques pour embrasser une carrière de pédagogue et d'administratrice de divers organismes culturels dont certains liés au New Deal (le Harlem Community Art Center). En 1943, la George Washington Carver School, dont elle assurait la direction, ayant fait l'objet d'une enquête de la commission sur les « activités anti-américaines », Bennett se retira de la vie publique.

On lui doit deux nouvelles. « Wedding Day », dont je propose ici une traduction, a été publiée en 1926 aux pages 26-28 de l'unique numéro paru de la revue d'avant-garde *Fire !*. Au sommaire, des contributions de Langston Hughes, Aaron Douglas, Zora Neale Hurston, Countee Cullen, etc. « Tokens », qui sera publiée l'année suivante dans l'anthologie *Ebony and Topaz*, raconte la mort à Paris de Jenks Barnett, un musicien dont Bennett imagine qu'il est arrivé en Europe avec le Southern Syncopated Orchestra de Will Marion Cook.

L'une comme l'autre de ces nouvelles se nourrissent du séjour qu'à l'image de tant d'artistes noirs de sa génération, peintres comme écrivains, Bennett a accompli à Paris entre 1925 et 1926 grâce à une bourse de la sororité Delta Sigma Thêta. Elle y a notamment étudié à l'Académie Jullian, a fréquenté René Maran aussi bien qu'Hemingway, souscrit, chez Sylvia Beach, pour un exemplaire d'*Ulysses*. En dépit de son intégration dans la très vivante communauté des expatriés afro-américains, sa perception de Paris semble avoir été mêlée. Dans une lettre qu'elle adresse à Countee Cullen trois mois après son arrivée, elle écrit :

Mes impressions premières étaient faites de solitude extrême et d'intense mal du pays. Maintenant, au travers du voile brumeux du souvenir, je me rends compte que Paris est une très belle ville et que les gens d'ici sont foncièrement différents de ceux que j'ai toujours connus. J'ai le sentiment qu'il me plairait d'y séjourner de loin en loin.

Pour plus de détails sur la vie et l'œuvre de Gwendolyn Bennett, c'est vers les ouvrages du regretté Michel Fabre qu'il faut se tourner, en particulier vers le chapitre 8 de son livre *From Harlem to Paris : Black American Writers in France, 1840-1980* (Chicago, University of Illinois Press,

1991), nourri par la consultation du journal inédit de Bennett, conservé au Schomburg Center for Research in Black Culture.

À ma connaissance, c'est la première fois qu'un texte de Gwendolyn Bennett fait l'objet d'une traduction en français.

Jour de noces

Il s'appelait Paul Watson et comme il descendait la rue Pigalle en traînant les pieds il aurait pu être confondu avec n'importe quel autre Noir massif et de haute taille. Mais comme je l'ai dit, il s'appelait Paul Watson. En le croisant dans la rue, vous auriez pu ignorer de qui il s'agissait ou ne pas vous en soucier, mais n'importe lequel des habitants du grand quartier de Montmartre, à Paris, aurait été à même de vous dire qui il était et de vous livrer bien des aperçus intéressants de son histoire personnelle.

Il était venu à Paris longtemps avant que les jazz-bands de couleur soient au goût du jour. Avant cela, au pays, il avait été boxeur professionnel. Dans les années où la gloire de Joe Gans¹ connaissait son apothéose Paul se produisait sur le ring lui aussi. Mais il n'avait pas l'art et la manière de Gans si bien que la chance semblait lui être contraire. Quand il était sur le ring il se conduisait en taureau furieux particulièrement si son adversaire était un Blanc. À cette époque le monde de la boxe n'avait rien de chaleureux ou d'aimable si bien qu'assez vite les promoteurs lui sont tombés dessus et Paul découvrit qu'il lui était très difficile de décrocher un combat contre quelque adversaire que ce soit. C'est alors qu'il s'est payé une traversée de l'Océan Atlantique en travaillant sur un grand paquebot longtemps avant que les jazz-bands de couleur soient au goût du jour à Paris.

Les choses ont suivi leur cours sans accroc durant les quelques premières années avec Paul qui travaillait ici et là dans des endroits retirés de Paris. Il donnait au noir des leçons à des aspirants boxeurs ou enseignait la gymnastique à des jeunes femmes. À cette époque-là il travaillait si dur qu'il avait peu de chance de découvrir ce qu'il en était de Paris et de ses alentours. Assez vite, cependant, sa réputation grandit suffisamment parmi les entraîneurs pour que les manageurs commencent à lui organiser des combats. Après une ou deux rencontres victorieuses, un peu de gloire a commencé à rejillir sur sa personne. Si bien qu'à l'issue d'un de ses combats professionnels un

¹ Le poids léger Joe Gans, né en 1874, est le premier afro-américain à avoir remporté un titre mondial en mettant KO le Suisse Erwin Erne, le 12 mai 1902. Il meurt de tuberculose en 1910. Toutes les notes sont du traducteur, qui profite d'icelle pour remercier Béatrice Faligand pour sa relecture et ses suggestions.

camarade de couleur est venu dans le vestiaire pour le féliciter de son succès et pour l'inviter à aller à Montmartre faire la connaissance « des gars ».

Paul a su y faire avec lui et a semblé s'entendre avec les camarades de couleur qui vivaient à Montmartre si bien que quand le premier jazz-band nègre s'est produit dans un minuscule café Parisien Paul était parmi eux qui jouait du banjo. Pour ce qui est de Paul, aucun événement ne marqua ces premières années. Les membres de cet orchestre pionnier disent souvent maintenant qu'ils s'étonnent que rien ne se soit produit durant ces sept premières années car l'immensité de la haine de Paul envers les Blancs américains était de notoriété publique. À la lumière de ce qui est arrivé ensuite je suppose que cette tranquillité était due au fait qu'ils mettaient autant d'ardeur à travailler que les Français à boire et à danser et aussi au fait que tout cela se passait avant que les Américains ne commencent à visiter Paris en foule. Cependant, chacun avait pu entendre Paul faire état de sa haine intense envers les Blancs américains. Il suffisait de deux Bénédictines pour le lancer sur ce qu'il ferait au premier « Yank » qui l'appellerait « négro ». Mais les sept années se sont écoulées et Paul Watson a trouvé du travail au sein d'un orchestre plus important, dans un café plus grand presque uniquement fréquenté par des Américains.

J'ai entendu de la bouche de presque tous les Noirs de Montmartre le récit de la nuit lors de laquelle un type originaire du Kentucky est entré, ivre, dans le café où Paul jouait et a dit :

— Hé, mon frè', qu'esse que vous fichez tous pa'là ?

— Pas votre affaire. Et mettez-vous bien dans la tête que chuis pas votre frère, compris ?

— Jack, non mais t'entends sur quel ton c'négro i m'cause ?

En prononçant ces mots, il s'est tourné pour parler à son compagnon. Je regrette souvent de n'avoir pas eu l'occasion d'assister moi-même à la scène. Chaque récit qui m'en a été fait différait du précédent et pourtant chacun d'entre eux recélait une parcelle de vérité. C'est peut-être en disant que Paul cassa la figure cette nuit-là à quelque chose comme quatre Blancs grand format, en plus de gros dégâts infligés aux meubles du café, qu'on approchera la vérité au plus près. Je ne pourrais pas vous dire au juste ce qui est vraiment arrivé. Certains des camarades disent que Paul a saisi la table la plus proche et s'en est servi pour faucher les hommes, un coup à droite, un coup à gauche ; d'autres disent qu'il s'est emparé d'une bouteille, on raconte encore qu'une chaise fut l'instrument de sa fureur. Quoi qu'il

en soit, c'est ainsi qu'a commencé la croisade de Paul Watson contre le Blanc américain qui importe ses préjugés natals dans la vie de Paris.

C'est un fait que Paul était « la terreur noire. » Jamais la dernière syllabe du mot « négro » n'a pu franchir les lèvres d'un Blanc sans susciter un réflexe rapide du bras de Paul et de son poing en direction de la mâchoire du discoureur. Il a dû rembourser plus de verrerie et de mobilier de café au cours des quelques années suivantes qu'on peut se le figurer. Et pourtant, il y avait quelque chose d'aimable en Paul. C'est peut-être la raison pour laquelle il s'est toujours si bien entendu avec les policiers du voisinage. Toujours, un peu de puissance divine a semblé intervenir en sa faveur et il était excusé après paiement d'une petite amende et injonction à ne plus y revenir. Finalement est arrivée la nuit où, dans un moment de frénésie, il a tiré sur les deux marins américains².

Ils n'étaient pas morts des blessures qu'il leur avait infligées d'où le fait que le verdict n'ait pas été une sentence de mort mais une condamnation à une longue peine de prison. C'était un spectacle pitoyable que de voir Paul assis au coin de sa cellule, sa grande carcasse presque pliée en deux comme un bossu. Il parlait rarement et quand il ouvrait la bouche ses paroles étaient entrecoupées de serments sur la vilénie des « p'tits Blancs »³. Et puis la Guerre mondiale est arrivée.

Il semble étrange que quelque chose d'aussi horrible que cette boucherie en gros ait pu aboutir à quoi que ce soit de bon et pourtant, du fait même de son infamie, elle a eu le mérite de lisser les choses. Il n'y a jamais eu ni avant ni après d'égalité comparable à celle que la Guerre mondiale a instaurée. Des hommes riches se sont battus au côté des pauvres ; les poètes ont échangé des longues histoires avec des commis de mercerie tandis que des Juifs et des Chrétiens ont mangé leur corned beef dans la même gamelle. Sous l'influence de ce nivèlement général est venu le pardon de la France envers ses prisonniers afin qu'ils puissent entrer dans l'armée. Paul Watson a été

² Gwendolyn Bennett fait fiction d'une des nombreuses bagarres qui, dans les années 1920, opposèrent des marins yankees choqués de voir des Noirs frayer avec des Blanches à des représentants du Harlem parisien. Ce qu'il appelle la « Saint-Barthélemy des marins américains » a dû suffisamment marquer Louis Aragon pour qu'il la mentionne dans deux de ses textes, le nocturne « Le mauvais plaisant », rédigé pour le couturier Jacques Doucet en 1926 et le roman *Aurélien*, publié en 1944. Sur ces rixes, voir la p. 41 du livre de Tyler Stovall, *Paris Noir. African Americans in the City of Light*, New York, Houghton Mifflin, 1996. La célèbre bataille à coups de revolvers qui opposa l'irascible Sidney Bechet au banjoïste Mike McKendrick et fit, dans les rues de Montmartre, plusieurs blessés parmi les passants, est de deux ans postérieure au séjour de Gwendolyn Bennett à Paris – et donc à l'écriture de la nouvelle.

³ L'expression *p'tits blancs* traduit ici le mot *crackers*, qui désigne de manière péjorative les Blancs, en particulier lorsqu'ils sont originaires de Géorgie ou de Floride.

libéré et fait soldat français. Parce qu'il était fort et avait l'audace au cœur, il a été versé dans l'armée de l'air et son courage lui a valu plusieurs citations. La fin de la guerre l'a vu occuper dans la société française la place d'un héros. Avec seulement en tête le souvenir de la guerre et une vilaine cicatrice sur la joue gauche, il a repris son ancienne existence.

Ses fermes résolutions à l'endroit des Blancs américains demeuraient intactes et beaucoup de rencontres de hasard qui ont suivi le conflit et dont les récits se transmettent de bouche à oreille prouvent que la guerre et la prison ne l'avaient guère changé. Il était le même Paul Watson, à Montmartre, alors qu'il remontait la rue Pigalle de son pas traînant.

Dépayante, la rue Pigalle en tout début de soirée se pare d'un gris profond comme la plupart des rues de Paris. Pour ceux qui connaissent le quartier c'est le Harlem de Paris et la rue Pigalle en constitue une Septième Avenue crépusculaire. La plupart des musiciens de couleur qui fournissent les Parisiens et les touristes en divertissement vivent à proximité de la rue Pigalle. Quotidiennement, à un moment quelconque de la journée, chacun de ces musiciens met un point d'honneur à se montrer rue Pigalle. Rien d'étonnant à ce que chaque jour ou presque voie Paul Watson remonter cette même rue de son pas glissé.

Il atteignit le coin de rue La Bruyère et, avec un instinct très sûr, ses pieds interrompirent leur mouvement. Sans même en avoir conscience, il s'est tourné vers « La Fosse ». Son nom complet est La Fosse aux puces⁴. Si jamais il vous était arrivé de demander à un des musiciens le pourquoi de ce nom, il vous aurait répondu qu'on l'avait appelé « la Fosse » parce que c'est le lieu de rendez-vous de toutes les puces du monde. Si cette explication vous avait laissé sur votre faim, il l'aurait complétée en disant qu'il y avait toujours des spades⁵ dans la fosse et

⁴ Le Flea Pit était, avec le Tempo Club, situé rue Fontaine, l'un des lieux de rencontre favoris des expatriés afro-américains de Paris, des musiciens en particulier. Dans son livre *Harlem in Montmartre : a Paris jazz story between the great wars* (Berkeley, University of California Press, 2001), William A. Shack décrit ce café, situé au carrefour des rues Pigalle et La Bruyère, comme « une tranche de Harlem transplantée à Paris ». Les *entertainers* noirs y décrochaient des contrats, y jouaient, y buvaient, y mangeaient entre eux après – ou avant – le nuit de travail.

⁵ *Spades* (les piques dans le jeu de cartes) est un substantif insultant désignant les Noirs. Cependant, selon un phénomène que le terme *négritude* illustrera et à l'image de ce qui se passe aujourd'hui avec ce qu'on euphémise sous l'appellation *N-Word*, les afro-américains aimaient à se l'appliquer – à condition qu'ils aient été entre eux. C'est une espèce d'équivalent de *négro*. Mais comme j'ai utilisé ce terme pour traduire l'infamant *nigger*, j'ai préféré conserver en l'état le mot *spade*, *bamboula* me semblant trop typé. On notera que le premier ensemble de Louis Mitchell qui, venant de Londres, se produit à l'Alhambra en janvier 1917, orchestre entendu par Michel Leiris, avait pour nom les Seven Spades.

qu'ils y grouillaient comme des puces. Sauf à comprendre cette dernière tentative de clarification, il vous était impossible de saisir entièrement ce que la Fosse aux puces signifie pour les musiciens noirs de Montmartre. Il s'agit d'un café minuscule, du genre qu'on appelle *bistro*⁶ en France. C'est là que vers quatre heures de l'après-midi, les gratteurs de boyau, les souffleurs de saxophone, les batteurs de tambour et les chatouilleurs d'ivoire se retrouvent pour un porto ou une partie de billard. Là, les fantaisistes de cabaret et les musiciens des dancings se réunissent, à une heure du matin ou plus tard, autour d'un whisky et soda ou pour d'autres parties de billard. Sandwichs occasionnels et « jeux éducatifs » sont aussi pour quelque chose dans la popularité de l'endroit. Au terme d'une saison ou deux, c'est un fait établi que chacun sait à quel moment précis il doit passer à la fameuse Fosse pour y mettre la main sur ce après quoi il court.

Les musiciens aimaient beaucoup Paul et prenaient un plaisir particulier à le taquiner. Il était un des rares dont tous les musiciens concédaient qu'il était un type « réglo ». C'était la plaisanterie favorite des habitués du café que Paul ne se préoccupait guère des filles. Ils disaient toujours qu'il était capable de casser la figure à dix bonshommes, mais qu'une seule femme suffisait à le faire mourir de peur.

— Dis camarade, quand c'est q'tu vas t'faire mett'le grappin d'ssus ?

— Peux pas dire, mon frère. Chuis pas tellement porté sur le jupon.

— Dieu tout puissant, tu sais pas c'que tu rates — quelqu'un de petit et de mignon, te glissant des douceurs dans l'creux d'oreille. C'est pas les nénétes qui manquent à Paris.

— Quand même ; ça n'me dit trop rien. Et puis aussi, elles sont toutes blanches.

— Et alors ? On n'est pas en Amérique.

— Ça n'change rien. Comprend bien ça — chuis d'couleur, tu vois ? J'veux rien avoir à faire avec d'la viande blanche. Si jamais une femme m'appelle négro j'devrais la tuer, un point c'est tout !

⁶ Les mots en italiques sont en français dans l'original.

— C'est bien d'toi, fils. Chuis pas capab'de t'affranchir sur la manière dont not'bon Mait'M. Jefferson f'sait avec les femmes⁷.

— Oh, c'est pas ça. J'suppose qu'elles sont très bien pour ceux qui en veulent bien. Pas pour moi !

— Oh joue pas les fiers à bras. Tu y passeras comme tous les autres spades que j'ai connus. Les gens d'ta sorte tombent de plus haut.

Et c'est ainsi que Paul poursuivait sa route en solitaire. Il fumait et buvait avec les camarades et demeurait assis pendant des heures dans les cafés de Montmartre sans jamais connaître de compagnie féminine. Puis une nuit, après le travail, alors qu'il remontait la rue de son étrange pas glissé, une femme se matérialisa à son côté.

— *Vouslez vous ?*

— Nan. J'm'en allais.

— Oh, vous parlez Anglais, n'est-ce pas ?

— Z'êtes américaine ?

— C'était l'cas, avant que j'monte sur scène et que j'échoue dans l'coin.

— Zou, fichez moi l'camp. J'aime pas les gens de votre espèce.

— Oh l'ami, dites pas ça. J'ai pas d'préjugés, chuis pas comme toutes ces idiots.

— Vous ne savez pas à qui vous avez affaire, n'est-ce pas ? Je suis Paul Watson et je déteste les Américains blancs, compris ?

Il l'écarta et poursuivit sa marche solitaire. Il avait à peine fait quelques pas qu'elle le rattrapa et dit, avec des sanglots dans la voix :

— Oh, mon Dieu, s'il vous plaît, ne me détestez pas parce que je suis née blanche et américaine. Je n'ai pas un *sov* à mon nom et tous les hommes m'ignorent parce que je suis loin d'être tirée à quatre épingles. Et maintenant, vous voilà qui passez et ne me jetez pas un regard parce que je suis blanche.

Paul s'éloigna à grands pas, avec elle qui s'accrochait à son bras. Il essaya de s'en débarrasser en la secouant plusieurs fois mais ce fut peine perdue. Elle s'accrochait d'autant plus désespérément à lui. Il baissa le regard sur son corps frêle, secoué par les sanglots, et

⁷ Ce passage, qui me demeure obscur, semble faire allusion à la liaison de Thomas Jefferson, au demeurant ennemi déclaré du métissage, avec son esclave Sally Hemings, qui l'accompagna lors de son séjour parisien.

quelque chose s'empara de son cœur. Avant même de comprendre quelle mouche le piquait, il avait dit :

— Nan, chuis pas méchant à c'point. J'vais vous trouver d'quoi manger. Cessez de pleurer. J'aime pas voir pleurer les femmes.

Tout Montmartre ne parla que de ça. Paul Watson amène une femme dîner chez Gavarni tous les soirs. Il se rend moins souvent à la Fosse aux puces, offrant ainsi aux autres musiciens beaucoup d'occasions d'évoquer son cas.

— Voyez comme les temps changent, vraiment. Paul, l'homme-qui-détestait-les-femmes, a une bonne amie maintenant.

— Et encore t'as rien dit, camarade. C'est pas tout. Elle est blanche. Et américaine, en plus.

— C'est l'problème avec ces spades. Ils cassent la figure à tous les hommes blancs qui croisent leur chemin mais sitôt qu'un tas de cheveux d'or avec des yeux bleus s'frotte à eux, zoublient tout ce qu'ils ont jamais dit sur leur haine des Blancs.

— J'suppose qu'il doit penser que l'jupeon l'a bel et bien rattrapé. Pauvre idiot !

— N'chinoisez pas. Cette vieille rengaine s'applique pas à Paul. Il y entrave pas plus que nous. C'est juste qu'il peut pas s'en empêcher, chaque fois qu'elle lève la tête, le regarde dans les yeux et lui demande s'il l'aime. Sûr qu'ils sont heureux ensemble. Et puis, Paul va l'épouser. D'abord elle a continué à dire qu'elle voulait pas se marier, qu'elle était pas le genre de fille qui se mariait et patate et patate. Seulement, Paul a imposé sa loi en lui disant qu'il vivrait jamais avec une femme sans être marié avec. Alors elle a entrepris de tout lui raconter de sa vie passée. Il lui a dit qu'il se souciait comme d'une guigne de ce qu'elle avait pu être vu qu'à présent ils s'aimaient. J'crois bien qu'ils vont réussir leur coup.

— Ouais, Paul m'a raconté la même histoire la nuit dernière. Sûr qu'il est bien accroché.

— Ils vont s'passer la bague au doigt dimanche prochain. Si c'est pas malheureux. Méfiez-vous d'ces ladies américaines. Moi, j'en pince pour les Françaises.

— Elle a pas mauvaise allure, mon pote. Maintenant qu'il lui a renouvelé sa garde robe.

— Ouais, mais j'vois aucune raison d'faire sonner les cloches du mariage. Elle était dans l'vrai – elle est pas du genre qui s'marie.

... ainsi cancanait Montmartre. Dans chaque café où les musiciens noirs se rassemblaient Paul Watson était l'objet de la conversation. Il était soudainement tombé de son piédestal, Dieu de bronze devenu moins que poussière ou presque.

Le soleil du matin dessinait des formes étranges sur le visage endormi de Paul. Il grimaça plusieurs fois dans son sommeil, puis finit par entrouvrir les yeux. Après une série de battements de paupières encore chargés de rêve, il poussa un énorme bâillement et, tout en se frottant les yeux, regarda la fenêtre ouverte au travers de laquelle le soleil brillait vivement. Sa première pensée consciente fut que le jour du mariage était arrivé et que ce soleil brillant prophétisait le bonheur de la jeune mariée dans tous les aspects de sa vie conjugale. Sa première impulsion fut de se réinstaller sous les couvertures et de laisser envahir par la pensée de Mary et des étranges détours que prend l'existence, comme il est habituel chez la plupart des fiancés au dernier matin de leur célibat. Il écarta cette impulsion, faisant le choix de s'habiller rapidement et de dévaler les escaliers pour téléphoner à Mary et lui souhaiter de « joyeuses noces ».

