



HAL
open science

**LECTURES : FICTION & IMAGINAIRE Hommages à
Joëlle Gleize hors série de la revue Insignis coordonné
par Christine Marcandier & Vincent Vivès**

Christine Marcandier, Vincent Vivès

► **To cite this version:**

Christine Marcandier, Vincent Vivès. LECTURES : FICTION & IMAGINAIRE Hommages à Joëlle Gleize hors série de la revue Insignis coordonné par Christine Marcandier & Vincent Vivès. 2011. hal-01722192

HAL Id: hal-01722192

<https://hal.science/hal-01722192v1>

Submitted on 3 Mar 2018

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.

LECTURES : FICTION & IMAGINAIRE
Hommages à Joëlle Gleize



Numéro hors série de la revue *Insignis*
coordonné par Christine Marcandier & Vincent Vivès

Le nom de Joëlle Gleize, sa vie et sa pensée sont indissociablement liés aux livres, que l'on songe à sa carrière universitaire – de l'ENS Fontenay à l'Université Aix-Marseille I –, à ses publications et conférences, ou à son enseignement attentif et passionné, entre autres dans les parcours « métiers du livre ».

Ses travaux consacrés au livre, à sa réception (*Le Double miroir, Le Livre dans les livres, de Stendhal à Proust*, Hachette, 1992), au monde éditorial, mais aussi à Balzac, Flaubert, Sarraute, Leiris, Claude Simon ou Volodine font référence.

A notre tour, amis, collègues, écrivains, compagnons de route, de lui offrir non un « bilan critique », comme celui qu'elle consacra à Balzac (Armand Colin, 2005), mais davantage un volume « aux sentiers qui bifurquent »¹, à la manière de la *Comédie Humaine* de Balzac, justement, auquel elle consacra tant d'articles marquants. Un ensemble qui constitue une « ego-topo-graphie » comme elle l'analysa de Nathalie Sarraute², un espace de sens, un lieu d'appartenance aux livres, jalonné de nos parcours de lecteurs.

Un espace de partage et de curiosités esthétiques.

CM & VV

¹ « *La Comédie humaine*, un livre aux sentiers qui bifurquent », *Poétique*, n° 119, septembre 1998.

² « Pour une ego-topo-graphie de Nathalie Sarraute ? », in *Lieux propices*, sous la direction d'Adelaïde Russo et Simon Harel, Québec, Presses Universitaires de Laval, coll. Intercultures, 2005.

TABLE

2 Ego-topo-graphie

FICTIONS & IMAGINAIRES

6-11 **Joëlle Gardes-Tamine**, *Le Garde du corps*

12-16 **Jean-Marie Gleize**, « Roman », *nous*

17 **Anne-Marie Audubert**, « Nabeul. Silence sombre et frais de l'image. Toute la lumière est dehors »

18 **Claude Royet-Journoud**, *Igor*

19-22 **Antoine Volodine**, *Bouïna Yoghideth*

23-25 **Pierre Schoentjes**, *Pour Joëlle*

LECTURES

26-32 **Jean-Paul Sermain**, *Don Quichotte, Le double miroir*

33-42 **Mathieu Brunet**, *De la félicité des voyages, Réflexions sur les tribulations d'un Genevois en Chine (et ailleurs)*

43-54 **Valérie Minogue**, *Les Voix du « Moi »*

55-71 **Christine Marcandier**, *La vie littéraire dans Illusions Perdues : « Le peuple in-folio »*

72-84 **Andrea Del Lungo**, *Un détail indiciaire : la fenêtre d'Edgar Allan Poe*

85-99 **Geneviève Mouillaud-Fraisse**, *Le Défaut de ligne droite*

100-118 **Chantal Massol**, *Austerlitz : la prose fictionnelle de W.G. Sebald au miroir du roman de Balzac*

119-135 **Vincent Vivès**, *L'or du rien (quelques remarques préparatoires à l'étude de l'économie générale chez Georges Bataille)*

136-145 **Frank Schuerewegen**, *Animaux articulés (en marge d'une étude de Joëlle Gleize)*

146-155 **Anne Léoni**, *Marguerite Duras : Voir / Écrire*

156-162 **Nathalie Barberger**, *Le mot amour : Hélène Cixous, Marina Tsvetaeva, Nathalie Sarraute*