Un pied énorme glissé dans une pantoufle usée puis l'autre s'extrayant péniblement du lit chaud marquèrent les courageux débuts de sa toilette de mariage. Avec un regard de triomphe, il revêtit le nouveau costume gris qu'il avait commandé chez un tailleur anglais. Il ajusta soigneusement une cravate de taffetas au-dessous de son menton, remarquant, comme il observait son visage dans le miroir, à quel point la cicatrice qu'il avait reçue à l'armée était vraiment laide – drôle d'idée, d'épouser un homme laid comme lui.

Les téléphones français sont des ennemis du genre humain. Après un quart d'heure de tentatives inutiles pour obtenir la liaison avec Central 32 01, il décida qu'il pouvait aussi bien marcher jusqu'à l'hôtel de Mary pour lui présenter ses vœux plutôt que de rester là, à perdre son temps, debout dans le hall de son propre hôtel. Il tourna et retourna longuement cette possibilité dans son esprit. Ils devaient se marier à quatre heures. Il en était présentement onze et il lui sembla honteux de ne pas lui laisser une minute ou deux de répit. Comme il descendait la rue vers l'hôtel de Mary, il rit en pensant à la manière dont on médite toujours de faire quelque chose – pour en arriver finalement à faire ce que l'on voulait de toutes les façons faire depuis le début.

De la boue sur le joli costume gris que le tailleur anglais avait fait pour lui. Bon Dieu – un costume gris – quel besoin il avait d'un

costume gris, de toutes façons. Les gens avec des visages noirs ne devraient pas porter de costume gris. Dieu, ce que c'était drôle la fois où il avait cassé la gueule à ce p'tit Blanc, au Perroquet⁸. L'imbécile était incapable de la boucler, il n'en était pas revenu. Les p'tit Blancs – le Diable les emporte – lui, c'était un négro auquel ils faisaient pas peur. Ne prendrait-il pas du bon temps s'il retournait en Amérique, là où le noir c'est le noir. N'était blanc nulle part, noir n'était pas. Quelle était cette pensée qu'il essayait d'attraper – elle se cognait aux parois de son crâne – une idée ébauchée mais qu'il ne parvenait pas à se remettre en tête, de quelque façon qu'il s'y prenne.

Le sifflement perçant caractéristique du métro parisien s'est frayé un chemin dans ses pensées. Le métro – qu'est-ce qu'il faisait dans le métro – il n'avait pas l'intention d'aller où que ce soit. Il a entendu le claquement des portes et a vu les uniformes bleus des conducteurs chalouper jusqu'aux portières alors que les trains commençaient à sortir de la station. En une ou deux enjambées il a atteint la dernière voiture alors qu'elle commençait à s'éloigner du quai. Un peu essoufflé il s'est retrouvé debout à l'intérieur du wagon et, baissant les yeux sur ce qu'il avait dans la main, il a découvert qu'il s'agissait d'un minuscule ticket rose. Un ticket de première classe dans une voiture de seconde. L'idée l'a fait rire. Chacun dans la voiture s'est retourné et l'a dévisagé, mais cela ne l'a pas dérangé. Curieux de savoir à quel arrêt il va sortir – marrant la manière dont les Français emploient *descendre* pour dire *sortir* – marrant qu'il ait jamais pu se faire au français – vu qu'il a vécu ici si longtemps. Ticket de première classe dans une voiture de seconde ! – c'était bien de lui. Jour de noces aujourd'hui et cette fichue lettre de Mary. Comment elle disait déjà, « simplement pas capable de faire face à tout ça » c'est juste que les femmes blanches n'épousent pas les hommes de couleur, et puis c'était une fille des rues, aussi. Pourquoi ne lui avait-elle pas dit franchement qu'il s'agissait juste de se refaire la cerise à ses dépens. Marrant ce ticket de première classe qu'il a acheté, le désir de voir Mary – et puis aussi qu'il se retrouve ici pour aller lui souhaiter de « joyeuses noces ». Curieux que cette Française le regarde avec tant d'insistance. Sûr que c'était à cause de la boue.

⁸ Le Perroquet est un cabaret installé en 1921 par Léon Volterra sous la verrière du Casino de Paris (à la suggestion de Louis Mitchell, selon Robert Pernet). On y dîne et y danse au son des orchestres à la mode. Mitchell et ses Jazz Kings ont inauguré l'endroit. Leur succéda notamment l'orchestre franco-américain de Lud Gluskin. Aucune chance pour Paul Watson d'entrer, à un autre titre que comme membre de l'orchestre-maison, dans ce que les programmes du temps décrivent comme un « original et luxueux établissement adopté par la haute société parisienne et étrangère ».

Cette traduction d'un texte qui regarde une période, des lieux, des gens, des littératures et des musiques que Francis Marmande a beaucoup fréquentés, a été réalisée spécialement à son attention. Tout imparfaite qu'elle soit, cette offrande me semble suffisante – et puis le texte parle de lui-même. Je l'accompagne pourtant de quelques remarques de façon à répondre au contrat implicite se rattachant au genre on ne peut plus académique des mélanges, format dans lequel l'amitié doit avancer sous le couvert de la science et, dans quelques cas exceptionnels, de la pensée.

Le style de cette nouvelle est le produit d'une simplicité élaborée. Le mélange des temps voire des personnes grammaticales, loin de témoigner de la maladresse d'une écrivaine qui s'est surtout illustrée dans le vers, résulte d'un calcul. Marquée par des répétitions délibérées et par un ascétisme qui affecte le lexique comme la ponctuation (pratiquement aucune virgule dans le texte), l'écriture de Gwendolyn Bennett fait un usage très original du tiret – entre style indirect libre et *stream of consciousness* – tout comme elle usera de manière neuve des points de suspension dans « Tokens », sa nouvelle de 1927. « Wedding Day » place son traducteur devant le défi redoutable consistant à devoir rendre en français une tentative pour restituer à l'écrit le parler des afro-américains. Nous ne sommes pas chez Harriet Beecher Stowe ou Mark Twain et les moments dialogués de la nouvelle s'attachent moins à transposer le « nègre américain » (pour citer la page de titre du roman de Claude McKay, *Home to Harlem*, dont l'adaptation française, parue chez Rieder en 1932, signale qu'il a été « traduit du nègre américain par Louis Guilloux ») que l'accent américain en général : la langue de Mary ne diffère pas sensiblement de celui de Paul et le seul moment où du « petit nègre » surgit dans la nouvelle, c'est lorsque le Yankee ivre interpelle grossièrement Paul en imitant le langage supposé des Noirs. J'ai tâché de me tirer au mieux d'une opération de transposition dont le grand Louis Guilloux lui-même ne s'est, à mon sens, pas trop bien dépêtré...

Pour ce qui est de la science, je serai bref. Les quelques notes dont j'ai accompagné le texte apportent tous les éclaircissements voulus – ou font état de toutes les perplexités souhaitables. Et puis j'ai en tête le projet d'avertissement pour *L'Affaire N'Gustro* que Jean-Patrick Manchette esquisse dans son journal à la date du 28 septembre 1969 : « Personne de réel. Les caricatures phonétiques que sont les patronymes des personnages ne marquent que mon désir de rigoler. Y compris aux dépens des minables qui trouveront leur plaisir à dire "J'ai deviné que tel nom indique untel qui fut cité à propos de l'affaire" ». En nommant son héros Paul Watson, Gwendolyn Bennett manifeste sans ambiguïté son désir de couper le cordon qui unit le protagoniste à quelque modèle que ce soit ; de le placer au cœur d'une fiction neutralisante. Je dirai simplement que sans le nommé Eugene Jacques Bullard, Paul Watson aurait différé de lui-même. Que me croient sur parole ceux qui ne le savent pas encore : entre 1910 et 1929, les marées de l'Atlantique noir ont déposé, année après année, sur les côtes de la vieille Europe en général et de la France en particulier, une cohorte de gens exceptionnellement haut en couleur, aven-

tureux, talentueux, doués (ou embarrassés) avec la vie. Eh bien parmi tous ces grands vivants, c'est sûrement Gene Bullard qui remporte la palme. Sa vie est le plus fascinant des films et le fait qu'il ne se soit pas encore trouvé de réalisateur pour la tourner ne change rien à l'affaire. Lui qui, poussé par le souvenir de la Révolution française et le mythe de la patrie des droits de l'Homme, a débarqué en Écosse comme *pickaninny*, lui qui est arrivé à Paris avant ce que Bennett baptise la Guerre mondiale dans la peau d'un boxeur, lui qui s'est engagé dans la Légion étrangère pour défendre sa terre d'élection avant d'apprendre à piloter un avion de guerre pour aller bombarder l'uhlan du temps que les avions étaient à peine moins que des planeurs, lui qui, bien obligé, s'est mis à la batterie au sortir de la guerre, lui qui a joué entre les deux rives de l'Atlantique un rôle central et inaperçu de « médiateur culturel » était évidemment connu de tous les membres parisiens de la diaspora afro-américaine. Gwendolyn Bennett s'est amusée à distraire une partie de son énergie protéiforme pour ensemercer son Watson. En 1923, Bullard avait épousé une Blanche. Mais à la différence de Mary, il s'agissait d'une autochtone, une aristo franco-suisse nommée Marcelle de Straumann. C'est pour cela peut-être que son mariage – comme ceux d'Arthur Briggs, de Maceo Jefferson et de quelques autres musiciens afro-américains de Paris – a connu une issue plus heureuse que celui de Paul Watson.

Pour ce qui est de la pensée, je serai court. Je me contenterai de risquer une hypothèse – ou de faire une suggestion. Pour un lecteur de la littérature française du XX^e siècle, il est impossible de lire la nouvelle de Bennett en la séparant des textes qu'à la même époque, Mac Orlan, Aragon, Soupault, Leiris, Bataille, et les autres produisent sur des questions similaires. Le cotexte de « *Wedding Day* » est inséparablement francophone et anglophone, littéraire et musical, masculin et féminin, noir et blanc. S'agissant d'Aragon par exemple, la proximité de « *Jour de noces* » avec « *Le mauvais plaisant* » est troublante. Les deux textes sont strictement contemporains et le petit paragraphe par lequel la romancière explique à ses lecteurs américains ce que c'est que le « *Harlem de Paris* », trouve son répondant exact dans la géographie sociale du Aragon de 1926 :

Le Montmartre des dancings a ses limites fixées. Il ne touche pas à la butte, il ne dépasse guère Pigalle, il atteint Clichy, il descend par deux voies sur la Trinité et le quartier de Lorette. Mais dans cet éventail s'inscrit une petite main où se confinent les hôtels et les logements des filles. La quête féminine a son maximum dans le morceau de la rue Pigalle qui va de la place jusqu'au croisement de la rue Fontaine. Elle commence ainsi sous l'égide du Paris d'avant-guerre, pour traverser un îlot russe, et finir devant l'oriental Harem, en plein quartier nègre.

Commentant son texte de jeunesse à l'heure où fleurit le paragrammatisme inventé par Jean Starobinski d'après Saussure, Aragon éprouve le besoin de justifier l'emploi de cette expression : « quartier nègre ». Non pas tant l'usage de ce terme-là de « nègre » qui, en 1926, ne saurait être entendu comme un équivalent de l'insultant *nigger* et commence à peine à glisser

dans la péjoration, non pas tant cet adjectif, donc, que l'idée même d'un Paris noir, d'un Harlem parisien :

Il est impossible de ne pas penser que la notation, sans doute arbitraire, qui localise la fin du tapin montmartrois devant le *Harem*, en spécifiant *en plein quartier nègre*, apparemment pour ce qu'à ce croisement de la rue Fontaine se situe le Grand Duc, la boîte de bien des nostalgies, ou après leur boulot ici ou là dans Paris les musiciens noirs venaient refaire leur numéro sur le tard, histoire de se rencontrer entre eux. Mais comment l'idée de voir là un quartier nègre pourrait-elle se dissocier d'une association d'idées purement verbale, ne tenant qu'à une lettre de plus ou de moins, le *Harem* évoquant de soi le souvenir du quartier nègre de New York, Harlem ?

Et j'ai déjà signalé que la même bagarre raciste est recyclée par les deux romanciers, l'Américaine et le Français.

Il faut lire ensemble ces textes qui sont pour les uns la propriété des spécialistes de littérature française quand les autres ne sont connus que des américanistes ou des spécialistes des *Black Studies*. Quand je suggère de les lire ensemble, je ne dis, je ne présume même pas que ces deux littératures aient en commun autre chose que leurs dates de rédaction, leurs « thèmes », leur décor. Je m'interroge au contraire sur la nature, et peut-être même sur l'existence, de leur solidarité. Il ne s'agit pas de dire que Dupont a influencé Smith ou le contraire. On n'en est pas là ; on est même très loin d'en être là. Il s'agit précisément de déterminer de quelle nature devront être les questions posées : intertexte (comme on dit maintenant pour camoufler le fait que la vieille critique des sources bouge plus que jamais) ou construction de comparables⁹ ? Il s'agit d'envisager la possibilité d'une littérature atlantique. Il s'agit d'inventer un lieu théorique et pratique depuis lequel pourraient par exemple être lues ensemble les *short stories* de Langston Hughes ou de Bennett et les romans et nouvelles du si négligé, si minoré Pierre Mac Orlan. Il s'agit en somme de mesurer ce que peut bien signifier l'expression « lire ensemble » que j'emploie *supra* à plusieurs reprises.

L'hypothèse Intertextuelle postulerait l'existence de contacts authentiques entre ces deux mondes littéraires. Or, si les auteurs français ont beaucoup connu les musiciens, les *chorus girls*, les chanteuses de la diaspora afro-américaine, il n'est pas sûr qu'ils aient beaucoup frayé avec les écrivains américains – blancs ou noirs. On ignore dans quelle mesure ces gens-là s'entrelisent. « Bien qu'elle parlât à peine la langue », explique par exemple Michel Fabre à propos de Bennett, « elle était très au fait de la fiction française moderne, de Flaubert à Anatole France »¹⁰. Est-ce à dire qu'elle ignorait Cocteau, Breton, Crevel, Aragon ? Pour quelqu'un qui soutient l'effort littéraire de Joyce – à moins que ce ne soit celui, éditorial et financier, de Sylvia Beach – en souscrivant à *Ulysses*, et qui préfère installer ses pénates au Quartier latin plutôt que rue Fontaine, la chose est peu probable. Et puis, de points de contact littéraires, même s'ils ne sont pas à chercher du

⁹ Voir Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*, nouv. éd., Paris, Le Seuil, 2009.

¹⁰ M. Fabre, *From Harlem to Paris*, op. cit., p. 120.

côté des américanistes officiels (le regrettable Bernard Faÿ¹¹) ou semi-officiels (Maurice Sachs¹²), il en a existé quelques uns d'avérés. Louis Guilloux, par exemple, qui a donc traduit McKay mais aussi, sur l'autre extrémité de l'échiquier politique et littéraire, Paul Morand. Soupault, un peu plus tard.

Mais cela ne suffit pas à nous faire postuler l'existence d'une véritable connaissance, approfondie, de la littérature des écrivains de la Harlem renaissance par les surréalistes ou le contraire. D'où l'hypothèse des comparables. Lire les chroniques d'Aragon en même temps que celles de Hughes. Les romans de Soupault avec « Tokens » de Bennett, *Marseille, porte du sud* (1926) d'Albert Londres dans l'ombre portée de *Banjo* (1929), le chef d'œuvre de Claude McKay. C'est absolument la même chose, les mêmes temps, les mêmes lieux, les mêmes types, la même vie d'après une guerre mondiale qui avait laissé tout le monde un peu mort, même les survivants, la même musique surtout, la même musique. Et ça n'a rien à voir. Construire des comparables ne nous livrera sans doute pas des enseignements de type littéraire. Cela ne se jouera pas, pas seulement, sur le plan des énoncés. Ce sera un savoir d'une autre nature (anthropologique ?) qui sortira – ou non – de tout cela. Du réalisme contre du fantasme ; des politiques antagonistes ou solidaires. De fausses synchronies, des ressemblances illusoire, du Zeitgeist (mais un Zeitgeist transatlantique, quelle drôle de chose) et puis des affinités profondes quand même, mais de quelle nature ? Et puis le vertige des genres. On en saura peut-être un peu plus sur l'étrange alliance nouée entre Carl Van Vechten (*Nigger Heaven*, 1926) et Paul Morand (*Magie noire*, 1928). Sur les contresens et les équivoques, les malentendus et les fécondations.

Parfaitement représentatives de la littérature de la Harlem Renaissance, les fictions en prose de Gwendolyn Bennett sont en même temps absolument, profondément, parisiennes. Avec elles, avec *Le Nègre* de Soupault, avec *Dinah Miami* de Mac Orlan ou les nouvelles de Langston Hughes, avec *Banjo*, avec certaines pages des journaux de Leiris ou de Van Vechten s'inaugure une forme très singulière de la littérature-monde qu'on s'interdira absolument d'entendre ou même de repérer aussi longtemps que les tenants de la savate ignoreront les spécialistes de la cordonnerie, pour recycler une vieille formule de l'historien Lucien Febvre.

¹¹ Auquel Antoine Compagnon vient de consacrer un livre bâclé et intéressant – intéressant en partie du fait même qu'il est bâclé.

¹² Lire, de Sachs, *La Décade de l'illusion*, rédigé en 1932 mais publié en 1950 seulement chez Gallimard.

CARINE TREVISAN

ARTHUR KOESTLER, *DIALOGUE AVEC LA MORT* :
« L'ANGE DISTRIBUTEUR DES PENSÉES »

Reçu le livre de de Maistre [*Voyage autour ma chambre*] pour la seconde fois ; ainsi, je l'aurai lu quatre fois. Jolie phrase : « L'ange distributeur des pensées ».

Je me propose ici d'étudier un texte d'Arthur Koestler¹, dont le titre et la perspective ont varié au fil des différents et importants remaniements : d'abord nommé *L'Espagne ensanglantée*, puis *Un testament espagnol*, enfin, *Dialogue avec la mort*, il paraît dans sa dernière version en 1954². Ce qui était à l'origine un texte de propagande accompagné de photographies dénonçant les atrocités commises par les armées franquistes devient la relation d'une expérience touchant au plus intime : il s'agit d'observer « à la première personne du singulier », « ce qui se passe dans la tête d'un condamné »³ à mort.

Arrêté en 1937 à Malaga lors de la prise de la ville par les franquistes, soupçonné (à juste titre) d'espionnage pour le compte du Komintern, Koestler est incarcéré dans cette ville puis transféré à la prison de Séville où il est tenu « au secret » : interdiction de toute communication avec l'extérieur – il est *incomunicado* –, interdiction de promenade, interdiction de papier et de crayon, de livres, lumière allumée jour et nuit. Il comprend progressivement que ce régime est celui des condamnés à mort et finit par vivre dans la « conviction qu'on allait une nuit ou une autre [le] sortir de [sa] cellule et [le] coller au mur du cimetière »⁴.

Il n'est ni torturé ni battu mais « témoin des sévices subis par ses codétenus et de leur exécution, s'attendant constamment à partager leur sort »⁵. Notons que de ces exécutions et sévices, il n'a en réalité qu'une perception partielle mais d'autant plus génératrice d'effroi – « les situations vécues ne

¹ Recueilli dans Arthur Koestler, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Robert Laffont, 1994.

² Voir l'introduction de Phil Casoar au *Dialogue avec la mort* (A. Koestler, *Œuvres autobiographiques*, op. cit.). *L'Espagne ensanglantée* est publié en 1937. Cet ouvrage est remanié, publié sous le titre *Un testament espagnol* (première publication en anglais). Lorsque *Spanish testament* fut traduit en français, Koestler retira les chapitres repris de *L'Espagne ensanglantée*. Dans une nouvelle édition anglaise (1954), il révisé entièrement le texte et lui donne un nouveau titre : *Dialogue avec la mort*.

³ Avant-propos de la première édition anglaise, p. 793.

⁴ *Hiéroglyphes*, *Œuvres autobiographiques*, op. cit., p. 645.

⁵ *Ibid.*, p. 643.

sont jamais si terribles en réalité qu'en imagination »⁶. Le plus souvent, il ne fait qu'entendre les bruits qui accompagnent les mises à mort : « voix huileuse » appelant les condamnés, « hurlements [...] qui se logeaient dans le labyrinthe de l'oreille et y demeuraient longtemps après que l'homme qui criait avait été réduit au silence pour toujours »⁷ ; chant rauque et « faux » – la voix vacille... – d'hommes qu'on mène à la mort : « j'entendais [...] *L'Internationale* chantée par un homme qui savait qu'il allait mourir »⁸ ; bruit de pas dans le couloir qui s'éteignent, ce qui signifie que « Quarante ou cinquante hommes marchaient à la mort »⁹ ; appels de détresse : « *Socorro* », « *Madre* ». D'où une hypertrophie de l'ouïe, qui s'habitue à fouiller les détails de tous les sons, à en rechercher les nuances, à discerner, avec une incroyable acuité, ce qui fait menace, à différencier les bruits innocents des bruits hostiles : « notre ouïe devenait prodigieusement fine »¹⁰.

Tenu dans un isolement quasi total, Koestler réussit à tenir un journal clandestin qui se présente sous la forme d'un registre des sensations, impressions, pensées d'un être normal placé dans une situation exceptionnelle.

Les événements militaires et politiques de la guerre d'Espagne qui l'ont conduit à cette situation n'apparaissent ici que de façon voilée. C'est avant tout la métamorphose d'un être vivant, reclus et impuissant, sous la menace, qu'il nous livre, rappelant les propos du condamné de Hugo – ce premier grand texte de la littérature carcérale¹¹ – : « j'écris pour me décrire à moi-même l'étrange état où je suis ». L'expérience est si singulière qu'il n'inclura pas ce récit dans son autobiographie, *Hiéroglyphes* :

l'incorporation du volume d'autrefois dans le présent volume aurait équivalu à la greffe d'un corps étranger, et en eût brisé l'unité. Il y ferait figure d'une très longue citation en langue étrangère, et ce, à plus d'un titre, car il date de l'époque où j'écrivais encore en allemand. *Un testament espagnol* devra donc demeurer ce qu'il est : un document complet en lui-même et un volume indépendant de cette autobiographie.¹²

Comment de fait inscrire sa propre mort dans une autobiographie ?

Ce récit apparaît ainsi comme un fragment inassimilable, bien que l'expérience ait été fondamentale. Ces six mois en Espagne, dont trois d'emprisonnement, constituèrent « la période la plus décisive » de sa vie, un tournant non seulement de son orientation politique mais de toute son attitude dans l'existence. « Dans la cellule de condamné à mort d'une prison de Franco,

⁶ *Dialogue avec la mort*, op. cit., p. 877.

⁷ *Ibid.*, p. 839.

⁸ *Ibid.*, p. 840.

⁹ *Ibid.*, p. 842.

¹⁰ *Ibid.*, p. 918.

¹¹ Ce texte, *Le Dernier jour d'un condamné*, est d'autant plus étonnant qu'il s'agit d'une fiction. Hugo n'a jamais fait l'expérience de l'incarcération.

¹² *Hiéroglyphes*, p. 636.

mon ancienne vie allait se dissoudre et se remodeler sous une forme nouvelle »¹³. On songe ici à Klemperer qui, dans le monumental journal qu'il tint de 1933 à 1945, où il se fait l'« historiographe de la catastrophe » du nazisme, présente le récit de sa brève incarcération pour avoir un jour oublié d'obturer une fenêtre en période de black-out, comme un texte autonome, intitulé *Cellule 89, 23 juin-1^{er} juillet 1941*¹⁴. Une sorte de bloc ne s'ajustant à rien. Quelque chose a fait entaille dans la continuité de l'écriture, des jours, du sujet lui-même. Ce quelque chose garde une pesanteur propre. Ainsi, il note le caractère dérisoire de ce qu'il a vécu dans cette cellule, comparé à « ce que des milliers d'hommes et de femmes endurent aujourd'hui dans les prisons allemandes »¹⁵ :

Le quotidien de la captivité, rien de plus ; un peu d'ennui, rien de plus.

Et pourtant je sens que cela a été pour moi l'un des pires tourments de ma vie.

Les circonstances de l'écriture sont frappantes : c'est après une grève de la faim que Koestler obtient enfin du papier et un crayon, avec la contrainte pénitentiaire de n'écrire que « des belles choses »¹⁶. Averti que ses textes seront étroitement surveillés, il tient un journal crypté. « Si l'on fusillait la nuit dix prisonniers, j'écrivais : "Réveillé à 10 heures, mauvais rêves" »¹⁷. Il y a là tout un art non seulement de la contrebande mais de la pénurie : « Mon papier s'épuise ; j'écris si petit que mes yeux en pleurent »¹⁸. De même, craignant de voir son crayon s'user, Klemperer s'en tient à des notations, qui se réduisent à des mots-clefs. Cet art pauvre est un art de la survie : « la moitié crayonnée de ma détention m'a été plus facile à supporter que celle qui l'avait précédée », écrit Klemperer¹⁹.

Le régime cellulaire du secret est particulièrement propice à engendrer, sous ses formes les plus aiguës, ce qu'on nomme la « psychose des prisons » ou psychose des barbelés, que Jean Cazeneuve dans un essai sur la *Psychologie du prisonnier de guerre* (Paris, PUF, 1944), livre écrit alors qu'il était en captivité dans un Stalag, décrit de la façon suivante : sentiment d'étrangeté ou d'évidement du moi²⁰, doute quant à sa propre identité, dédoublement de la personnalité, réalité de la captivité repoussant le passé dans l'irréalité du rêve et vice versa, sentiment d'être comme mort.

Aux prises avec cette psychose et la menace d'effondrement, Koestler qualifie paradoxalement ce régime du secret de « serre spirituelle »²¹. Il y

¹³ *Ibid.*, p. 482.

¹⁴ Victor Klemperer, *Mes soldats de papier, Journal 1933-1941*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 582-618.

¹⁵ *Ibid.*, p. 616.

¹⁶ *Dialogue avec la mort, op. cit.*, p. 885.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 889.

¹⁹ *Mes soldats..., op. cit.*, p. 615.

²⁰ Klemperer, lui, est hanté par un vers, « dans le sentiment taraudant de [son] propre néant », p. 606.

²¹ *Hiéroglyphes, op. cit.*

aurait ainsi comme une fécondité de l'expérience traumatique, une « créativité » spécifique naissant de ce qui semble nier non seulement toute possibilité mentale de faire surgir du nouveau – comment être inventif lorsqu'on est condamné à mort, l'invention étant tournée vers l'avenir, un avenir où le condamné ne sera pas ? – mais tout simplement de la capacité à penser. Le texte de Koestler est frappant en ce qu'il s'occupe à recueillir et décrire longuement tous ces mouvements inattendus de la pensée, mouvements qui surprennent le sujet lui-même – Koestler s'observe souvent comme s'il s'agissait d'un autre –, qui résistent à l'entreprise de destruction et, dans cette résistance, font apparaître du nouveau.

Pendant les premiers jours, je fus à chaque instant surpris dans mes propres réactions psychologiques. Les conditions inhabituelles dans lesquelles je vivais faisaient naître des réactions bizarres ; tout le mécanisme de mon esprit obéissait à de nouvelles lois, qui m'étaient complètement étrangères.²²

Tenté par une démission de la pensée²³ ou par une soumission aux événements, Koestler maintient une exigence, celle de comprendre ce qui arrive, de maintenir ainsi ce qui est peut-être la vocation même de la pensée²⁴.

« Créativité » d'autant plus frappante que, selon Koestler :

Plus la situation est grave, plus est conventionnelle la façon dont on réagit. C'est aux moments les plus dramatiques de la vie qu'on échappe le moins à la banalité. Dans ce qu'on appelle les grandes heures de l'existence, nous nous conduisons tous comme des personnages de roman-feuilleton.²⁵

Il semble en effet que lorsqu'il y a gel ou hébétude de la pensée face à la menace, on ait recours à des conduites hautement ritualisées, codifiées, la stéréotypie réduisant l'anxiété causée par le caractère imprévisible des forces auxquelles on va succomber. Cependant, ces codes d'expression conventionnels sont comme un empêchement d'accès au réel. Ils nous en protègent, mais nous en éloignent. Aussi Koestler cherche-t-il à plusieurs reprises à s'en déprendre, notamment par un travail sur la langue, qui restitue à la chose sa puissance d'effraction. Ainsi, pensant être conduit à la mort, il lui vient à l'esprit la phrase : « le condamné avançait d'une démarche incertaine ». Il retravaille ce cliché : « il me semblait que mes genoux n'étaient plus qu'une gelée flasque ». De même tentant de griffonner son journal sur le mur, il l'interrompt : « tant que j'y réfléchissais, mes phrases paraissaient tout à fait raisonnables, mais sitôt que j'essayais de les écrire, j'avais l'impression de tomber comme par enchantement dans le style sentimental du roman-feuilleton ». La référence au roman-feuilleton indique la perte du sentiment de la réalité. Klemperer, lui, dans *Cellule 89*, fait appel au cinéma. Évoquant

²² *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 868.

²³ Koestler cite un passage de Nerval : « l'imagination m'apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues », *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 900

²⁴ Dans un article à paraître sur Hannah Arendt, Patrick Hochart décrit un processus semblable.

²⁵ *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 838.

le début de son incarcération : « j'ai eu le sentiment : "Cinéma", accompagné du souvenir d'innombrables images drôles et tragiques, du prisonnier dans sa cellule »²⁶.

Comme le dédoublement de la personnalité sur lequel je reviendrai, cette déréalisation (perçue certes comme une défense face à la menace) signifie surtout le risque d'une chute dans le vide – ce vide dont Klemperer dit étrangement qu'il l'étrangle : « le garrot du néant »²⁷.

Aussi ce vide doit-il être impérativement comblé, et le réel retrouver sa consistance, ce qui passe – et cela est récurrent dans les écrits de prison – par l'inventaire des objets :

Le lit de fer
Le lavabo
Les WC
La fenêtre à barreaux

Plus loin Koestler, ébloui des choses qu'il finit par obtenir (et qui peuvent nous paraître dérisoires) refait un inventaire :

Un bout de crayon
Cinq feuilles de papier blanc
Un morceau de savon
Un gant de toilette
Une chemise²⁸

Klemperer procède de même, la longueur et la précision de la liste tentant de masquer imaginativement le dénuement²⁹ :

à gauche, en allant vers la fenêtre, il y avait le lit. Replié, il restait accroché au mur par deux pieds [...] la housse, la couverture en laine, le drap étaient étalés le long du bord, et au-dessus le traversin en forme de coin [...]. À droite, en face du lit, elle aussi fixée au mur une minuscule table pliante à un pied au bois grossier, un minuscule banc à pied. Devant la table près de la fenêtre, une petite étagère, sur celle-ci une cruche à eau d'un brun sombre, plus exactement une cafetière, une cuvette et un godet en terre cuite...³⁰

Il y a ainsi une extrême attention portée aux détails, cette attention permettant de lutter contre la progressive dissolution du monde extérieur – « le monde extérieur me paraît de plus en plus irréel ».³¹

Si le monde perd de sa réalité, c'est que le sujet n'adhère plus à soi, se perçoit lui-même comme inconsistant. Menacé de mort, il expérimente un

²⁶ *Op. cit.*, p. 586.

²⁷ *Ibid.*, p. 594.

²⁸ *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 885.

²⁹ Dénuement qui fait immédiatement retour, chez Koestler, évoquant la table de la cellule : « on pourrait [...] s'en servir comme table de nuit et y déposer des objets quand on se déshabille – portefeuille, mouchoir, cigarettes, allumettes, etc. Il vient alors à l'esprit [du prisonnier] qu'il n'a dans sa poche ni portefeuille ni mouchoir, ni cigarettes, ni allumettes... », *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 837.

³⁰ *Mes soldats...*, *op. cit.*, p. 587.

³¹ *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 900.

progressif anéantissement de son être. Cet anéantissement est précédé d'expériences de dédoublement, ce « phénomène bien connu de la double conscience, un détachement qui tient du rêve et de l'étourdissement, et sépare le moi conscient du moi agissant – le premier devenant un observateur détaché, le second un automate »³². Ou : « impression onirique de dédoublement de la conscience, de sorte qu'avec une moitié on s'observe du regard relativement froid et distant dont on observe un étranger »³³.

Ce dédoublement peut prendre la forme non de ce clivage entre un moi conscient et un moi agissant, mais d'une simple scission du sujet : j'essayais « d'être pour moi-même un aimable compagnon »³⁴. Essai voué à l'échec : « notre propre ego n'est d'aucune manière un agréable compagnon »³⁵. L'auteur est progressivement si « écoeuré de lui-même qu'il ne se parle qu'en termes impersonnels »³⁶. Ainsi séparé du monde par le « triple mur du silence, de la solitude et de la peur »³⁷, il se désaccorde d'avec lui-même, et devient à lui-même son propre persécuteur. La perte des liens altère le lien à soi. « Lorsque nous sommes privés de la compagnie d'autrui, écrit Pierre Pachet, de ce qu'il active ou réactive en nous par ses questions et ses réponses, par l'urgence que nous impose sa seule présence, c'est l'une des bases de la vie intérieure comme "dialogue" qui nous est retirée »³⁸. Propos qui font écho à ceux d'H. Arendt, « pour être confirmée dans mon identité, je dépends entièrement des autres »³⁹. Ce qui est expérimenté ici est comme une torture du monologue, d'une parole ou d'une pensée intérieures qui, sans écho, sans destinataire, deviennent incontinentes : « la barre de mes pensées ne réagissait plus à ma main »⁴⁰ ; « c'est une machine singulière que le cerveau. Il ne produit que si le véhicule de la parole ou de la plume lui assure un débouché. S'il n'y a pas de demande pour son travail, il se met en grève. On peut le tromper un certain temps en se faisant passer pour le public, mais il décèle vite l'escroquerie »⁴¹.

Klemperer décrit une expérience semblable dans une page où se succèdent de façon chaotique des bribes de pensées involontaires, de souvenirs (recensement maniaque des livres qu'il a écrits), de calembours, de réflexions philosophiques, de « bouffées d'idées », de perceptions donnant lieu à des développements inattendus : « il y a trois mouches sur la table, l'une

³² *Hiéroglyphes*, op. cit., p. 648.

³³ *Dialogue...*, op. cit., p. 877.

³⁴ *Ibid.*, p. 840.

³⁵ *Ibid.*, p. 877.

³⁶ *Ibid.*, p. 878.

³⁷ *Ibid.*, p. 869.

³⁸ Pierre Pachet, *Devant ma mère*, Paris, Gallimard, 2007.

³⁹ « Idéologie et Terreur », *Les Origines du totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

⁴⁰ *Dialogue...*, op. cit., p. 867.

⁴¹ *Ibid.*, p. 877.

a dû tomber dans une goutte de la bouillie d'avoine de ce matin, elle est en train de faire sa toilette, elle étend péniblement ses pattes... elle devrait en avoir 6, il faudrait voir ça à la loupe... ou au cinéma... le cinéma aussi nous est interdit... six pattes »⁴².

Aussi, livrée à elle-même, la pensée, prise dans un flux indifférencié, doit-elle trouver des moyens de se fixer.

Premier moyen : renoncer à penser et se consacrer à l'activité de la mémoire. Le langage, la littérature, notamment la poésie, apparaissent ici d'un grand secours. Non seulement les mots paraissent comme un univers illimité (ainsi les jeux de Klemperer : tous les noms de villes et de fleuves commençant par telles lettres, invention de devinettes, etc.). Mais concernant plus spécifiquement littérature et poésie, raisons suivantes :

1. L'une touchant au temps

Koestler écrit des pages saisissantes sur l'épaisseur du temps en prison, la « gélatine du temps », sur sa crainte de « sombrer sans espoir de salut dans l'uniformité paralysante du temps » et sa terreur que sa montre ne s'arrête. Avec humour parfois : « ce fut l'extinction des feux, et vint le moment de [...] se coucher [...] de jouer à cache-cache avec le sommeil, ce qui, après tout, est une façon de passer le temps. Et je bénis la sagesse du Seigneur d'avoir ainsi organisé le monde que le jour ne comporte que 24 heures »⁴³.

De même Klemperer, qui évoque une « éternité indifférenciée et cruelle »⁴⁴ : « l'après-midi est d'autant plus atroce que j'en sais la longueur à l'avance » ; « je m'efforçais de raccourcir cette durée par l'imagination. Le lit, le long duquel je ne cessais d'aller et venir, était pour moi le trait d'union entre aujourd'hui et demain »⁴⁵. Le temps des prisonniers est un temps sans rythme, « enclave de vide dans le temps des hommes auxquels la vie apporte l'inédit des risques et l'inédit des joies. [...] le calendrier n'a pas sa palpitation habituelle. L'instinct de l'avant et de l'après s'émousse. Si on nous disait un jour que le temps recule, nous ne serions presque pas surpris »⁴⁶.

La remémoration de poèmes permet de réintroduire un rythme, la promesse d'un avenir (ne serait-ce que la promesse d'un vers à venir), comme l'écrit Ruth Kluger :

Nombre de détenus trouvaient une consolation dans les vers qu'ils savaient par cœur. [...] c'était surtout la forme, la qualité de la langue qui nous soutenait. Mais [...] avant tout [...] les vers, dans la mesure où ils scandent le temps, aident à le faire passer. [...].

⁴² *Mes soldats...*, *op. cit.*, p. 603.

⁴³ *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 867.

⁴⁴ *Mes soldats...*, *op. cit.*, p. 613.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 616.

⁴⁶ *Cahiers des prisonniers*, Neuchâtel, Les Cahiers du Rhône, La Baconnière, 1943, p. 89.

[...] Les ballades de Schiller furent les poèmes des appels, grâce à elles je pouvais rester des heures au soleil sans m'évanouir, parce qu'il y avait toujours un autre vers à dire, et quand on ne trouvait plus le vers suivant, on le cherchait dans sa tête [...].⁴⁷

Koestler tente ainsi de se réciter des poèmes.

2. L'autre touchant à la possibilité de rester en communication avec un monde autre

Ainsi Chalamov :

chaque soir dans la surprise
De me savoir vivant
Je me disais des poèmes
[...] ils étaient ce lien unique
avec l'autre vie là-bas
Où le monde nous étouffe sous son ordure,
Où la mort se déplace sous nos talons.⁴⁸

Auprès de poèmes, Koestler tente de se remémorer la guerre de Troie, l'histoire biblique et des œuvres de la littérature française.

3. La remémoration de poèmes peut également avoir un effet « hypnotique »

Un de mes remèdes magiques était un certain passage d'une œuvre de Thomas Mann ; son efficacité ne se démentit jamais. Parfois, pris de panique, je répétais trente ou quarante fois le même vers, pendant presque une heure, jusqu'à ce que survienne un léger état hypnotique et la crise passait. Je savais que c'était la méthode du moulin à prières, du tam-tam africain, de la magie séculaire des sons.⁴⁹

Notons que cette simple activité de la remémoration se trouve souvent comme gelée : « je n'arrivais ni à me concentrer ni à me perdre dans un rêve éveillé »⁵⁰. Klemplerer se désole, lui, de son absence soudaine de mémoire : « la captivité avait-elle donc à ce point congelé ma mémoire ? »⁵¹.

Koestler dit néanmoins ici découvrir des aides dont en temps normal l'esprit ne sait rien et dont l'existence ne se révèle que dans des circonstances exceptionnelles.

Auprès de cette activité de la mémoire, il découvre d'autres procédés, ou plutôt observe d'autres phénomènes. L'un des plus frappants passe par le recours aux mathématiques. Il arrache un fil de fer de son lit pour graver

⁴⁷ Cité dans *L'Enfant et le Génocide*, textes choisis et présentés par Catherine Coquio et Aurélia Kalisky, Paris, Robert Laffont, 2007, p. 40.

⁴⁸ Cité par Claude Mouchard, « *Qui, si je criais...* », Paris, Laurence Teper, 2007, p. 314.

⁴⁹ *Dialogue...*, op. cit., p. 876.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 867.

⁵¹ *Mes soldats...*, op. cit., p. 614.

sur le mur la « démonstration d'Euclide prouvant que la suite des nombres premiers est illimitée ». Cette « description d'une qualité significative de l'infini » atteinte « par des moyens précis et finis » (dans cette situation carcérale...) lui donne la sensation de toucher à une forme de perfection et le met dans un état d'enchantement, singulièrement proche du sentiment océanique décrit par Freud. Cette expérience de dissolution – mais non d'évidement – du moi (« le moi avait cessé d'exister »), que Koestler nomme « les heures à la fenêtre », se fait à la faveur d'un phénomène qu'il décrit de façon quasi clinique. La réunion des deux parties séparées du moi – le moi conscient, observateur détaché, et le moi agissant comme un automate – qui ramène avec elle tout « son poids de réalité »⁵² et empêche le détachement anesthésique dans une situation traumatisante – celle d'être dos au mur, dans une rue, les mains liées, sans défense dans une foule hostile, ou encore celle de l'incarcération et de la menace de l'exécution – produit un profond ébranlement psychique et une baisse des résistances favorable à « cet état de dissolution et d'expansion illimitée que l'on éprouve sous forme de « sentiment océanique »⁵³. Ces « heures à la fenêtre », qui ne peuvent jamais être provoquées volontairement, ont été, écrit Koestler, les fondations d'un remaniement profond de sa personnalité qui lui donnerait accès à une réalité autre, détachée du monde sensible. Un accès partiel, car il convoque une autre métaphore, celle d'un texte écrit avec de l'encre invisible, ou du moins dont les mots apparaissent sporadiquement pour s'effacer.

On a affaire ici à une activité mentale qui se tient aux marges de la pensée rationnelle, vise parfois même à l'abolir (car l'effort de réflexion méthodique fait « souffrir physiquement »⁵⁴ ou se perd dans le vide de la rêverie) mais dont les effets ne sont pas seulement ceux d'une douce narcose. Ressaisies après-coup dans l'écriture, soumises à une élaboration secondaire, ces « heures à la fenêtre », proches de ce que Laurent Jenny a décrit, dans un tout autre contexte, comme l'expérience de la chute (Montaigne, Rousseau, Michaux) ou Claude Mouchard comme l'expérience d'absence à soi, de suspens de la conscience dans des situations extrêmes (Chalamov), permettent paradoxalement de donner au réel tout son relief. Koestler évoque un rêve archétypal : une expression de la suprême solitude de l'individu devant la mort [...], et de son incapacité à communiquer l'horreur singulière de son expérience »⁵⁵. L'écriture des heures à la fenêtre semble surmonter ce défaut du dire. La peur de la mort, la « gêne mentale »⁵⁶ qu'elle produit se perçoit dans le choc des registres, des postures énonciatives, des temps verbaux : le style abstrait, impersonnel, les énoncés au présent gnomique,

⁵² *Hiéroglyphes, op. cit.*, p. 649.

⁵³ *Ibid.*, p. 651.

⁵⁴ *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 867. Même propos chez Klemperer ; lorsqu'il tente de penser, il ne sent que le vide (p. 607). D'où la tentative de se laisser tomber : « me laisser tomber dans la vide sans résistance, sans peur du néant, sans combler la minute, l'heure, sans intention de penser » (p. 597 et 602).

⁵⁵ *Hiéroglyphes, op. cit.*, p. 481.

⁵⁶ *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 650.

présent de vérité générale, le surplomb de la méditation psycho-philosophique *versus* une langue du concret, le retour des pronoms personnels, d'un temps qui est celui de l'imminence de la catastrophe :

Tu devras t'agenouiller devant le mur, on tirera dans tes yeux [...]. Au cœur de tes pensées [...] on jettera le plomb dévastateur.⁵⁷

Ce retour du réel est désigné par la métaphore du court-circuit : « une fois par jour, au moins un court-circuit se produit dans ma conscience, et durant quelques minutes, la réalité me saute aux yeux dans une lumière éclairante, comme illuminée par une commotion psychique »⁵⁸.

Autre point : si sous la menace, il y a comme une vitrification du temps – le condamné n'ayant plus d'avenir, il se trouve comme englué dans le présent et son passé lui-même devient inaccessible –, Koestler tente de lutter contre ce présent carcéral en anticipant le peu de consistance qu'il aura dans le souvenir. L'épreuve des « jours vides »⁵⁹, de l'absence d'événement, d'événement « mémorable » – aussi infime ce mémorable soit-il en prison : une cigarette offerte par le gardien, une araignée sur la fenêtre – se trouve surmontée par des méditations sur le temps, dont K dit qu'elles étaient paradoxalement l'un de ses remèdes préférés pour faire passer le temps :

[...] ces jours qui, à cause de leur vide et de leur monotonie, semblent les plus longs, se réduisent à rien dès qu'il sont du passé, précisément du fait de leur absence d'événements. Dans la perspective du passé, ils n'ont ni prolongement, ni volume, ni densité [...]. Ce temps qui au présent s'écoule si lentement file comme l'éclair pour le souvenir. Le seul temps inoubliable est celui durant lequel on oublie que le temps existe.⁶⁰

Effort de pensée, de représentation de l'avenir, étonnant pour qui est condamné à mort. Comme dans l'écriture des heures à la fenêtre, ces méditations sur la différence entre l'épaisseur désespérante du temps vécu dans la cellule et la minceur de ses traces dans la mémoire sont confrontées à des notations laconiques, où s'inscrit un autre rapport au temps, rythmé lui, par le compte des morts⁶¹ :

Pendant que je vivais les huit jours vides de mon calendrier et que je méditais sur le temps, dans la cour devant ma fenêtre, la cour des footballeurs et des joueurs de saute-mouton, disparurent trente-sept hommes qu'on avait fusillés.⁶²

Le va-et-vient est ainsi constant dans ce texte entre les mouvements de spéculation qui visent à apaiser l'insoutenable et la saisie brute des perceptions, des sensations qui rappellent la menace de mise à mort, entre l'expérience du vide (vide des lieux, de la pensée), qu'il faut combler par les

⁵⁷ *Ibid.*, p. 876.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 893.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 879.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 878-879.

⁶¹ Ce compte est récurrent dans le texte.

⁶² *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 879.

inventaires, par des activités mentales de remplissage (les remémorations) et le souci d'être en prise immédiate avec la menace, avec la peur, l'urgence de fixer au plus vite ce qu'on vit.

Ce texte est étonnant en ce qu'il décrit une perpétuelle lutte contre l'une des pratiques de ce régime pénitentiaire, l'exercice d'une terreur telle qu'elle empêche toute pensée autre que l'anticipation de sa mise à mort – les condamnés n'étaient jamais prévenus du jour leur exécution –, qu'elle vise, en dégradant les corps et les esprits, à anéantir toute capacité de jugement.

Peut-être ne s'agit-il pas là de créativité à proprement parler mais de mécanismes permettant qu'une éventuelle création à venir ne soit pas totalement pétrifiée. Peut-être s'agit-il tout simplement d'une créativité spécifique à une situation traumatique, la capacité de disséquer et de décrire cette situation. Rien ou peu ici du « nouveau » au sens par exemple de Rimbaud, rien de fulgurant. La créativité naît ici comme en silence⁶³. C'est dans la pénurie et la raréfaction du sens, dans le ressassement mais aussi l'entêtement à penser, le refus de céder à la narcose et à la torpeur que postule l'impensable, que surgit du nouveau.

Enfin, ce texte est exemplaire d'un genre nouveau au XX^e siècle : la relation d'expérience, fondée sur le rapport problématique du sujet à ce qu'il a éprouvé tel qu'il se manifeste dans ses écrits. C'est l'épreuve d'une double dérobade, celle du réel (insaisissable dans son excès) comme celle du sujet, qui se trouve comme expulsé de lui-même, que l'écriture tente de ressaisir. Elle tente de redonner consistance à un « je » qui a été éclipsé, d'introduire un jeu, une forme de maîtrise dans ce qui est ou a été éprouvé comme une brutale aliénation. Il y a ici une tentative de fixer des impressions mouvantes, inédites, si fréquentes dans cet état exceptionnel, et d'accueillir, afin d'en garder la trace, ce qui fut éprouvé dans le vertige ou l'hébétude, même si écrire ici n'assure ni la reconquête de soi ni la complète maîtrise de l'expérience⁶⁴. Ce texte rejoint, de façon inattendue, tout un pan de la littérature du XX^e siècle : « Un écrivain, note Michaux, est un homme qui sait garder le contact, qui reste joint à son trouble »⁶⁵.

Pour conclure, nous n'avons aucune trace de ces notes clandestines prises en détention, notes dont Klemperer dit qu'elles l'ont « transformé de fond en comble » : « j'étais bien sorti de l'enfer en grim pant le long de mon crayon »⁶⁶.

⁶³ Voir Marie Moscovici, « Du nouveau, de l'anachronique », avant-propos à *l'Inactuel*, « Du nouveau », n° 7, automne 2001.

⁶⁴ Il y a ici comme une nouvelle forme d'écriture de l'Histoire, écrite à partir de ses marges : « je pense que les guerres, particulièrement les guerres civiles, ne sont faites que de dix pour cent d'action contre quatre-vingt-dix pour cent de souffrances passives. [...] ce témoignage sur les morgues andalouses hermétiquement scellées aidera peut-être le lecteur, mieux que les descriptions de batailles, à voir de près ce que fut cette guerre civile » (avant-propos de la première édition anglaise, *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 793).

⁶⁵ « Observations », *Passages, Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 348. Selon Laurent Jenny, le déssaisissement de la subjectivité serait indissociable de toute expérience « moderne ».

⁶⁶ *Mes soldats...*, *op. cit.*, p. 616.

Mais ce sont ces écrits furtifs qui sont, concernant Koestler, à l'origine de ce qu'on considère comme un chef-d'œuvre de la littérature carcérale au XX^e siècle, *Le Zéro et l'infini*.

PIERRE VILAR

PREMIÈRES PAGES DU *LIVRE DES ARMOIRES*

Entre une boîte de Duchamp et un film de Fernandel, un char à bancs béarnais et une passe agitée chez Maupassant, la rupture de Freud avec Jung et un orphelin rimbaldien, un conte de guerre de C. S. Lewis et les proportions beckettiennes de la chambre de Joe, posons une identité non de discours ni de champ, mais de coffrage : voilà l'armoire. L'objet vertical sédentaire, par opposition aux coffres et couffins, tend sa glace d'hôtel aux romans érotiques comme ses panneaux ligneux aux poèmes de la haute et la petite enfance ; l'armoire s'installe dans l'art contemporain à mi-chemin du codex qui lui ressemble et de la camera oscura qui lui est homologue, entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, à la mitan du regard et à portée d'oreille. Depuis vingt ans, le livre des armoires s'écrit tout seul au fil des notes, rayon par rayon, une cheville après l'autre, meuble de chêne et de pitchpin, contrepeint par Magritte et dénoncé par Zola. Il n'est pas garanti que ça tienne debout. Le chapiteau manque et les pieds attendent la cale qui convient. Entre l'armoire et la bibliothèque il faut choisir d'ailleurs. Vérifiez sur vos murs.

Ou bien non.

Francis Marmande m'a appris entre autres choses à prendre au sérieux le mobilier d'intérieur, mais au défaut des usages domestiques. Quitte à adopter la directive Bernard Palissy, feu de tout bois. Un meuble est un mobile suffisant. Envisager l'armoire en plein air plutôt qu'au catalogue. La science des textes et documents s'enrichit considérablement des migrations saisonnières, dans l'air souple d'Ixassou, le safran des arènes ou les plateaux bleus de la musique improvisée. L'art de la chute, c'est sans doute dès lors ce qu'il y a de plus difficile, puisqu'il s'agit de tout savoir au moment où on n'en a plus l'usage. Dans sa lecture de Bataille, de Leiris, d'un contemporain singulier ou d'un classique sans lunettes, le chercheur universitaire qu'est Francis Marmande introduit le sérieux de l'intention, selon la formule de Jankélévitch, dans l'anthropologie légère de la curiosité ouverte. C'est peu dire qu'on aurait tort de croire en une méthode sanglée, disponible à une pédagogie de prothèse et reproductible par un corps de disciples. C'est peu dire que c'est une pratique exigeante. Rendre au meuble son mobile premier, sa motilité, son émotion, déranger les rayons et les cales pour conserver ce qui peut l'être des objets perdus du plaisir et de l'attente, c'est une des intentions sérieuses du livre des armoires, aussi ces

premières pages sont-elles naturellement dédiées au professeur Francis Marmande comme à l'ami, fidèlement.

Deux rencontres déterminantes ont marqué la première étape, déjà ancienne, de la composition de ce livre un tant soit peu aberrant et jusqu'ici impubliable. Celle, que je dois à Francis, du peintre Rebeyrolle, créateur de paysages verticaux qui captent en chute libre un torrent aragonais et le cri rauque de l'injustice, en un seul mouvement. Celle, que je dois à Jean-Louis Giovannoni, d'Eugène Guillevic. Ces premières pages, dédiées à Francis Marmande, au lecteur et à l'interprète attentif, sont consacrées au premier poème du recueil le plus connu de Guillevic.

La double ellipse

Les six vers, groupés par paires, couples ou distiques, (selon que l'on soit simple lecteur, lecteur compliqué ou lecteur critique, c'est-à-dire un mélange des deux précédents), qui ouvrent le premier recueil reconnu de Guillevic, *Terraqué*, ont ceci de particulier qu'ils produisent, à peu de chose près, le même effet chaque fois qu'on les lit, ou, ce qui est bien plus étrange, chaque fois que la mémoire les répète, puisqu'il est bien difficile de ne pas les *retenir* dès la première fois. Par cœur, selon l'expression consacrée.

L'armoire était de chêne
Et n'était pas ouverte.
Peut-être il en serait tombé des morts,
Peut-être il en serait tombé du pain.
Beaucoup de morts.
Beaucoup de pain.

On pardonnera la naïveté et l'outrecuidance qui consistent à y revenir, encore, toujours. Signalons immédiatement que, selon Guillevic lui-même, on cite sans doute trop *Terraqué*, et ce poème précis, au détriment d'une œuvre beaucoup plus diversifiée qu'il n'y paraît. « C'est mon poème réclame. Mon panneau. Les roues dentées de Citroën. Le poulain d'un certain chocolat »¹. L'agacement vient aussi de ce que certains, peut-être, ont pu s'en tenir à l'incipit et se sont passés de lire ce qui lui succéda.

Il s'agirait de tenter de décrire ce qui lie ce bref poème de l'armoire, dans toutes ses dimensions, à l'enfance, par un effet qui engage une partie déterminante de la poétique de Guillevic dans une voie ambiguë, consistant à nier l'enfance tout en l'énonçant, à maintenir sa voix là même où elle est niée. À constituer une double ellipse donc, faite à la fois de manque et de torsion. Façon de voir, manière d'agir, qui ouvre au lecteur très exactement la mesure de ce qui lui est clos, pose l'armoire en l'évanouissant. Vous comprenez mal que vous comprenez tout, c'est l'armoire qui comprend tout et ne montre rien qu'elle-même.

¹ *Vivre en poésie*, Paris, Stock, 1980, p. 129. Désormais abrégé en *VEP*.

La figure majeure, fondatrice de ce poème est évidemment unie à cette enfance aphasique du poème, bouche bée, interdite de parole ou préverbale, enfance au sens étymologique d'*infans* : ce qui nous est dit ici est ce dont on ne peut parler, et qu'on ne peut taire plus longtemps. Cette figure pourrait s'apparenter à ce que la rhétorique (Guillevic fut un lecteur attentif des réflexions contemporaines, de Paulhan ou Ponge, sur la rhétorique) désigne sous le nom de *préterition*. La recette est connue. C'est un moteur à trois temps. Premièrement, dire que l'on ne dira rien, fermer l'armoire avant de l'ouvrir, et ce faisant dire le mieux, le plus, ce qu'il y aurait à dire. Ensuite, commencer à parler quand la porte est fermée. Enfin, poser une clôture en chêne massif pour en extirper, avec l'insistance répétitive d'une parole têtue, massive elle aussi, beaucoup plus que ce fort peu. Ce qu'une ouverture, quelle qu'elle soit, ne pourrait poser. C'est le retour du mauvais objet dans le discours qui fonde la parole sur son interdiction. Il y a ici une sorte de coup de force dans la poétique, qui consiste à s'en tenir au pied de la lettre, comme on se tient au pied de l'armoire, et à se saisir de cette négation pour poser la parole, à rebours du lyrisme. L'armoire fermée figure en ouverture, porte ou page, un livre de poèmes dont on vient de franchir la couverture, après tout, c'est l'incipit.

Je proposerai donc quatre perspectives de lecture pour contribuer à mettre à jour ce que, pragmatiquement, un poème d'armoire fait à son lecteur et ce qu'il ouvre à son auteur de *territoire*, de *domaine* ou de *sphère*. On peut examiner d'abord le statut de ce poème, tout à la fois élégiaque et antiélégiaque, en étudiant quelques aspects de sa rhétorique restreinte ; puis tenter de dégager ce que l'on pourrait appeler la matrice du poème, en le confrontant à quelques arrière-plans poétiques, également contrastés ; ensuite, il faudra bien prendre en compte la négativité qui s'y trouve mise en œuvre au pied de la lettre, comme étant, d'une certaine façon, le sujet même de ces six vers. Enfin, je voudrais indiquer une piste à explorer plus avant : la figure singulière de l'enfance dans ce poème, en la fondant sur quelques remarques d'ordre grammatical, et sur la proximité de la voix poétique, ici, au milieu et à la fin des années trente, avec quelques figures contemporaines de nature autobiographique. Il me semble que c'est là, dans la posture que Guillevic énonce au vrai départ de son œuvre, une fois dépassé le *requiem* imprononçable et brisé l'*argile*² trop adamique et surdéterminé, que se situe peut-être l'essentiel de l'effet liminaire, inaugural, primitif, l'enfance du poème. Il y fallait une armoire. Pas moins.

L'élégie d'enfance, l'armoire et la syncope

La première perspective de lecture est strictement articulée au statut même de ce poème, à ce qu'il est poétiquement, un poème enfant sur un autre modèle que l'« Idumée » de Mallarmé, en rupture avec des structures fondatrices qu'il assume et dépasse à la fois. Le distique en premier lieu,

² *Requiem* est le titre de la première plaquette, qui précède *Terraqué*, plaquette de 1938 parue en 1939, recueil de 1942. *Argile* le premier titre choisi, puis récusé, pour le recueil de 1942.

et même le distique que l'on appelle élégiaque ; la rime et le mètre ensuite, bref, les formes repérables de la poésie jusqu'à la maldite modernité. Tout sauf irrégulier, cet ensemble de six vers qui ouvre *Terraqué* sous le titre non pas propre mais collectif de *Choses*. Il surinsiste, bien au contraire, par la superposition d'une compulsion de répétition – reprise au *pattern* parfaitement pesé-compté-divisé –, sur les structures élémentaires du vers français isométrique. Ce poème, rédigé si l'on en croit le souvenir de Guillevic « dans la boutique de disques Chanteclair, au quartier latin » fut composé sur un fond sonore cadencé, syncopé (« tandis que j'écoutais *La Danse du feu* de Manuel de Falla ») et pourtant sa structure ne porte pas de trace immédiate de cette ambiance sonore ni de ce contexte rythmique particulier : « Il y a là une rencontre que je m'explique mal »³, précise-t-il. Cependant c'est ce contraste même que la disposition prosodique-rythmique met en œuvre dans le poème. Son sujet *s'explique mal* autrement que par la confrontation d'une structure manifeste – la répétition – et d'une variation latente – l'inquisition d'un sens qui se structure en énigme. La syncope musicale n'est pas sans parenté avec ce mystère simple, insistant.

En effet, les six vers libres qui ouvrent *Terraqué* proposent, plutôt qu'une rupture emportée, une mise à plat de la métrique. L'absence de rime tout d'abord est largement contrariée par l'existence d'échos, d'assonances partielles ou non, et par le double effet de répétitions simples et d'anaphores / épiphores (répétitions partielles). *Armoire / morts / morts* se trouvant ainsi associés de façon manifeste, tandis que plus discrètement *l'arm[war]*, *pas [u]verte*, *beau[ku]*, *beau[ku]* prennent appui sur des alliances vocaliques immédiatement perceptibles.

On peut distinguer d'emblée trois effets majeurs au-delà de ce réseau répétitif. Au premier chef les attaques en [p] de *pas / peut-être / peut-être / pain / pain* sont articulées à un appui constant sur le [r] dans *a/r/moire / peut-êt/r/e / se/r/ait / mo/r/ts / peut-êt/r/e / se/r/ait / mo/r/ts*, permettant de développer une ligne accentuelle continue. Dans cette ligne de [r] *ouverte* et *peut-être* se font évidemment écho, grâce à l'appui d'un [t] dont la lettre seule, la trace graphique muette, réapparaît dans *serait / morts / serait / morts*, d'autant mieux que l'articulation *serait-tombé // serait-tombé*, répétée telle quelle, restituée cette articulation dans l'ordre phonique. Ensuite, cette ligne est relayée par le retour de la dentale à l'avant-dernier mot (les fins de vers étant systématiquement monosyllabiques) dans cinq vers sur six : *de / des / du / de / de*, série de consonnes sonores qui prend également appui sur le relais du [t] sourd proche : *ouverte / peut-être / tombé / peut-être / tombé*. Ceci, aux vers 2, 3 et 4.

Ainsi les deux premiers vers marquent le départ (les deux [r] d'*armoire* dysyllabique, le *pas* monosyllabique du vers 2 qui s'achève sur le dysyllabique *ouvert/e/*) d'une séquence où se trouvent mis en valeur par leur diffé-

³ *VEP*, p. 112. Comme il faut tout prendre au sérieux, même Rostand, on rappellera que *Chanteclair* a beaucoup marqué le jeune poète, dont les premiers chants (du hibou par exemple) étaient d'explicites hommages.

rence structurale les vers 2 (absence de [d] à l'avant-dernier mot pour ce vers, qui est seul à s'ouvrir sur une voyelle et un mot monosyllabique), et 6 (absence de [r]).

Sans entrer dans le détail, on constate donc ceci : plutôt qu'une négation ou une récusation de la rime, ce poème aurait tendance à mettre en valeur une systématisation de son effet. Si, selon la formule célèbre de Benoît de Cornulier, la rime n'est pas une marque de fin de vers, elle paraît ici, selon des principes que ne renieraient pas les grands rhétoriciens, redistribuée sur à peu près toutes les positions métriques possibles. La répétition, l'anaphore ou l'épiphore mettent, certes, à plat le retour du même – l'effet-ritournelle. Cependant c'est bien cette cohésion fondamentalement consonantique qui articule à la manière d'une forme fixe les trois fois deux vers de ce poème.

Il y a donc cinq niveaux de répétition distincts et coordonnés : le noyau d'un ensemble restreint d'assonances / rimes, remis à plat ; le refrain des épiphores ; l'anaphore par couples (redoublée en quelque sorte), puisque la variante des vers 3-4 redevient celle des vers 5-6 avec une nouvelle variante (*des / de morts ; du / de pain*), d'autant que le relais est introduit dès les vers 1-2 par la simple négation *était / n'était pas* ; le couple paronomastique *peu / peu(t)-être* opposé à *beaucoup*, qui ne manque pas de jouer. Enfin la variabilité des structures ambiguës de la préposition / article *de, des, du, de, de* joue à plein dans l'énigme de l'armoire. Ainsi sous trois formes grammaticalement distinctes trois [de] relie[n]t [*chêne, morts, pain*], associant *des morts* et *du pain* autant que la pure répétition des syntagmes, le couplage étant distribué sur les trois éléments, de même que le poème se compose de trois fois deux vers.

Ces trois fois deux vers formeraient donc un ensemble qui n'est pas sans rappeler une des formes les plus précieuses de la tradition, le sizain, ensemble par ailleurs couramment rapporté à la pratique d'une poétique de l'énigmatiçité. Sizain sans sizain donc, puisque la rime ici est incluse autant qu'elle paraît exclue. C'est tout le sujet du poème, la conformation même de l'armoire, ce qu'elle est et n'est pas.

Les deux premiers vers ne riment pas, mais ils comportent, seuls, deux *e* muets en fin de vers. Or c'est exactement ce que les deux vers disent : l'absence d'écho, le mutisme. Les vers suivants riment pauvrement : les *morts* reviennent, le *pain* revient, mais sur une seule syllabe finale, le même mot repris à plat. À blanc, pourrait-on dire. Le blanc qui distingue les trois distiques (on peut penser, si l'on voulait gloser ce recours au ternaire, à un poème de Lenau que Guillevic, parfait germanophone et traducteur, connaît bien depuis 1922, « Die Drei ») fait pourtant ressortir, par symétrie, ce fantôme de forme fixe dans la nudité spectaculaire du poème. On connaît cette remarque de Guillevic, qui associe avec la plus grande justesse l'existence des formes fixes, non à une vague tradition formaliste coercitive ou à une pratique ludique des reprises, mais bien à une sémantique, sinon à une psychanalyse des formes symboliques. Parlant du sonnet – dont on sait qu'il fut à la fois son miroir négatif et la cause politique d'une angoisse

immédiate aux temps aragoniens –, il précise : « Le sonnet a quelque chose dans sa forme, ses rimes embrassées, etc., qui convient au narcissisme. On s'y enferme, on s'y encoquille. J'ai déjà demandé à des psychanalystes d'essayer de voir si ce fait n'explique pas que de toutes les formes fixes du poème français celle du sonnet soit la seule qui ait survécu »⁴.

Enfin la question de l'isométrie se pose au premier chef, et c'est sans doute ce qui frappe le plus, à la réflexion. Si le distique est lié dans la tradition au refrain, à la chanson, le vers ici rime par la simple quantité syllabique. Ce n'est donc pas tant un poème amétrique ou antimétrique qu'un poème qui associe trois métriques possibles, trois quantités mises ensemble. Les vers 1-2 forment bien évidemment les deux moitiés d'un alexandrin (6/6), prenant appui sur la règle fondamentale de l'élisio finale du *e* dit muet dans les rimes dites féminines ; les vers 3-4 constituent deux décasyllabes, reprenant au compte d'une poésie des années trente le « vers commun » de Ronsard (après tout, c'est bien aussi celui, thématiquement pas si éloigné, du « Nous aurons des lits / pleins d'odeurs légères // Des divans profonds / comme des tombeaux » de « La mort des amants » et le vers des chansons populaires ou verlainiennes) ; les vers 5-6 renvoient, en le coupant en deux parties égales, au mètre le plus ancien, celui des « genres mineurs », l'octosyllabe. Et si cette coupe 4/4 a un effet final frappant, rappelons simplement que, selon Benoît de Cornulier, « la limite supérieure où peut-être appréhendé un système d'équivalence syllabique entre des expressions successives est de huit syllabes »⁵. Archéologiques dans la remontée vers une armoire restée close, du bois dur dont on fait les cercueils et les huches, ces trois couples de vers remontent archéologiquement vers le pain des morts, l'armoire mémoire de la poésie française, du douze au dix, du dix au huit.

Articulations et chevilles, une armoire à ellipses

Pour résumer, on pourra parler d'*articulations elliptiques*. Quatre remarques stylistiques viennent conforter cette lecture lorsqu'on a abordé la question du vers, de la rime, de la strophe et du mètre.

Tout d'abord, on remarquera que dès le premier couple de vers une torsion elliptique redouble les effets déjà soulignés, puisque le zeugme (figure syntaxique rendue célèbre par la vêtue *de probité candide et de lin blanc* saluée dans « Booz endormi ») entre *de chêne* et *pas ouverte* produit un assemblage elliptique, une syllepse de sens. Il n'est pas, dans la nature du matériau *chêne*, de raison pour qu'une porte soit ouverte ou fermée, sauf dans certains tableaux de Magritte (et encore).

Puis, on notera que cette distorsion initiale se trouve redistribuée sous une autre forme dans le couple des partitifs / indéfinis. *Des morts* propose un décompte flou d'individus, l'article indéfini d'une quantité indéfinie d'ano-

⁴ VEP, p. 150.

⁵ *Théorie du vers*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 15.

nymes. *Du pain*, la quantité indistincte d'une substance unique, mais d'une autre nature que *de chêne* ou *du chêne*, puisque *du pain* renvoie à une matière insécable non dénombrable à l'aide de l'article indéfini partitif, tandis que *de chêne* implique une caractérisation abstraite liée à la substance. D'autant qu'ils sont ramenés par répétition au même adverbe *beaucoup*, ce qui renforce singulièrement l'effet violent de leur association. Celle-ci apparaît dès lors aussi bien biblique – résurrection des morts / multiplication des pains – que postsurréaliste – le pain des morts, le mort en pain, le cadavre exqu coast pour-quoi pas... L'un des seuls poètes de sa génération à s'être défendu de cette dernière influence aurait-il recours aux mêmes libertés d'image ? La question mérite d'être posée, mais la réponse, comme chez Follain d'ailleurs, ou chez Audiberti dans un autre ordre d'idées, serait sans nul doute complexe.

Par suite, le distique central appelle l'attention du lecteur sur une forme singulièrement ambivalente de liaison syntaxique. La torsion de *Peut-être il en serait* installe aux limites de la grammaticalité deux lectures possibles en même temps. Soit qu'on envisage l'ellipse d'un relatif (peut-être *qu'il en serait*), soit qu'on perçoive l'ellipse d'une inversion nécessaire (*en serait-il*), la structure renvoie psychologiquement et sociologiquement au français parlé enfantin ou au français parlé populaire. Nous y reviendrons.

Enfin, l'articulation sémantique soulignée ci-dessus entre le substantif d'emploi ici non comptable *pain* et le substantif comptable *morts* est renforcée encore par un effet connexe, dont il faudrait étudier systématiquement l'usage dans ce poème comme dans les autres : la ponctuation. En effet c'est une *virgule*, point d'équilibre entre association et dissociation, pause et reprise, qui coordonne en fin de vers 3 le distique qui les fait correspondre ; il suffit de la comparer à la copule / *et* / entre les vers 1 et 2, et au *point* qui isole en deux vers parallèles les 5 et 6, pour saisir l'importance de ce recours, sa forme-sens.

De cette façon apparaît au lecteur – et n'est-ce pas la cause de son exceptionnel effet de mémorisation ? – ce qui forme à la fois le sujet, la langue et la disposition du poème inaugural de *Terraqué* : l'*articulatoire* est ce que le poème tente de dire, ce qu'il réalise dans une forme unique, ici restreinte et apurée. Articulatoire objectal (les portes closes de l'armoire), symbolique (l'imparfait dans le présent du poème, dans son possible futur), voire analytique (le souvenir, son écran, le symptôme, et le sens d'un poète articulé à la vision entravée d'une enfance énigmatique). Articuler, c'est prononcer, au double sens d'un soulignement et d'une énonciation. Cerner. Ce que désignait fort bien Bernard Noël, lorsqu'il affirmait, dans *L'Expérience Guillevic* :

lire Guillevic fait d'emblée toucher le lieu de l'articulation fondamentale parce que son poème en occupe très exactement l'espace en débutant par un constat, aussitôt suivi d'un contact, puis d'une réflexion. Ces trois phases,

comme précipités l'une sur l'autre par la concision, sont présentes dès le premier poème de *Terraqué*...⁶

Guillevic, de rime en distique et de distique en sizain, articule au fil du poème, aussi bref fût-il, les trois axes du potentiel, du futur, et du passé⁷, par un geste qui fait retour sur l'objet premier – l'armoire – en scandant vers comme prose, en prenant appui sur les clôtures et les ouvertures de la prosodie, du rythme. La proximité, ici, avec certains gestes picturaux d'insistance acharnée, le traitement coordonné de mise en relief et de remise à plat, pourraient appeler quelques noms : Cézanne, Morandi, le Giacometti des boîtes closes et des coffrets funèbres.

Les matrices du poème. Rimbaud, Jammes, Michaux

La seconde perspective de lecture découle de la première. Ce poème d'une nouveauté singulière lors de sa composition en 1935 ou 1936 comme à sa parution en 1938 (dans la revue *Le Pont Mirabeau*) et 1942 lors de sa publication en tête du recueil, est aussi profondément inscrit dans une enfance de la susdite modernité, articulation étudiée par Bernard Fournier dans sa thèse⁸. Je voudrais revenir sur la clef ambiguë que constitue, pour ce poème, le *buffet* rimbaldien et *l'armoire sans clefs* du poème « Étrennes des orphelins », lequel comme on le sait *ouvre* les poésies de Rimbaud, constituant aussi ses premiers vers français connus. J'y ajouterai au moins deux autres textes, dont la proximité est pour le moins troublante.

L'hypothèse de départ serait pour nous que ce poème projette une double articulation. Celle du poète à sa généalogie psychique, l'articulation de la parole poétique adulte à *l'infans* face à l'armoire, et celle, conjointe, de la voix poétique singulière – brève, têtue, ni métrique ni amétrique – à sa généalogie poétique. Au moment où se jouent, entre 1935 et 1936, des déterminations décisives quant à l'avenir de sa parole, vers ou prose, rime ou non, transcendance ou immanence. Lorsqu'il précise dans *Vivre en poésie* que « chaque poème était vraiment le fruit d'un accouchement après une longue grossesse »⁹, Guillevic nous donne sans doute une clef pour l'armoire qui, aux orphelins de Rimbaud, manquait. L'armoire n'était-elle pas en ou de *chaîne* ? Ce qu'on a vu des mètres se dirait bien aussi de quelques aspects thématiques frappants. Dans le cadre d'une étude plus large du motif de l'armoire comme point de jonction des figures généalogiques et du livre-

⁶ Bernard Noël, « Le lieu de l'articulation », in J.-L. Giovannoni et P. Vilar (dir.), *L'Expérience Guillevic*, Paris, Deyrolle, 1994, p. 11 (abrégé dorénavant en *L'EG*).

⁷ On peut se rapporter à l'éclairage que Jean-Patrice Courtois apporte sur cette articulation dans « Guillevic comme Guillevic », in *L'EG*, p. 212.

⁸ Pour tout ce qui concerne l'avant-texte de ce poème, son manuscrit – notamment la suppression d'un vers supplémentaire initialement prévu, ou la tentation de la prose, on se rapportera à la communication de Bernard Fournier au colloque de Toronto en 2001 ainsi qu'à son ouvrage *Le Cri du chat-huant*, Paris, L'Harmattan, 2002. Sa thèse, *Modernité de Guillevic*, soutenue à l'Université de Paris IV, a été publiée en 1998 aux Presses du Septentrion. Elle nous a permis d'éclairer bien des points obscurs de la genèse de *Terraqué*.

⁹ *VEP*, p. 113.

bibliothèque, du volume modèle, du maternel et du matriciel, isolons ici quelques aspects d'une problématique plus vaste.

Nul doute que Rimbaud, celui du « Buffet » et d'« Étrennes des orphelins », soit en arrière-fond l'un des morts et l'un des boulangers (*pour quelque médianoche ?* les « Effarés » aussi se penchent au soupirail en rêvant au pain de la nuit) de cette armoire. Comment en effet ne pas penser à l'articulation, chez lui, de cette thématique obscure de l'armoire, transférentielle du corps maternel, à la mort et au don christique du corps nourrissant ? Dès 1923 il occupe, Guillevic l'a assez affirmé, une place essentielle dans l'imaginaire d'un jeune poète il y a peu encore surtout lamartinien. Jacques Borel n'a pas manqué de souligner, dans sa belle préface à l'édition de poche de *Terraqué*, en quoi ces poèmes constituent l'« aboutissement singulier du vieux rêve rimbaldien d'une poésie "objective" (opposée par Rimbaud à la "subjectivité" romantique ou verlainienne, à un art d'effusion ou de confiance) ». Il fallait un autobiographe sans doute pour saisir que c'est, très précisément, dans la double distance de l'objet et de la réminiscence poétique – le poème de quelqu'un d'autre, d'un poète de sept ans – que paraissent pouvoir s'énoncer, mieux qu'ailleurs, les clôtures de la subjectivité et les armoires closes de la confiance.

Quelques bribes de lecture, seulement. Les cinq fragments qui composent « Étrennes des orphelins » s'ouvrent sur une structure prédicative proche de celle qui nous occupe :

La chambre est pleine d'ombre ; on entend vaguement
De deux enfants le triste et doux chuchotement [...]

puis le poème passe par des interrogations successives dans la deuxième partie

Il n'est donc point de mère à ces petits enfants,
De mère au frais sourire, aux regards triomphants ? [...]
Elle n'a point prévu la froideur matinale,
Ni bien fermé le seuil à la bise hivernale ?...
Le rêve maternel, c'est le tiède tapis [...]

Alors la troisième partie donne le fin mot du mystère, dit la solitude des deux « orphelins de quatre ans » se remémorant des étrennes passées, se rappelant une scène désormais interdite :

Et les petits pieds nus effleurant le plancher,
Aux portes des parents tout doucement toucher...
On entrait !... Puis alors les souhaits... en chemise,
Les baisers répétés, et la gaîté permise !

Enfin dans une quatrième séquence l'objet central apparaît : c'est une armoire, métonymique du corps maternel, matriciel. Elle est close, énigmatique et, par un jeu qu'on ne manquera pas de relever, le verbe conjugué *tombe* y prend un double sens, tout comme une *larme a-mère* naît de *l'arm-oire sans clefs* :

L'armoire était sans clefs !... sans clefs, la grande armoire !
On regardait souvent sa porte brune et noire...
Sans clefs ! c'était étrange !... on rêvait bien des fois

Aux mystères dormant entre ses flancs de bois,
 Et l'on croyait ouïr, au fond de la serrure
 Béante, un bruit lointain, vague et joyeux murmure...
 La chambre des parents est bien vide aujourd'hui :
 Il n'est point de parents, de foyer, de clefs prises :
 [...]
 Et, tout pensifs, tandis que de leurs grands yeux bleus
 Silencieusement tombe une larme amère,
 Ils murmurent : « Quand donc reviendra notre mère ? »

Avant que dans un rêve la scène ne s'éclaire lorsque près du lit maternel resplendissent des médaillons argentés, noir et blancs et « des petits cadres noirs, des couronnes de verre, / Ayant trois mots gravés en or : "À notre mère !" ». Ces ex-voto maternels, notons-le bien, sont rapportés ici au spectacle d'une *armoire sans clefs*, qui n'est donc pas ouverte ni ouvrable, et face à laquelle on est réduit à des interrogations, des hypothèses ; tandis que des effets d'association / *armoire - [porte] noire - murmure - larmes amères - mère - noirs* / paraissent travailler l'énoncé. Or si l'on compare à ce poème, en le superposant à quelques-uns de ses énoncés, « Le Buffet », daté d'octobre 1870, on trouve, il me semble, ce qui pourrait bien être l'un des horizons référentiels du poème de Guillevic. En effet, aux éléments que nous venons de relever (la porte intouchable, l'armoire aux morts, sa clôture, son énigmatisme), s'ajoutent alors ceux du matériau (le chêne), de l'aliment (le vin, qui répond assez bien au pain, les deux espèces étant communi(que)antes par une présence réelle qu'il n'est pas besoin de commenter), et des corps morts. Cependant le buffet silencieux qui surinsiste sur sa *vieille vieillerie (du vieux bois qui se repose ? c'est la formule fameuse de Guillevic pour la chaise)* n'est pas une armoire, même s'il y répond par ses *portes noires*. Il constitue une figure exactement inverse, en miroir, du poème de Guillevic et de l'armoire des orphelins : il s'ouvre et veut parler. Reste que par une étrange ambiguïté syntaxique et rythmique il paraît « Tout plein /// de femmes ou d'enfants, de dentelles flétries » et que les « médaillons » ou les mèches qu'on y trouve ne manquent pas d'insister sur sa dimension également funèbre :

C'est un large buffet sculpté – le chêne sombre,
 Très vieux, a pris cet air si bon des vieilles gens ;
 Le buffet est ouvert, et verse dans son ombre
 Comme un flot de vin vieux, des parfums engageants ;
 Tout plein, c'est un fouillis de vieilles vieilleries
 De linges odorants et jaunes, de chiffons
 De femmes ou d'enfants, de dentelles flétries,
 De fichus de grand-mère où sont peints des griffons ;
 C'est là qu'on trouverait les médaillons, les mèches
 De cheveux blancs ou blonds, les portraits, les fleurs sèches
 Dont le parfum se mêle à des parfums de fruits.
 Ô buffet du vieux temps, tu sais bien des histoires,
 Et tu pourrais conter tes contes, et tu bruis
 Quand s'ouvrent lentement tes grandes portes noires.

Si le buffet rimbaldien est aussi euphorique qu'il est inquiétant, si l'armoire sans clefs de la mère morte est bien distincte de l'affirmation négative de *Terraqué* – *n'était pas ouverte* ne veut pas dire *était fermée*, c'est presque le contraire¹⁰ –, la lecture de ces deux poèmes ne peut pas ne pas avoir marqué, à un titre ou un autre, le poème de Guillevic. Le refus de l'élégie sur un sujet élégiaque par excellence paraît bien être ici un enjeu commun. Dans les trois poèmes, la clôture, la contradiction de la plainte (de type, mettons, lamartinien), indiquent le refus de cette « plaintive élégie, en longs habits de deuil » que Boileau voyait « les cheveux épars, gémir sur un cercueil ».

Il est une autre armoire, dont il nous semble percevoir la trace ici pour au moins deux raisons. La première est contextuelle. Guillevic, dont la jeunesse catholique marque profondément les premiers écrits, connaît et apprécie le poète d'Orthez et d'Hasparren, plus étrange et énigmatique qu'il ne paraît parfois à des lecteurs rapides. La seconde raison est plus immédiatement vérifiable. Francis Jammes, on le sait, a placé en tête de son recueil le plus connu (*De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir*) l'amer portrait d'un *pauvre pion* de 1888 *qui n'a pas de mère pour le consoler doucement de sa misère*, composé en sept couples de vers rimés, soit les quatorze vers d'un sonnet décomposé. L'un des poèmes les plus connus de ce recueil, intitulé « La salle à manger », comporte un certain nombre d'éléments qui peuvent fort bien avoir servi à l'avant-poème de celui qui nous occupe. On y trouve en effet une association armoire / mémoire (familiale notamment), qui fonctionne paradoxalement par l'engagement dans le silence, l'échange infructueux, tandis que la posture de la présentation restitutive (un *il y a* qui fait curieusement écho au simple *était / n'était pas*) articule l'un à l'autre armoire et buffet, cercueil et armoire, pain et mort. La formule finale « Il est venu chez moi » est-elle pour quelque chose dans le deuxième des poèmes de *Choses*, celui des assiettes en faïence (*vous êtes venues neuves chez nous*) qui poursuit et prolonge *L'armoire était de chêne... ?* Quoi qu'il en soit, et avec la plus grande méfiance du monde – je le confesse volontiers – à l'endroit de l'inter- et de l'hypo-textualités, la coïncidence d'un poème à l'autre est troublante et donne à réfléchir.

Le poème « La salle à manger » s'ouvre donc par l'évocation en sept vers d'une armoire et de son silence, d'un échange envisagé où l'on remarquera immédiatement *l'absence de la figure maternelle* dans une série qui la supposait presque nécessairement :

Il y a une armoire à peine luisante
 Qui a entendu les voix de mes grand'tantes,
 Qui a entendu la voix de mon grand-père,
 Qui a entendu la voix de mon père.
 À ces souvenirs l'armoire est fidèle.
 On a tort de croire qu'elle ne sait que se taire,
 Car je cause avec elle.

¹⁰ L'euphémisme, la litote, l'*understatement*, l'antiphrase ou quelque figure que ce soit ne peuvent dire mieux la tournure négative d'un constat que ce *n'était pas*, comme on le verra par la suite.

Il se poursuit par une strophe consacrée à un instrument de mesure du temps (un *coucou en bois*), qui donne lieu à une interrogation du même ordre. Expansion du motif de l'armoire, le segment associe *bois / voix / ressort / morts* par un jeu de rimes doux-amer. On notera surtout qu'au quatrième vers de la strophe apparaît exactement la structure syntaxique dont nous commentons la riche ambivalence sémantique chez Guillevic, cette fois-ci bien complète de son relatif : « Peut-être qu'elle est cassée ». L'interrogation étant immédiatement renvoyée à « celle des morts ».

Je ne sais pas pourquoi il n'a plus de voix.
Je ne veux pas le lui demander.
Peut-être qu'elle est cassée,
La voix qui était dans son ressort,
Tout bonnement comme celle des morts.

Enfin la troisième et avant-dernière strophe met en scène un vieux buffet – à l'aide du même présentatif radical (*il y a*) ; nous y relèverons ces trois vers, dont les deux derniers mots du derniers vers rapportent par assonance le pain à l'armoire par-delà le buffet : [le pwar myr] fait écho à [armwar a pen]

Il y a aussi un vieux buffet
Qui sent la cire, la confiture,
La viande, le pain et les poires mûres.

Certes, le bonheur et la plénitude qui transparissent dans ce poème de célébration de la salle à manger sont fort éloignés de l'angoisse fixe que l'armoire aux morts et au pain suscite et met en œuvre. Pourtant, l'armoire du souvenir, à l'imparfait chez Guillevic, se construit ici sous l'égide d'un passé composé, à partir du présent, afin de mettre au jour par une forme d'emboîtement une voix d'enfance dans la voix adulte, un *infans* dans le poème dont la voix *est cassée* comme une horloge au ressort brisé « tout bonnement comme celle des morts ». Cette voix restitutive – faut-il même parler de prosopopée ? – n'est pas absente du poème de Guillevic, nous le verrons.

Il y aurait plus encore à dire sur la proximité de Guillevic, dans la genèse et la jeunesse de son œuvre, avec certaine poésie catholique française dont Jammes serait représentatif, en soulignant l'empreinte, dans sa poétique, d'une archéologie qui tient autant à la forme (ces « psaumes en versets claudéliens, si j'ose dire. Et qui avaient une espèce de poésie sauvage » évoqués dans *Vivre en poésie*, ou bien encore *L'Imitation de Jésus-Christ*¹¹) qu'à l'angoisse de l'introspection et au refus d'un certain type de rapport aux choses et à la mémoire. La réduction – si l'on peut dire – du verset ou de l'alexandrin à ces hémistiches, ces demi-octosyllabes, ces décasyllabes remis à plat par couples, correspond à un certain détour, un pas hors d'une poétique dont les années 1935-1936 paraissent, au plus haut point, porter l'exigence.

¹¹ *VEP*, p. 69 et p. 188.

Un nom se trouve associé à cette mutation, celui d'Henri Michaux. Il n'est pas un des textes en prose des années trente à quarante¹² qui ne porte directement ou non les indices d'une lecture particulièrement attentive de son œuvre : rois, nuits, terrains et propriétés y prennent des formes nouvelles mais proches. Or l'un des poèmes les plus frappants de *La Nuit remue* (recueil paru en 1935, donc contemporain de la rédaction du poème qui nous intéresse ici), prépublié dans *Les Cahiers du Sud* en août 1933, est celui qui ouvre le livre, en une séquence composée. Comme « Étrennes des orphelins », c'est donc bien le poème liminaire. Il comporte à la fois une armoire, une chute de morts, une porte fermée, et du pain ; on peut en rappeler les termes :

Tout à coup, le carreau dans la chambre paisible montre une tache.
L'édredon à ce moment a un cri, un cri et un sursaut ; ensuite le sang coule. Les draps s'humectent, tout se mouille.
L'armoire s'ouvre violemment ; un mort en sort et s'abat.
Certes, cela n'est pas réjouissant.
Mais c'est un plaisir que de frapper une belette. Bien, ensuite il faut la clouer sur un piano. Il le faut absolument. Après on s'en va. On peut aussi la clouer sur un vase. Mais c'est difficile. Le vase n'y résiste pas. C'est difficile. C'est dommage.
Un battant accable l'autre et ne le lâche plus. La porte de l'armoire s'est refermée.
On s'enfuit alors, on est des milliers à s'enfuir. De tous côtés, à la nage ; on était donc si nombreux !
Étoile de corps blancs, qui toujours rayonne, rayonne...¹³

Variation sur le double thème du cadavre dans le placard et de la chute des corps, la suite de cette séquence, décomposée en éléments distincts, met ainsi en avant une chute de gouttes – à placer entre le *tombé* guillevicien et le *tombe une larme amère* rimbaldien – qui confond corps et pâte (ici, à la façon techniquement précise dont on forme des crêpes) :

Les corps allaient s'amoncelant, crêpes vivantes, bien humaines pourtant sauf l'aplatissement.¹⁴

Et enfin le pain clôt le poème en prose avec une cruelle ironie :

Nous sommes toujours trois dans cette galère. Deux pour tenir la conversation et moi pour ramer.
Qu'il est dur le pain quotidien, dur à gagner et dur à faire payer !
Ces deux bavards sont toute ma distraction, mais c'est tout de même dur de les voir manger mon pain.

¹² Réunis pour une part aux éditions Fischbacher en 2001, sous le titre *Boire dans le secret des grottes*. Des fragments avaient paru dans *L'Expérience Guillevic*, et par ailleurs Guillevic avait eu la gentillesse de me confier l'un d'eux, « Histoire de l'attente », pour un volume collectif intitulé *Attentions à Michaux* (Bruxelles, Devillez, 1995), en précisant alors une forme d'hommage particulièrement attentif sinon justement attendu.

¹³ Henri Michaux, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 419.

¹⁴ *Ibid.*, p. 421. Rappelons qu'« Au pays de la magie », on se bat à coup d'armoires sur la tête. (t. 2, p. 91).

La lecture de Michaux – et en particulier de *La Nuit remue* –, aurait ainsi eu quelque importance, semble-t-il, non seulement lors de la composition du poème liminaire de *Terraqué*, mais plus encore au moment crucial d'une mutation poétique qui s'opère au tournant des années 1935-1936. À travers les hésitations de Guillevic entre vers et prose, aspiration au transcendantal, sinon au lyrisme élégiaque, et exploration de l'immanence par une ferme réduction des formes et des modalités de la parole poétique, à rebours du lyrisme, se jouent une tension, une contradiction fondamentales, dont ce poème porte plus qu'un autre les traces. L'armoire de chêne contient ainsi plusieurs autres poèmes, mortifiés ou panifiés, et prend l'aspect d'une bibliothèque close ou d'un livre à écrire qu'il reste encore douloureux d'ouvrir. Curieusement mais significativement, Gaston Bachelard ne cite pas ce poème de Guillevic dans le passage de la *Poétique de l'espace* qu'il consacre à la figure de l'armoire, alors qu'il ne manque pas de citer le poète, abondamment, par ailleurs. C'est que le caractère positif de sa phénoménologie de l'imaginaire, concernant la figure particulière de l'armoire, ne peut s'accommoder d'un antilyrisme si exigeant qu'il transforme, ainsi que l'a bien souligné Bernard Fournier, ces six vers en un *poème manifeste* pour une *rhétorique du refus*.

Le sphinx polichinelle

Une troisième perspective de lecture a été ouverte par de nombreux commentateurs. Elle tiendra ici en quelques mots, quelques formules qui entrelacent toujours la double fibre d'un pôle affirmatif et d'une négation. Ce poème présenterait la particularité de se fonder sur un triple abandon, une triple négation, comme il se compose de trois distiques : oubli et retour de la mère, du ventre maternel et de ce que la psychanalyse désigne sous le nom d'hypothèse ou de théorie infantile ; oubli et retour du christianisme, de la résurrection des morts et de la multiplication des pains ; oubli et retour enfin d'un signifiant breton, d'une langue récusée et surinscrite, l'armoire étant à la mesure d'une paronomase avec l'*armor*, la Bretagne en breton, étymologiquement la *mer*. Cette dernière articulation *armorique* pourrait également se trouver éclairée par une lecture d'inspiration psychanalytique, envisagée comme le déplacement métonymique d'un bahut modèle ou d'un lit clos – d'ailleurs absents du souvenir familial. Un souvenir en cachant un autre ? Il convient ici de prendre quelques précautions.

Guillevic se prête moins qu'un autre, on le sait, à ce type de lecture (le nom Guillevic désignant aussi bien un homme, aussi taiseux qu'il savait être enjoué, qu'une œuvre). On connaît sa méfiance à l'endroit des *psychachoses*¹⁵. Cependant nous en attesterions aisément l'intérêt par une lecture systématique, d'un livre à l'autre à partir de *Terraqué*, de ce que Guillevic a désigné lui-même sous le nom de poétique du *fil de fer*, et qu'il oppose systématiquement, dans ses entretiens, aux poétiques ficelle, ou aux *ficelles* poétiques

¹⁵ *VEP*, p. 52.

immédiatement perceptibles. Poème en fil de fer : sa torsion fait sa force, il s'enroule sur lui-même par les retours et les retors que nous avons vus. Cependant, l'ellipse à double sens (le tour et le tu) qu'il constitue ainsi désigne une des vocations de sa forme-sens. Mettre en tension une défense – c'est à cela que sert le fil de fer, et maintenir une tenue qui sinon se trouverait mise en danger.

Aussi faut-il, pour avancer dans l'interprétation, s'en tenir d'abord à ce point de départ. Selon la formule spinoziste toute détermination ici est négative, et le *pas* du poème avance en empêchant, dès le vers 2. Une dialectique de la parole se fait jour dans les trois étapes de cette progression. Les deux premiers vers peuvent ainsi se lire comme retour en amont, au geste initial – celui des présocratiques comme le rappelle Guillevic dans de nombreux entretiens – consistant simplement à distinguer ce qui est de ce qui n'est pas ; puis le potentiel (*serait*) rendu impossible (*n'était pas*) est cependant résolument posé, comme un *peut-être* répété ; enfin en-deçà de la clôture initialement assumée (*n'était pas ouverte*), par l'entremise de cette hypothèse médiane entravée, le poème ajoute du *beaucoup*, à nouveau répété, au très peu d'être que le *peut-être* avait pu assurer : des morts, du pain, en nombre. Tout se passe comme si cette dialectique prenait ici la forme, et presque la structure, d'un syllogisme fondateur, dont la signification dépasserait la mesure d'un seul poème pour accéder à la fois à un programme poétique (s'en tenir là) et à une vérité de sa propre parole (cela eut lieu, et là où cela *était*, je serai, selon l'équation freudienne dont l'insistance est bien connue).

L'armoire était de chêne pourrait fort bien ouvrir, de fait, le « cycle secrètement autobiographique » que Jacques Borel, avec l'accord de Guillevic, repère dans l'ensemble publié sous le titre « Garçon ». Il pourrait, de la même façon que l'armoire rimbaldienne fait retour comme objet compensatoire du ventre maternel, venir ici conforter par une hypothèse tout aussi compensatoire la haine archaïque de la mère et de la fonction maternelle, source ambivalente de mort et de nourriture. Fermée comme peut l'être l'armoire, la figure maternelle apparaît ainsi dans ses (rares) évocations à la fois comme mauvais objet par excellence (« mère bourreau, castratrice comme on dit aujourd'hui, une mère mauvaise... »¹⁶) et comme source immédiate d'un « soupçon perpétuel [...] presque métaphysique¹⁷ ». Or ce soupçon, dont la mère est ici le sujet, et l'enfant l'objet, voilà que le poème le renvoie à un objet précis, une armoire. L'armoire, nous semble-t-il, ne peut pas être sans lien avec la figure maternelle. Un certain nombre d'éléments complémentaires pourraient renforcer cette interprétation.

D'une part, dans un des plus longs passages de *Vivre en poésie* qui rapportent un souvenir détaillé, Guillevic repart précisément de l'armoire de *Terraqué* – et de son article initial, qui la poserait comme un objet particulier – pour se défendre d'y avoir placé autre chose qu'un type, un modèle, un

¹⁶ *Choses parlées*, Seyssel, Champ Vallon, 1982, p. 23 (désormais abrégé en *CP*).

¹⁷ *VEP*, p. 71.

objet non rattaché à une identité distincte. Cependant dans ce long passage on remarque immédiatement trois faits troublants dans l'ordre des associations que cette défense initiale a produites :

Est-ce telle armoire en particulier ? – Non, c'est un type d'armoire sombre, en chêne. La plupart des meubles : armoire, huche à pain, bahuts, lits clos ou non, étaient en chêne. Chez les gens plus aisés, les meubles étaient en noyer ou en merisier. [...] À Clouarnac, par exemple, là où ma mère a passé son enfance, il y avait une pièce commune avec des lits clos. La pièce d'habitation était séparée de l'étable par les râteliers des bêtes. On entendait leurs remuements, leurs souffles.¹⁸

L'armoire est donc rattachée par le *chêne* – dont on mesure dès lors l'importance, sans aller comme précédemment jusqu'à articuler *chêne* à *chaîne* par un (tentant...) enchaînement de signifiants, explicitement lacanien – à une série d'objets dont le poème en réalité développe par métonymie les caractéristiques, sans négliger l'incidence *amère* du prénom d'*Eugène*, son et sens confondus. Une huche à *pain* d'abord, et l'on pourrait indiquer ici l'importance, que soulignent bien des entretiens, de l'association entre l'érotique du poème (*de l'ordre du toucher*) et la gourmandise, ou le goût du poète pour la nourriture, la dégustation. Un bahut, c'est-à-dire un coffre typiquement breton servant à la fois d'armoire et de buffet, établissant la jonction entre l'*armor*, l'armoire et le *buffet de chêne sombre* rimbaldien. Enfin et comme par surcroît les lits *clos* bretons, contenant à la fois, comme on le suppose, l'*armor*, les morts et les dormeurs ou l'amour au couvert (*ou non*, la précision vaut ce qu'elle vaut) de leur structure « pas ouverte ». Mais on gardera en mémoire pour la suite de notre analyse l'emploi ici de *len/ chêne*, et non *del/ chêne*, réservé au poème.

L'association des trois éléments *armoire-morts-pain* paraît donc liée structurellement par *chêne* à un ensemble qui articule *armoire-huche-lit*. Un élément supplémentaire vient juste après : la mère, et le lieu de son enfance à *elle*. Pour enfoncer le clou et sans tenir ici compte du toponyme breton facilement traduisible, notons que Guillevic précise que sa mère serait née à *Clouarnac*, tandis que lui se donne dans toutes ses biographies pour natif de *Carnac*. Ce passage de relais permet de déléguer – de déplacer ? de disposer sur un écran ? – un souvenir d'enfance somme toute précis, et qu'une psychanalyse en gros sabots ne manquerait pas de rapprocher d'une assez typique scène primitive : une pièce commune, un lit clos, des remuements et des souffles indistincts attribués aux bêtes. Guillevic ne s'en défend qu'à moitié, lorsqu'il précise, à l'évocation de ses parents et de leur « mésentente manifeste » : « N'empêche que je les entendais faire l'amour. Pendant longtemps, mon frère et moi on a dormi dans la même chambre qu'eux »¹⁹. On ne voit pas ce qu'on pourrait ajouter à cela.

Le *chêne* des pauvres se distingue du *merisier* (laissons donc tomber les signifiants) et du *noyer* (*idem* !) mais il manque à ces distinguos l'autre bois

¹⁸ *VEP*, p. 26.

¹⁹ *VEP*, p. 60.

dont on fait les armoires. Le hêtre. Il pourrait bien y avoir là une raison essentielle. Dans un autre passage de *Vivre en poésie*, Guillevic évoque un souvenir cette fois exclusivement personnel, et qui concerne très précisément l'écriture, et plus spécifiquement encore la pratique de l'ellipse dans le poème. Il s'agit d'un rêve. Récurrent et déceptif à la fois, il donne une indication indirecte sur l'enjeu du poème bref et sur le bois dont il se chauffe (*peu(t)-(h)être ?*) : « j'ai rêvé régulièrement que je gravais sur le tronc des hêtres [...] des textes de quelques vers, ramassés, elliptiques. (Au réveil, ces textes étaient oubliés) »²⁰.

Ainsi, l'inquisition de l'armoire pourrait bien tenir assemblés ces deux fils rouges dans le fil de fer du poème. Le mystère de la procréation (et / ou du partage entre génital et sexuel), joint à la confusion entre mort et pain peuvent, si l'on se souvient de la leçon freudienne dite du Petit Hans, se lire ici en miroir comme l'objet d'une hypothèse infantile sur le ventre maternel et ses fonctions, ou ses malfunctions. La haine de la mère, fermée par le chêne dont on fait aussi les cercueils, mortifère et nourricière par le même geste de refus qui l'enclôt dans une négation butée, face à l'hypothèse de l'enfant et à son goût pour les quantités indiscrettes (beaucoup, si l'hypothèse est juste, de pain et de morts). Dans le même *Vivre en poésie*, l'inquisition que le poème réalise se trouve explicitement associée, d'ailleurs, à cette enquête. Lorsque la langue juridique est saluée pour sa riche polysémie, c'est une formule choisie qui vient l'illustrer, un jeu de mots particulièrement cruel : « La langue : le curateur au ventre. C'est quand même une langue, ça ! »²¹, dit le poète. Ainsi, par une précieuse inversion des postures que le fil de fer en ellipse du poème seul autorise, l'énigme et l'enfance sont invitées à partager face à l'armoire leurs pouvoirs respectifs. L'hypothèse ou la théorie qui unit en une même source métonymique l'armoire, le pain, les morts et les naissants devient poème inaugural, et retournant à une source meilleure que celle qu'il connut, « le sphinx devient polichinelle »²².

Armorique, résurgence et résurrection

La langue et les mots du poème paraissent donc inscrits en rêve sur du hêtre, et nés de la résurgence et du refus d'un mutisme enfantin ou d'une hypothèse archaïque. Double résurgence et double refus qui portent également la trace, il faut le souligner, d'une genèse du poétique, dans ces années 1935-1936, à partir de la figure duelle d'une identité bretonne oblitérée, réduite désormais au *patronyme*, et d'une inspiration chrétienne active en sous-main. Guillevic a souligné à plusieurs reprises à quel point l'écriture poétique lui était apparue comme un moyen privilégié pour déplacer le point d'équilibre, social et psychologique à la fois, de sa propre langue. Supposons

²⁰ *VEP*, p. 93.

²¹ *VEP*, p. 109.

²² *VEP*, p. 257.

l'oblitération dans le tout premier mot du tout premier poème du tout premier véritable recueil de l'*armor* par l'*armoire* ; on ne peut manquer d'y saisir le passage de la langue archaïque oubliée à la poésie (mais c'est également un passage *hors du démotique*, souligne Guillevic dans *Choses parlées*²³) comme une mise à jour. La traduction *armoire-armor-armoire* ne serait-elle pas le lieu, par déplacement, d'une autre traduction *mère-armoire-armor-amour-mort*, que nous venons d'envisager ?

D'une part, Guillevic rappelle que ses parents usaient de cette langue – interdite à l'école et dans l'institution sociale normative – à des fins secrètes et sans doute chargées d'enjeux que l'enfant ne manquait pas d'associer à ceux de l'*armoire*, du bahut, de la huche ou du lit clos : « Ils parlaient breton quand ils ne voulaient pas qu'on les comprenne, mon frère et moi »²⁴. D'autre part, c'est par un refus et un rejet de l'idiome maternel que le poète fonde sa propre archéologie, institue dans le poème²⁵ sa propre clôture à la langue close parentale : « Je suis fondamentalement un homme pour qui la langue maternelle n'était pas la langue de sa mère »²⁶, le terme *fondamentalement* devant être pris il me semble au sérieux. D'où l'inclusion latente et la récusation manifeste de *l'ar mor* dans l'*armoire*, qui redouble la figure ambivalente d'une Bretagne interne, non tant expatriée qu'exmatriée, puisque le nom du père reste breton, et que, renonçant à Eugène (qui eut moins que lui le sentiment d'être bien né ?) il signera par la suite de ce seul nom-là. Son vrai nom de poète. Bretagne *interne* (l'expression est la sienne) que Guillevic définit comme suit : « une espèce de présence permanente, à peine liée à un espace, à une réalité géographique »²⁷. Cependant, la tentative concomitante de « raréfier » le français²⁸ fait entendre dans le poème, curieusement, la décomposition du signifiant breton, par la répétition (poésie non traduite, eût dit un autre breton francophone) de l'article (*ar* étant l'article breton, *mor* la mer, l'*armoire* en français recouvre ces deux palimpsestes) et par l'écho des morts mystérieusement tombés de l'*armoire* dans le poème, de *l'ar mor* dans la mort. Une question : si, à la suite de *requiem*, qui est du latin d'église et de messe des morts, Guillevic avait envisagé de publier *Argile* avant de trouver *Terraqué*, *argile* qui mélange en français terre et eau sous le même *ar-* initial, est-ce parce que cet *ar-* (l'*ar* poétique ?) est l'article même du poème naissant, du créé en réponse à l'article de la mort ?

À cela doit donc s'ajouter, il me semble, le retour par un même mouvement dissimulé et révélé, de la symbolique chrétienne dans un poème dont la nature matérialiste a (un peu trop) souvent été soulignée par les commen-

²³ CP, p. 32.

²⁴ VEP, p. 55.

²⁵ Ou l'autre traduction, le choix par exemple de l'allemand des romantiques, et plus encore et plus avant dans le dialecte de l'altérité, l'alémanique de Nathan Katz.

²⁶ CP, p. 34.

²⁷ VEP, p. 210.

²⁸ CP, p. 32.

tateurs. Quitte à tirer modèle du Guillevic de la guerre ou de l'après-guerre en arrière pour lire cet autre poète qu'il était au seuil de son œuvre. En effet, *Terraqué* est traversé de symboles et de pratiques, de mots et de gestes, qui renvoient à la catholicité dont sa jeunesse a été plus qu'une autre marquée. *Le chant du coq*, les rites, les effets de parabole ou les allusions implicites au discours christique (*s'ils avaient bien voulu m'appeler l'innocent*) abondent encore dans les premiers poèmes du recueil. Dans cette perspective, la simplicité proprement biblique du vocabulaire, la pratique d'une répétition par répons, donnent à la multiplication des morts et du pain une signification, sans doute latérale sinon parodique, qui paraît de même que le signifiant breton faire retour à l'orée du poème. La litanie de l'armoire ne manque pas, ainsi, de remettre à jour une résurrection que le poème vient reliaer à la résurgence de l'archaïque, par un exorcisme que la suite de son engagement, politique et poétique, métabolisera dans un ordre différent.

Il y a bien dans ce poème plusieurs voix. L'enfance dans la voix, ce serait ici, à l'état de trace, un ensemble de déterminations et de modulations secrètes, dont la répétition, à la façon des chansons ou des leçons de choses qu'on répète par cœur, indique l'insistance. Cette voix donne à lire à son lecteur un pré-construit qui l'engage à sa suite sans qu'elle ait besoin de se désigner à lui. Nous nous intéresserons donc, en fin de parcours, à la nature singulière de cette voix poétique traversée et comme transpercée par celle de l'enfance. Qui parle dans ce poème ? Qui énonce ce constat négatif, cette hypothèse double, cette hyperbole finale si simple et si atroce ? Jean-Pierre Richard, dans l'article qu'il consacre à Guillevic dans ses *Onze études sur la poésie moderne* consacrées aux poètes contemporains, saluait « l'étonnant pouvoir d'introduction » que manifestent les poèmes de *Terraqué*. Introduction d'une introduction, le premier de ces poèmes engage tout d'abord une relation intime, intériorisée.

Qui va là ?

Cette armoire, qu'on le veuille ou non, est isolée par un article unique, individuée. Même typique ou générique, elle est l'armoire. Ce temps initial, de même, est bien l'imparfait d'un récit, le *il* impersonnel qui est au centre du poème est celui d'*il était une fois*. L'absence d'un sujet de l'énonciation n'est pas sans incidence sur la nature de l'énoncé. Qu'en est-il de cette absence ?

Les deux premiers vers sont à l'indicatif d'un temps en usage dans les récits rétrospectifs, l'imparfait. Mode-temps de l'arrière-plan, du décor ou de l'état, tiroir ouvert de ce qui dans le passé est en cours. Les deux suivants installent un mode distinct, un irréel du passé, conditionnel qui engage dans ce premier temps imparfait un second degré, une gigogne pourrait-on dire. Le constat d'une contradiction (être (et / ou) ne pas être <> en chêne (et / ou) ouverte) ouvre par chute (*tombé*) sur deux hypothèses, qui paraissent compenser la clôture des portes par l'ouverture d'un tiroir verbal. Enfin, les deux derniers vers, par la suppression radicale de tout verbe conjugué, débouchent

sur une amodalité refondatrice. La phrase tronquée, réduite au complément doté d'un adverbe, ne comporte plus de sujet ni d'état ni d'action. Elle réalise donc, en quelque sorte, le projet que constitue l'hypothèse centrale. L'être peut ce que le *peut-être* pose : la preuve, et en quantité. Le complément final *tombe* par deux fois. On aurait donc affaire, dans ce poème, soixante ans avant des *possibles futurs*, à des *possibles passés* sans origine définie.

Première hypothèse donc. Le sujet c'est l'armoire, son état décide de la suite. Deux détails (plus un complément d'information) joueraient en faveur de cette interprétation.

Ce qui suit étant un peu délicat, je me permettrai de prendre appui sur les travaux des linguistes à propos d'un élément discret du premier vers, le *de* de *L'armoire était de chêne*²⁹. Pour examiner le sens de ce *de*, il faudrait dans un premier temps le distinguer de son concurrent, *en* chêne. D'un point de vue sémantique ou stylistique, la synonymie apparaît d'abord parfaite et on voit mal comment justifier un choix. On remarque simplement que *en* est plus couramment employé après un verbe d'état que *de* pour relier un nom de matière (chêne-bois) à un autre nom (armoire-meuble) qui le suppose tout naturellement et sans qu'il y ait ici, poétiquement, implication de la moindre catégorie d'image ou de trope, du style « rideau de fer », « homme de marbre » ou « tête de bois »...

Selon les dictionnaires, comme le rappelle Irène Tamba³⁰, on indique simplement que *de* se dit plutôt au figuré, quoiqu'on le rapporte aussi bien aux animés ; que l'usage fixe des emplois consacrés (chevaux de bois), ou bien (dans le *Trésor de la langue française*,) que « *en* marque plus précisément la matière que *de* ». La linguiste, qui étudie l'alternance / un manteau *de* laine / un manteau *en* laine / pose donc la question : « On conclura [...] que *de* et *en* ne sont pas toujours substituables l'un à l'autre et que, là où ils peuvent commuter, ils ne sont pas strictement équivalents du point de vue sémantique. Mais à quoi tient, dans ce cas précis, l'alternance de deux prépositions qui présentent, par ailleurs, des emplois bien tranchés ? »³¹. Elle envisage donc des « niveaux relationnels » pour souligner que la concurrence des termes est fonction, d'une part, « des propriétés attachées à la notion de matière », qui déterminent un ordre pré-construit de façon stable dans une culture donnée, à partir de l'établissement de partages stricts entre inanimé et animé, matériel et immatériel : « la matière est appréhendée consubstantiellement à l'objet qui l'incorpore et non de manière autonome »³². Irène Tamba distingue, à la suite de Gustave Guillaume, le cas où

²⁹ Parmi d'autres travaux, on a utilisé ici un numéro de *Langue française* (n° 57, février 1983) consacré à « Grammaire et référence », et notamment deux articles : celui de R. Martin, intitulé « De la double "extensité" du partitif », et, surtout, la mise au point d'Irène Tamba, inspirée pour une part des travaux d'A. Culioli sur « La composante référentielle dans "un manteau de laine", "un manteau en laine" », qui sera cité plus loin.

³⁰ Art. cit., p. 120.

³¹ Art. cit., p. 120.

³² Art. cit., p. 121.

« le sens des relateurs *en* et *de* détermine une orientation » : si *de* engage l'origine ou le repère, « marque une relation de détermination », en indique une intériorisation de la matière initiale qui s'oppose par son mouvement à *dans*, comme le montre l'exemple de Gustave Guillaume : « Soit une table : elle a été découpée dans du bois ; une fois faite, c'est une table en bois. [...] Ce qui était à l'extérieur comme devant contenir passe à l'intérieur et devient contenu »³³.

Ainsi, remarque Irène Tamba, « l'orientation référentielle imposée par *de* d'une part et *en* d'autre part va donc de pair avec un certain nombre de contraintes portant sur la détermination du terme repère ». Selon elle *de* entraîne « la construction d'une sous-classe spécifique » d'armoires par exemple, tandis que *en* implique « la caractérisation matérielle d'une occurrence particulière de la classe », celle des armoires dans le cas présent. Enfin elle précise, mais cela nous entraînerait trop loin, que dans un troisième niveau relationnel « d'autres opérations » « peuvent venir se greffer sur les schémas précédents et y ajouter de nouvelles déterminations discursives » en concluant que l'essentiel de la distinction tient à la construction, par l'énonciateur, de valeurs référentielles déterminées, « que le co-énonciateur déchiffre en les reconstruisant au moyen des mêmes opérations », dans la mesure où des « opérations simples de repérage » « servent à définir des relations de plus en plus précises ».

Dans le cas qui nous occupe, il me semble que c'est cette mise en place d'opérations de repérage que l'ensemble du poème construit, selon une modalité qui est calquée sur un effet poétique bien connu : celui de la pointe, ou de l'effet final entraînant une relecture du poème et une réinterprétation détaillée de ses modes de symbolisation. En effet, les deux derniers vers insistent sur un renversement opéré par les deux vers médians, et obligent ainsi le lecteur à relire de tout autre manière l'expression *de chêne*. La substance matérielle – le bois, sociologiquement ou non marqué, caractérisé ou non par des traits spécifiques du type dureté, robustesse, densité, poids, etc. – prend donc un sens que *en* chêne ne pourrait pas proposer. Mon hypothèse de lecture serait donc que, comme nous l'avons vu, l'armoire ici assume une fonction transférentielle qui lui attribue un certain nombre de caractéristiques de la figure maternelle. Si elle est *de* chêne, c'est qu'elle est originelle, issue de l'arbre comme les morts et le pain seraient d'elle tombés. C'est surtout que, selon la locution figée, elle est de bois. Insensible et fixe. Le *et* apporte un élément supplémentaire à cette hypothèse, dans la mesure où il articule explicitement, par une distorsion syntaxique que nous avons déjà soulignée, une substance matérielle particulière – le chêne sombre des meubles modestes bretons – à une tournure ambiguë, entre détermination psychologique et simple constat : n'être *pas ouverte* est le propre, au figuré, de la mère, qui est *de bois*. Le nombre d'expressions enfantines liées à ce matériau permet de renforcer enfin cette hypothèse. Le langage éducatif répressif est souvent langue de bois, qui menace les têtes (de bois) d'en tâter, ou de

³³ Cité par I. Tamba, art. cit., p. 124.

constater de quel bois on se chauffe, etc. La figure créée par Collodi d'un enfant de bois inéducable en porte évidemment la marque.

Ainsi l'armoire décide-t-elle, restant de chêne comme on reste de glace ou de marbre, résout-elle de n'être pas ouverte. L'état, par la discrète modalisation du *de*, rend compte sinon d'une action, du moins d'une (mauvaise) volonté implicite. Du coup, l'impersonnalité absolue du *il* grammatical prend également une signification distincte : c'est bien l'inversion du sujet (*en serait-il*) qui se refuse ; le *il* impersonnel assume alors l'autre possible grammatical de l'armoire : *en* réapparaît, qui s'oppose à *de*. Si l'armoire n'était pas *de chêne*, si elle était ouverte, il *en* serait tombé pains et morts.

Effacement de la subordination, refus au pied de la lettre d'une inversion du sujet, c'est la négativité à l'œuvre dans le poème qui fonde, par un adverbe sans verbe, *beaucoup*, l'ancrage et l'ouverture des possibles. Face à l'armoire maternelle, dont vie et nutriment paraissent se détourner, un sujet se constitue en miroir, assumant, selon la belle expression de Jean-Pierre Richard, son « manque de conviction ontologique ». Une voix naît là même où elle est niée. Ce poème, le premier d'un premier livre, situe le lieu de cette voix, et procède à une remise à jour qu'il faut bien qualifier d'autobiographique. À la façon, sans doute, de cette ventriloquie autobiographique soulignée par Philippe Lejeune dans l'œuvre de Vallès, à la manière aussi de certains prosateurs qui furent les contemporains de Guillevic. Lorsque celui-ci affirme que « le poète doit aider les autres à vivre le sacré dans la vie quotidienne »³⁴, on sait qu'il cite une formule de Leiris, qui servit de titre à son premier texte autobiographique publié, l'étude attentive d'un meuble maternel, en l'occurrence un poêle radieux, véritable contre-modèle de l'armoire.

Il suffit pour s'en persuader d'envisager un autre détail du poème, situé cette fois au cœur des deux vers médians. La double ellipse syntaxique que nous avons déjà repérée : *Peut-être il en serait* ne restitue-t-elle pas une voix enfantine, une compétence syntaxique tronquée, archétypique du langage enfantin ? C'est la compétence linguistique partielle de l'enfant qui est bel est bien mise en scène ici, comme dans ce *Testament d'un blagueur* de Vallès, premier modèle de *L'Enfant* (le zeugme « J'ai six ans et le derrière tout pelé », magistralement commenté par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* en 1975) ou comme dans le premier chapitre des *Biffures* de Leiris, qui s'ouvre sur un « reusement... ! » têt réprimé par la fatalité d'une socialisation du langage³⁵.

Si l'on ajoute à cela l'information complémentaire qu'un vers de plus était originellement prévu, qui fut retranché à la publication, et que ce vers était le suivant : « Car elle était grande » !³⁶, on conçoit aisément, il me semble, que l'absence de voix assignable est toute relative, et qu'en sous-

³⁴ *VEP*, p. 159.

³⁵ Ce passage inaugural de *La Règle du jeu* a paru en 1943 dans le volume anthologique de la Résistance, *Domaine français*, publié en Suisse.

³⁶ Merci à Bernard Fournier d'avoir porté à notre connaissance ce premier état du texte et de précieuses indications biographiques.

main des modalisations précises (*de chêne, peut-être, peut-être il en serait*) font apparaître, jusqu'au double adverbe enfantin de l'excès incomptable dans une phrase sans verbe, le *je* absent d'un souvenir, l'enfant tombé de la mère comme les morts et le pain seraient tombés de l'armoire, le petit face à la grande, sans réponse et sans voix...

Terraqué est publié en 1942, l'année de *L'Étranger*, dont on connaît la première phrase. *Requiem*, comme la plupart des poèmes rassemblés par *Terraqué*, aurait été composé à Colpo, dans la maison maternelle. Peu de temps après cela, Beckett, écrit *Molloy*, revient dès la première ligne sur la chambre, la mère, sa mort. C'est le même début. La mère de Guillevic est morte en 1942, à Colpo.

La mort l'armoire la poésie : une relation d'inconnu

On conçoit alors mieux la fonction de ce poème liminaire, la raison de l'évacuation, en dernier recours, d'un possible dernier vers de justification, rendu inutile par la brièveté compensatrice de la parole face au mutisme d'un corps fermé : « car elle était grande » n'avait, ici, pas besoin d'être dit. C'est même tout le contraire. Si la parole poétique se fonde sur un surcroît (*beaucoup de morts / beaucoup de mots : beaucoup de ports, beaucoup de mains*, la tentation est grande d'une lecture métamorphique par simple permutation), c'est à l'envers de la qualification, à rebours de l'armoire *de chêne / pas ouverte*.

« L'adjectif est un trou dans le tissu, c'est un vide »³⁷. On voit d'ailleurs que ce que nous avons étudié comme étant la colonne vertébrale de la signifiante du poème, la fonction articulée des prépositions (articles partitifs, etc.) tient en équilibre une poétique de l'indéfini, à l'intérieur même d'une parole dont la seule vocation paraît être définitoire, prédicative, désignative. Comme le remarque Guillevic lui-même, c'est bien l'enjeu de lecture de ce poème liminaire que de donner à lire négativement, à rebours, les modes d'articulation de l'image, ce qui s'énonce en se dérochant, se déroberait en s'énonçant. Un exemple ? Il est si évident qu'il ne saute pas aux yeux. L'identification de l'armoire à l'autre meuble en chêne, au cercueil, est dite, nous précise Guillevic, par ce qui sépare les trois distiques, les précède et les suit : « Cercueil-armoire. C'est dit par le blanc. Du blanc codé »³⁸.

Nous permettra-t-on de faire remarquer que le recueil qui s'ouvre n'est pas loin de ce signifiant négatif, « dit par le blanc » ? Qu'il tombera du recueil des morts et du pain ? C'est bien *Terraqué*, le recueil et non le cercueil, qui ouvre sur l'armoire de chêne close, et maintient ouvert le sens de cette armoire. L'utilisation d'un terme générique et d'un article défini permet de se tenir à distance de deux pôles. Le pôle du souvenir latent, indécidable, l'objet partiel, une armoire un jour ; le pôle du souvenir modèle, stéréo-

³⁷ CP, p. 75.

³⁸ VEP, p. 27.

typique, qui planterait une réalité sociologique ou folklorique là où elle n'a pas sa place tout en étant éthiquement nécessaire et fondée. L'armoire n'est pas seulement mon armoire, ou son armoire, elle est le meuble (unique ? on le dirait presque) d'une classe et d'une mémoire collective, dont on rappelle en 1938 ou 1942 l'existence à l'imparfait.

Il y aurait donc quelque chose de l'ordre d'une fonction heuristique, un déclenchement de l'écriture par le mythe d'un premier souvenir. Ici la clôture et la suspension négative de l'hypothèse servent de point de départ à la voix poétique comme, dans l'autobiographie leirisienne, la chute du soldat de plomb et dans Vallès la fessée, la blessure du père ou la scène de l'escalier. Une chute – tombe ou tombeau – est placée au départ comme expérience modèle à l'image de la chute dans le langage, de la mise en mots. C'est un autre souvenir, du même type, qui revient d'ailleurs dans les entretiens en 1980, la mémoire du couvercle de fourneau cassé par l'enfant en 1910, à trois ans : « Et pour moi, c'est évident, le plus profond des impressions d'enfance ressort dans les poèmes plus que dans les récits. *Le premier fourneau. / Il devait remplacer / La cheminée / Ta peur d'enfant. / L'enfer.* Ces cinq vers évoquent plus mon enfance que tout ce que je peux raconter »³⁹.

« L'armoire était de chêne » est donc l'inverse d'un récit, c'est un poème, c'est le poème. C'est sans doute là que réside le coup de force le plus complexe de ce poème majeur. Disant le moins, il dit le plus (« Je suis, oh combien, partisan de la litote. La litote, n'est-ce pas une façon d'être plus qu'une façon de dire ? ») ; disant le plus commun il dit le plus intime ; parlant sa langue, il restitue à l'*infans* le tombeau des mots désormais étrangers : « *Les mots, les mots / Ne se laissent pas faire / Comme des catafalques. // Et toute langue / Est étrangère* », écrit Guillevic, qui ajoute pour nous en convaincre : « Étrangère, oui, car les mots ne sont pas faits pour cet usage qui est le leur dans le poème. C'est le travail du poète que le mot "armoire" ait son poids de sève... »⁴⁰. L'armoire intime, l'espace d'intimité bienveillante si souvent célébrée comme le rappelle Bachelard⁴¹, qui cite notamment Milosz et son « armoire toute pleine du tumulte muet des souvenirs » devient ainsi objet total, relation d'objet.

Or, la relation d'objet, dans un poème liminaire qui ouvre à une poétique et inaugure un recueil, apparaît bien comme *relation d'inconnu*, selon la formule du psychanalyste et critique Guy Rosolato⁴². Puisque « en un seul geste l'objet s'impose et se dérobe » (Jean-Pierre Richard) dans le poème

³⁹ VEP, p. 48.

⁴⁰ VEP, p. 227.

⁴¹ Il le situe parmi les « objets mixtes », comme l'archétype « des objets-sujets ». Ceux-ci « ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité. Est-il un seul rêveur de mots qui ne résonnera pas au mot armoire ? Armoire, un des grands mots de la langue française, à la fois majestueux et familier » dans *La Poétique de l'espace* (Paris, PUF, 1961, p. 83).

⁴² On renverra à la lecture des analyses de Rosolato dans *La Relation d'inconnu* (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de l'inconscient », 1978) et singulièrement aux chapitres « Le fétichisme dont se dérobe l'objet », « Le non-dit », « Le souvenir-écran », pour prolonger la lecture du poème dans cette perspective.

l'articulation elliptique assure une double relation, récit et lien. Dans ce poème, la chute des morts est donc liée à la chute des pains comme la tombe à l'armoire et la mère au bois dur. Le commencement du poème se tient dans cet article défini solitaire et reclus, l', qui lance en avant, dans un geste fondateur, l'indéfini d'une relation d'inconnu par laquelle le sens naît en connaissance du poème. Geste archaïque, initial. Mythique de quelque façon, qui dans l'armoire dispose une Moire immémorielle : « Il est donc indispensable, écrit Rosolato dans sa préface à *La Relation d'inconnu*, pour bien dégager la relation d'inconnu de saisir les liens avec la mère. Les mythes reproduisent cette référence originelle ouvertement avec les religions archaïques de la Grande Mère et du fils en tant que héros, ou dans les théogonies grecques posant à l'origine le Chaos, comme fente, béance des commencements, qui donne issue à la Terre, et à la nuit, Mères primordiales desquelles naissent les Moires »⁴³.

Prière au lecteur et au dédicataire de pardonner l'excès dans cette lecture du jargon, de l'inquisition interprétative et de l'obsession du détail. C'est Guillevic, l'homme amical et vivant autant que le poète astreignant par l'exigence d'une parole toujours refondée dans le silence, qui en est cause une fois de plus. Il rappelait dans les conversations comme dans ses entretiens publiés le soin tout particulier qu'il mit à chaque mot, chaque tournure, chaque généalogie dès le premier poème : « C'est ainsi que lorsque j'ai donné le manuscrit de *Terraqué* chez Gallimard, j'ai pris tous les mots, j'ai vérifié tous les mots de *Terraqué* dans un dictionnaire étymologique. Je les ai tous confrontés, l'armoire, le chêne, tous les verbes... »⁴⁴. Façons modestes et têtues d'un homme toujours placé devant l'armoire close, d'une société fermée, la nôtre, où le savoir de la langue, le règne de la mort et le prix du pain ont toujours partie liée ; homme toujours nié par une mère mauvaise, et qui répond, se révolte, interroge et refonde sa voix. Lyrique en cela qu'il récusait tout lyrisme – ses lectures de jeunesse, ses tout premiers poèmes ne nous avaient pas surpris : « Il y a le lyrisme qui se complait à lui-même et le lyrisme, qui force l'issue »⁴⁵. Dépossédé qui offre et partage sa pleine dépossession. Lire, lier, relier, relire, redire encore : *L'armoire était de chêne Et n'était pas ouverte. Peut-être il en serait tombé des morts, peut-être il en serait tombé du pain. Beaucoup de morts. Beaucoup de pain.*

⁴³ *La Relation d'inconnu, op. cit.*, p. 10.

⁴⁴ *VEP*, p. 115.

⁴⁵ *VEP*, p. 185.

le fameux reporter Tiktik,
sur le tard, se remémorant,
non sans mélancolie, les
AG d'autrefois.



Dessin de Francis Marmande, s. d. Source : Jocelyne Louis.

À PROPOS DES AUTEURS

Persida ASLLANI est maître de conférences à l'Université de Tirana (Albanie). Elle enseigne et mène des recherches en lettres modernes albanaises et en poétique comparée. Travaillant depuis des années sur l'œuvre de Roland Barthes, elle propose souvent dans ses travaux une lecture philosophique des textes littéraires, mais aussi (et surtout) une lecture du texte théorique et philosophique comme fiction.

Catherine BRUN est maître de conférences à l'Institut de littérature française de l'Université Sorbonne nouvelle - Paris 3 et membre de l'équipe « Écritures de la modernité, littérature et sciences humaines » (EA 4400). Elle a publié *Pierre Guyotat, essai biographique* (Léo Scheer, 2005), dirigé un numéro d'*Europe* sur Guyotat (mai 2009) et s'intéresse tout particulièrement aux œuvres de Michel Vinaver et d'Armand Gatti. Elle codirige notamment la revue *AG, Cahiers Armand Gatti*. Ses travaux portent principalement sur les rapports de la littérature et du politique, l'écriture de la guerre d'Algérie dans la littérature française et francophone, tous genres confondus, et le théâtre du second XX^e siècle.

Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON est directrice de recherche émérite au CNRS et membre de l'équipe « Littérature au présent », ainsi que du CRAL (EHESS / CNRS). Elle a suscité et dirigé la revue *Pleine Marge, Cahiers de poésie, d'arts plastiques et de critique*, et la collection critique du même nom, qui a publié des études qui font référence sur le domaine surréaliste et des avant-gardes (*Lire le regard, André Breton et la peinture, Pensée mythique et surréalisme* – en collaboration avec Yves Vadé). Ses ouvrages anciens majeurs, réactualisés et augmentés, sont en cours de réédition sous les titres *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman* et *L'Esprit du surréalisme*. Son travail actuel porte sur le parcours et l'œuvre de Leonora Carrington.

Roger DADOUN, professeur émérite de littérature comparée, Université Paris Diderot - Paris 7. Philosophe, psychanalyste. Recherches et publications : psychanalyse (*Freud*, Belfond, 1982-1992 ; *Cent fleurs pour W. Reich*, Payot, 1981-1998 ; *La Psychanalyse politique*, PUF, 1995 ; *G. Roheim et l'essor de l'anthropologie psychanalytique*, Payot, 1972) ; philosophie (*De la raison ironique*, Des femmes, 1988 ; *La Violence*, Hatier, 1993 ; *L'Érotisme. De l'obsène au sublime*, PUF, 2010) ; littérature (*Eros de Péguy*, PUF, 1988 ; dir., *Ruptures sur Henri Michaux*, Payot, 1976 ; *Contre la haine, l'amitié Hermann Hesse-Romain Rolland*, Léo Scheer, 2002 ; *Manifeste pour une vieillesse ardente*, Zulma, 2005) ; arts (*La Télé enchaînée. Pour une psychanalyse politique de l'image*, Homnisphères, 2008 ; *Cinéma, psychanalyse & politique*, Séguier, 2000 ; *Marcel Duchamp, ce Mécano qui Met à Nu*, Hachette, 1996-2006 ; *Marcel Duchamp / Enzo Nasso*, trilingue, Milan, Spirali,

2000 ; *Paolo Uccello / Valentin Tereshenko*, trilingue, Milan, Spirali, 2007 ; *L'Île des morts de Böcklin*, Séguier, 2002).

Gérard DANOU est docteur en médecine (ancien praticien hospitalier) et docteur ès lettres (habilité à diriger des recherches). Il est chercheur associé aux Universités Paris Diderot - Paris 7 et Cergy-Pontoise. Parmi ses publications : *Littérature et médecine, le corps souffrant* (Champ Vallon, 1994) ; *Henri Michaux est-il seul ?*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle (Cahiers Bleus, 2000) ; *Langue, récit, littérature dans l'éducation médicale*, préface de François Dagognet (Lambert-Lucas, 2007) ; *Médecine et littérature ou les voix de la résistance*, textes réunis par G. Danou, *Textuel* (hors-série, 2008) ; *Résistances : littératures, médecines, sciences humaines* (Lambert-Lucas, 2010).

Anny DAYAN ROSENMAN a été maître de conférences en littérature à l'Université Paris Diderot - Paris 7 jusqu'en 2011. Elle est membre de la commission Histoire de la *Fondation pour la mémoire de la Shoah*. Elle est aussi membre du comité éditorial de la *Revue d'histoire de la Shoah* et de la revue *Pluriel*. Elle anime une émission littéraire mensuelle, « L'Histoire à la lettre ». Ses recherches portent essentiellement sur les modalités littéraires et cinématographiques de l'écriture de l'Histoire au XX^e siècle (Patrick Modiano, Romain Gary, Albert Memmi, Georges Perec, Marcel Ophüls, Claude Lanzmann ou encore Joseph Losey) et sur le rôle des mémoires traumatiques dans la construction des identités collectives. Derniers livres publiés : *La Guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire* (en collaboration avec Lucette Valensi, Bouchène, 2004) ; *Les Alphabets de la Shoah. Survivre. Témoigner. Écrire* (CNRS éditions, 2007).

Emmanuel DELAPLANCHE est titulaire d'un doctorat de lettres modernes et professeur des écoles. Il a publié dans *Critique* et *Genesis*. Il enseigne actuellement en milieu carcéral.

Marie-Claire DUMAS, professeur honoraire de l'Université Paris Diderot - Paris 7, a consacré l'essentiel de son enseignement à la poésie française moderne et contemporaine. Elle a édité l'œuvre de Robert Desnos (*Œuvres*, Gallimard, coll. « Quarto », 1999-2011), sur lequel elle a publié divers ouvrages (dont *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Klincksieck, 1980), a participé à l'édition des *Œuvres complètes* d'André Breton (Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1999, tome IV, 2008), a publié des articles sur des poètes français contemporains (parmi lesquels Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Jude Stéfan, Jacques Réda, Richard Rognet). Elle est membre de l'association des amis de Robert Desnos et de l'association Doucet-Littérature.

Jocelyn DUPRÉ est enseignant en lettres modernes dans l'académie de Créteil. Il prépare une thèse sur *La Construction du sujet dans l'œuvre de Jacques Réda*, sous la direction de Francis Marmande. Il a publié quelques articles issus de cette recherche dans *La Nouvelle Revue française, Poétique*,

Textuel (Europe, à paraître). Il est membre de l'équipe « Littérature au présent ».

Marie HARTMANN est maître de conférences à l'Université de Caen. Elle s'intéresse à l'histoire de la seconde guerre mondiale vue par les écrivains. Dans cette optique, elle a publié un ouvrage consacré aux trois derniers romans de Louis-Ferdinand Céline : *L'Envers de l'histoire contemporaine* (Société d'études céliniennes, 2006), ainsi que de nombreux articles dans la revue *Études céliniennes*. Elle travaille également sur le théâtre (Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès). Elle a proposé une réflexion sur « l'ébranlement des partages symboliques » dans *Koltès maintenant et autres métamorphoses* (Yannick Butel et al., éd., Peter Lang, 2010). Enfin, en poésie contemporaine, elle contribue au Groupe d'études mandiarquiennes (GEM).

Suk Hee JOO est doctorante à l'Université Paris Diderot - Paris 7, sous la direction de Francis Marmande, et membre de l'équipe « Littérature au présent ».

André LACAUX, ancien maître de conférences à l'Université Paris Diderot - Paris 7, travaille sur les relations de la littérature avec la psychanalyse, particulièrement celle de Lacan. Collègue pendant beaucoup d'années de Francis Marmande, en fait depuis son élection à Paris 7, il reste son ami.

Aurore LALOY a fondé, avec d'autres performeurs, l'émission « Hôtel Paradoxe » (Radio Libertaire), fait partie des éditions Spoke et est aussi actrice.

Éric MARTY est professeur de littérature contemporaine à l'Université Paris Diderot - Paris 7, membre du CÉRILAC et directeur de l'équipe « Littérature au présent ». Il a publié *L'Écriture du jour* (Le Seuil, 1990), *René Char* (Le Seuil, 1996), *Bref séjour à Jérusalem* (Gallimard, 2002), *Roland Barthes, le métier d'écrire* (Le Seuil, 2006), *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?* (Le Seuil, 2011)... Ses recherches portent sur la littérature contemporaine, la philosophie, la politique et l'esthétique.

Kaiko MIYAZAKI est doctorante à l'Université Paris Diderot - Paris 7 sous la direction de Francis Marmande et membre de l'équipe « Littérature au présent ». Après avoir enseigné la langue française à l'Université Chuo (Tokyo), elle est actuellement lectrice de japonais à l'Université de Toulouse II - Le Mirail. Sa thèse porte sur la question des camps nazis et du génocide dans l'œuvre de Marguerite Duras, dans la perspective d'une histoire des idées et des représentations. Elle a publié plusieurs articles et participé à la traduction en japonais de *l'Histoire de l'antisémitisme : 1945-1993* de Léon Poliakov (Tokyo, Chikuma shobo, 2007).

Brigitte OUVRY-VIAL est professeur à l'Université du Maine, membre du laboratoire 3LAM, membre associée du CÉRILAC (Université Paris Diderot - Paris 7, équipe « Littérature au présent ») et du LISAA (Université Paris-Est). Auteure de nombreux travaux sur l'œuvre d'Henri Michaux, notamment *Henri Michaux, L'Insubordination faite Plume* (La Manufacture, 1989), ses recherches actuelles portent sur les pratiques de lecture et d'édition de la

littérature au XX^e siècle, sur lesquelles elle a également publié de nombreux travaux dont, récemment, *L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, (B. Ouvry-Vial et A. Réach Ngo, éd., Garnier, 2010) et un ouvrage à paraître *Lectures d'enfance et vocation d'écrivain* (Presses universitaires de Rennes, 2012). Directrice littéraire (éditions L'Inventaire), elle publie des ouvrages d'artistes, des récits et des recueils de poèmes de littérature étrangère contemporaine.

Sylvie PATRON est maître de conférences habilitée à diriger des recherches à l'Université Paris Diderot - Paris 7, membre du CÉRILAC et de l'équipe « Littérature au présent », et membre associée au CRAL (EHESS / CNRS). Elle a publié *Critique (1946-1996). Une encyclopédie de l'esprit moderne* (IMEC Éditions, 1999) et *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative* (Armand Colin, 2009). Elle a également dirigé l'ouvrage collectif *Théorie, analyse, interprétation des récits / Theory, analysis, interpretation of narratives* (Peter Lang, 2011). Ses recherches actuelles portent sur l'histoire et l'épistémologie de la théorie littéraire, notamment dans le domaine de la théorie du récit.

Martine PICON est ingénieur de recherche, docteur de l'Université Paris Diderot - Paris 7, chargée de mission auprès de la Conférence des présidents d'Université, membre de l'équipe « Littérature au présent » et du GEM. Elle a publié *Georges Limbour : le songe autobiographique* (Lachenal et Ritter, 1994) ; à paraître aux éditions Le Bruit du Temps : *Georges Limbour spectateur des arts* (en collaboration avec Françoise Nicol).

Nathalie PIÉGAY-GROS est professeur de littérature française à l'Université Paris Diderot - Paris 7, directrice du CÉRILAC et membre de l'équipe « Littérature au présent ». Elle a publié récemment *Aragon et la chanson* (éditions Textuel, 2007), *L'Erudition imaginaire* (Droz, 2009) et, en collaboration avec Martin Mégevand, *Robert Pinget. Matériau, marges, écriture* (Presses universitaires de Vincennes, 2011).

Régis SALADO est maître de conférences en littérature comparée à l'Université Paris Diderot - Paris 7. Ses recherches portent sur les formes de la modernité, en particulier les phénomènes de réception et de transfert culturel dans les domaines francophone, lusophone et anglo-saxon. Il a notamment codirigé le numéro *Modernité / Modernism* de la revue *Textuel* (2008) et le numéro de *L'Esprit créateur* consacré aux *Études de réception en France* (Spring, 2009).

Michel SANDRAS a enseigné à l'Université Paris Diderot - Paris 7. Il a participé à l'édition des *Œuvres poétiques* de Supervielle dans la Bibliothèque de la Pléiade, sous la direction de Michel Collot. Par la suite il a axé ses recherches sur le poème en prose (*Lire le poème en prose*, Nathan, 1995 ; articles « Poème en prose » et « Prose poétique » du *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, PUF, 2001) et plus généralement les rapports entre prose et poésie au XIX^e et au XX^e siècle (articles sur Mallarmé, Michaux, Jaccottet, Réda). Ses derniers travaux

portent essentiellement sur Proust. Son ouvrage *Proust ou l'euphorie de la prose* a paru chez Champion en 2010.

Yannick SÉITÉ est maître de conférences à l'Université Paris Diderot - Paris 7. Spécialiste des Lumières, il est l'un des directeurs des *Œuvres complètes* de Jean-Jacques Rousseau en cours de parution chez Garnier. À côté de ses travaux sur le XVIII^e siècle, il a publié de nombreuses études sur le jazz, en particulier sous l'angle de ses relations avec la littérature. Son dernier livre, *Le Jazz, à la lettre* (PUF, 2010), a reçu le Prix des Muses.

Carine TRÉVISAN est professeur de littérature à l'Université Paris Diderot - Paris 7, membre du CÉRILAC et de l'équipe « Littérature au présent », membre du Conseil scientifique de l'Historial de la Grande Guerre de Péronne. Elle a publié : *Aurélien d'Aragon : un « nouveau mal du siècle »* (Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996) ; *Les Fables du deuil, la Grande Guerre : mort et écriture* (PUF, 2001). Elle a dirigé plusieurs ouvrages collectifs : en collaboration avec Caroline Jacot-Grapa, *Figures de la négation* (*Textuel*, n° 29, 1995) ; *Aragon, le souci de soi* (*Textuel*, n° 35, 1999) ; en collaboration avec Mireille Hilsum et Maryse Vassevière, *Lire Aragon* (Champion, 2000) ; en collaboration avec Caroline Jacot-Grapa, Nicole Jacques-Lefèvre et Yannick Séité, *Le Travail des Lumières, Pour Georges Benrekassa* (Champion, 2002) ; en collaboration avec Anny Dayan-Rosenman, *Le Survivant : un écrivain du XX^e siècle ?* (*Textuel*, n° 43, 2003) ; *Faire face, Pratiques de résistances dans les sociétés contemporaines* (*Amnis*, n° 9, 2009) ; en collaboration avec Crystel Pinçonat, *Filiations et transmissions* (*Revue des Sciences Humaines*, 2011). Ses travaux portent actuellement sur l'écriture des violences extrêmes aux XX^e et XXI^e siècles.

Pierre VILAR est maître de conférences à l'Université Paris Diderot - Paris 7, membre du CÉRILAC et de l'équipe « Littérature au présent ». Il a édité les œuvres de Georges Henein (Denoël, 2006) et les écrits sur l'art de Michel Leiris (CNRS, 2011).

TEXTUEL ET CAHIERS TEXTUEL DÉJÀ PARUS

TEXTUEL

Textuel publie chaque année un numéro à thème qui traite
d'une question théorique ou d'esthétique littéraire :
le nom propre, l'auteur, la notion de crise,
l'explication de texte, le texte et l'image, etc.

- N° 1 (épuisé)
N° 2 Les Intellectuels et la politique 4,57 €
N° 3 Spécial Théâtre (épuisé)
N° 4 Information – Contre information ? (épuisé)
N° 5 Institutions 4,57 €
N° 6 Dire, voir, écrire : le texte et l'image (épuisé)
N° 7 Noms propres (épuisé)
N° 8 Crises des Avant-gardes 4,57 €
N° 9 Entretien sur *Le Rivage des Syrtes* de J. Gracq 4,57 €
N° 10/11 Énonciations 6,10 €
N° 12 Roman / Histoire (épuisé)
N° 13 Les Femmes et les institutions littéraires 6,40 €
N° 14 Rimbaud (épuisé)
N° 15 Roland Barthes (épuisé)
N° 16 Robert Desnos (épuisé)
N° 17 Écritures paradoxales 6,86 €
N° 18 Sur l'opéra italien 7,62 €
N° 19 Dire la crise / Penser la crise 7,62 €
N° 20 Expliquer / commenter 11,43 €
N° 21 Cahiers Georges Perec 18,29 €
N° 22 Images de l'écrivain 10,06 €
N° 23 Lire pour lire 12,96 €
N° 24 La Lettre d'amour 13,72 €
N° 25 Écrire, Voir, Conter 16 €
N° 26 Opéra baroque et théâtralité 12,96 €
N° 27 Écrire à l'écrivain 18,29 €
N° 28 La Digression 18,29 €
N° 29 Figures de la négation 18,29 €
N° 30 Exigence de Bataille – Présence de Leiris 16,77 €
N° 31 Le Cinéma et le mal 18,29 €
N° 32 L'amour de l'autre langue 16,77 €
N° 33 Thèmes et figures mythiques, l'héritage classique 16,77 €
N° 34 La Gloire 13,72 €
N° 35 Aragon, le souci de soi 14,48 €
N° 36 Visible / Invisible au Théâtre 14,48 €
N° 37 Où en est la théorie littéraire ? 14,48 €
N° 38 Peinture et littérature 14,48 €
N° 39 Littérature et psychanalyse 10,67 €
N° 40 Écriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient 14,48 €
N° 41 Texte & Partition 15 €
N° 42 Le Corps de l'informe 14,50 €
N° 43 Le Survivant : un écrivain du XX^e siècle – Dire sa mort, dire la mort 14,50 €

TEXTUEL ET CAHIERS TEXTUEL DÉJÀ PARUS

- N° 44 Corps d'écriture – Corps politique (XVIII^e – XXI^e siècle) 15 €
- N° 45 Marcel Proust – Surprises de la *Recherche* 15 €
- N° 46 Aux marges du texte – Préface et posface 15 €
- N° 47 Comment lire *Le Peuple* ? Jules Michelet, *Le Peuple* (1846) 15 €
- N° 48 Le Début de la fin 15 €
- N° 49 La Discorde des deux langages 15 €
- N° 50 À la recherche d'*Albertine disparue* 15 €
- N° 51 La Peur dans la littérature du Moyen Âge au XVII^e siècle 15 €
- N° 52 Lectures de l'art contemporain 15 €
- N° 53 Modernité / *Modernism* 15 €
- N° 54 La Lettre et l'image. Nouvelles approches 15 €
- N° 55 Pour éclairer *Quelque chose noir* 15 €
- N° 56 L'Énonciation en catalogue 15 €
- N° 57 Lieux de la frontière, frontière des lieux 15 €
- N° 58 Approches textuelles de Saint-Simon 15 €
- N° 59 Participer au monde – *Réflexions sur le geste* 15 €
- N° 60 L'Improvisation : ordres et désordres – *Faits d'art et faits de société* 15 €
- N° 61 Contre le romantisme 15 €
- N° 62 Les Désaccords du temps – Brésil, France 15 €
- N° 63 De la guerre dans l'art, de l'art dans la guerre 15 €
- N° 64 Les Facultés de juger – Critique et vérité 15 €
- N° 65 L'Humain de l'archive - *Qui trouve-t-on dans les archives ?* 15 €
- N° 66 *Le Tristan* de Bérout 15 €
- N° 67 Littérature au présent – Mélanges offerts à Francis Marmande 15 €

CAHIERS TEXTUEL

Les *Cahiers Textuel* recueillent des études monographiques consacrées le plus souvent à un texte littéraire mis au programme d'agrégation ou objet d'un séminaire de recherche ; la rédaction de ces différents numéros est tour à tour confiée aux diverses équipes de recherche, ce qui permet à ces deux publications complémentaires de représenter dans sa diversité l'activité de l'UFR

- N° 1 *Les Hymnes* de Ronsard 6,40 €
- N° 2 Montaigne, les derniers *Essais* (épuisé)
- N° 3 Lire Maurice Scève (épuisé)
- N° 4/5 Aragon (*Aurélien*), Rabelais (*Gargantua, Pantagruel*) 12,20 €
- N° 6 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Quatrième partie, 11,43 €
- N° 7 L'Appropriation de l'oral. De Sumer à Lacan 8,38 €
- N° 8 Musset, *Lorenzaccio* 14,48 €
- N° 9 *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné 11,43 €
- N° 10 *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre 13,72 €
- N° 11 *Le Paradoxe sur le Comédien* ; *Le Neveu de Rameau* de Diderot 13,72 €
- N° 12 Le Premier livre des *Essais* de Montaigne 17,53 €
- N° 13 *La Semaine* de Guillaume de Saluste du Bartas 18,29 €

TEXTUEL ET CAHIERS TEXTUEL DÉJÀ PARUS

- N° 14 Joachim Du Bellay, *la Poétique des recueils romains* 14,48 €
N° 15 Rabelais 16,77 €
N° 16 Clément Marot, *L'Adolescence clémentine* 16,77 €
N° 17 *Les Amours* (1552-1553) de Ronsard 15,24 €
N° 18 *Saül le Furieux*, Jean de La Taille 13,72 €
N° 21 Jean de Léry 13,72 €
N° 22 Charles Sorel 13,72 €
N° 23 Marcel Proust. Lecture de *Sodome et Gomorrhe* 14,48 €
N° 24 Ronsard. *Les Odes* (1550-1552) 13,75 €
N° 25 Lire *Les Fleurs du Mal* par Charles Baudelaire 14 €
N° 26 Le Livre III des *Essais* de Montaigne 14 €
N° 27 Agrippa d'Aubigné. *Les Tragiques* (Livres VI et VII) 14 €
N° 28 *Les Euvres* de Louise Labé 15 €
N° 29 *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre (II) 15 €
N° 30 En relisant *L'Adolescence clémentine* 15 €
N° 31 *La Deffence & l'olive*. Lectures croisées 15 €
N° 32 *Les Œuvres poétiques* de Théophile de Viau. « Écrire à la moderne » 15 €
N° 33 Poésie et guerre civile. P. de Ronsard, *Discours des Misères de ce Temps*. 15 €
N° 34 Charles d'Orléans, une aventure poétique 15 €
N° 35 En relisant le *Quart Livre* de Rabelais 15 €

Bon de commande et d'abonnement

Les numéros disponibles peuvent être acquis auprès du Secrétariat de la revue au prix indiqué pour chaque numéro.

Je désire acquérir les numéros suivants :

Je joins la somme de..... correspondant au prix total des numéros commandés

Je désire m'abonner à *TEXTUEL/Cahiers Textuel* :

France : 3 numéros successifs à paraître : 37 € plus 2,50 € de frais de port

Étranger : 3 numéros successifs à paraître : 42 € plus 3,50 € de frais de port

NOM..... Prénom.....

Adresse

.....

Fonction

Paiement (*uniquement par chèque*) à l'ordre de :
Agent Comptable de l'Université Paris Diderot - Paris 7

à l'adresse suivante :

Université Paris Diderot - Paris 7
UFR *Lettres, Arts, Cinéma* (LAC)
Revue Textuel – case courrier 7010
75205 PARIS CEDEX 13

Contact : Sarah Zajde

Bibliothèque Jacques Seebacher
Université Paris Diderot - Paris 7
Bâtiment Grands Moulins – Aile A – 2^e étage

Mail : bibli19@paris7.jussieu.fr
Tel : 01 57 27 63 68

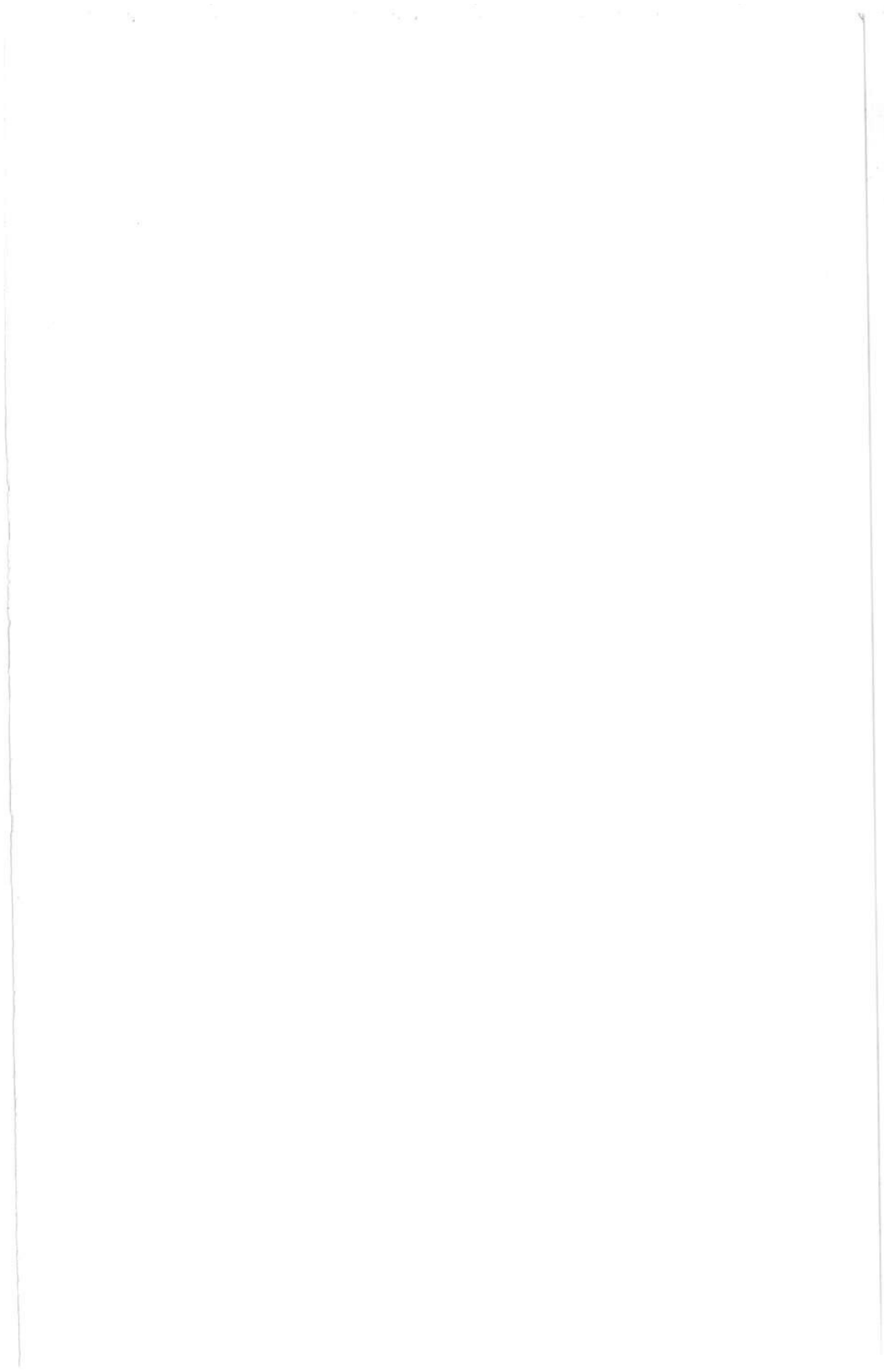
Imprimerie Paris Diderot

Mai 2012

Tél. : 01 57 27 63 03
imp7@univ-paris-diderot.fr



Couverture – Mise en page et enrichissement typographique :
Bureau des publications Université Paris Diderot - Paris 7



LITTÉRATURE AU PRÉSENT

Mélanges offerts à Francis Marmande

Littérature au présent : tel est le nom donné par Francis Marmande à l'équipe de recherche qu'il a fondée et dirigée pendant près de quinze ans.

« L'idée de présent n'est en rien une idée restrictive. Elle cherche au contraire à se dégager de ce que la répartition par siècle a de rigide ; la recherche par auteur, de convenu ; la théorie littéraire, de menacé. Ses relations avec la création contemporaine, la conception créatrice de certains de ses membres, la mise en question des grands thèmes de recherche et d'enseignement liés à la fondation de Paris 7 et de l'UFR Sciences des textes et documents (l'Histoire, le sujet, la langue, la littérature) assurent son originalité et animent ses projets ».

Ce volume constitue l'hommage et le témoignage de reconnaissance et d'amitié rendus par le directeur actuel, les membres actuels, les anciens membres, enseignants-chercheurs ou anciens doctorants, au fondateur et ancien directeur de l'équipe « Littérature au présent ».

Avec les contributions de Persida Asllani, Catherine Brun, Jacqueline Chénieux-Gendron, Martine Colin-Picon, Roger Dadoun, Gérard Danou, Anny Dayan Rosenman, Emmanuel Delaplanche, Marie-Claire Dumas, Jocelyn Dupré, Marie Hartmann, Suk Hee Joo, André Lacaux, Aurore Laloy, Éric Marty, Kaiko Miyazaki, Brigitte Ouvry-Vial, Pierre Pachet, Sylvie Patron, Nathalie Piégay-Gros, Régis Salado, Michel Sandras, Yannick Sèité, Carine Trévisan, Pierre Vilar.



9782744201776

ISBN : 978-2-7442-0177-6

ISSN : 0766-4451

Prix TTC 15 € Frais de port : France 2,50 € - Étranger 3,50 €