163-171 **Anne Roche**, *Le vol du renard : une nouvelle histoire de lipogramme*

FICTIONS

LE GARDE DU CORPS

Depuis quelques jours, je suis bouleversée. En regardant les nouvelles au journal télévisé, j'ai appris la mort du Président. Je me suis tout de suite demandé ce que deviendrait son garde du corps. Il faut dire que je m'étais attachée à lui. Les événements du monde ne m'intéressent pas et l'une de mes devises est que « plus ça change, plus c'est pareil ». J'en ai toute une série. « Seul le pire est toujours sûr », ce qui est la stricte vérité, parce que la seule certitude dans cette saleté de vie, c'est que nous devons mourir, et c'est bien le pire qui puisse nous arriver. Pour le reste, on peut avoir des surprises agréables, mais on les apprécie d'autant plus qu'on avait prévu le contraire. D'ailleurs, il est plus prudent de s'attendre à des catastrophes, autrement on risquerait de se porter malheur. C'est bien pour cela qu'il faut dire à un bébé qu'il est affreux, sinon il pourrait le devenir. La plupart des gens sont moches de toute façon, moins physiquement que moralement. Si on gratte la surface, on découvre leur noirceur. Mais je m'égare. Il ne faut pas que j'oublie mon troisième principe : « À pisser contre le vent, on se fait mouiller ». Je l'ai trouvé chez Apollinaire (je l'ai un peu modifié, car je cite de mémoire, mais l'idée est bien celle-là). C'est pourquoi je me résigne très vite. Je suis une fanatique des « À quoi bon ! » parce que tout finit, non pas par s'arranger, mais par passer. « La roue tourne » n'est pas mal non plus, avec pour variante « Reste sur le bord du fleuve, il t'apportera la tête de ton ennemi ». Avec ces principes, on pourrait croire que je suis totalement passive, c'est faux, j'abandonne seulement les causes perdues, je ne me bats pas contre ceux qui sont plus puissants que moi, je respecte la loi, non pas parce qu'elle est respectable — elle ne l'est pas — mais pour être tranquille et j'avance mon petit bonhomme de chemin sans me soucier de celui du monde sur lequel je ne peux pas agir. Je pourrais dresser la liste de ce qui fait la une des journaux : cataclysmes naturels, guerres civiles, autres guerres, prise d'otages, libération des otages, mort des otages, sabotages, évacuation des ressortissants, élections truquées, attentats, meurtres, viols... On peut s'absenter un mois, tenter

de tout oublier de la folie du monde, quand on revient, l'ordre des horreurs a pu changer aux informations du soir, mais pas leur nature.

Bref, ces jours-ci, on ne parlait que de la mort de l'homme d'État, avec toutes les conséquences épouvantables qui doivent en découler, et on se gargarisait de la suspicion d'assassinat qui l'entoure. Ce qui m'a inquiétée, c'est le sort de son garde du corps. Il y a des années que je le voyais, en peu en retrait, et je ne sais pourquoi, je m'étais prise d'affection pour lui. Il faut dire qu'il a une épaisse moustache comme mon grand-père paternel qui était gendarme à cheval. Sur l'unique photo que j'ai conservée et où il pose en uniforme, il a vraiment une belle prestance. On m'a raconté qu'il était en poste dans le désert. Drapé dans son burnous, il devait être encore plus imposant que sur le cliché décoloré pris à la caserne. Voilà une chose étrange, porter de la laine quand il fait si chaud, et du coup, je me demande pourquoi on tond les chiens l'été. Une autre chose étrange, c'est qu'il suçait du sel, alors que je croyais que c'était réservé aux chèvres, en tout cas aux animaux. Bref, j'avais peut-être en tête la moustache de mon grand-père, ou les yeux clairs d'un de mes anciens amants, car cet homme aussi a les yeux limpides et tendres. Il m'a toujours donné l'impression de douceur. C'est assez paradoxal pour un garde du corps qui doit être prêt à employer la violence, mais c'est ainsi. Je m'étais imaginé que nous vieillirions tranquillement ensemble. Maintenant, c'est terminé et, à moins d'un hasard extraordinaire, je ne le reverrai pas, parce que je suppose que le nouveau Président aura ses propres gardes. On peut penser qu'une relation de familiarité et même d'intimité s'établit entre un personnage important et son garde du corps. J'ai d'ailleurs vu à la télévision un film où une idylle se nouait entre un garde et une chanteuse. Si de tendres liens avaient le temps de se former en quelques semaines, peut-être même en quelques jours, je ne vois pas comment une forme d'amitié ne se créerait pas au fil des ans. Que deviennent les gardes du corps ? Je suppose qu'ils touchent une retraite ? Est-ce qu'ils se reconvertissent dans des sociétés de sécurité ou de gardiennage ? Voilà le type de questions auxquelles personne ne répond, faute sans doute de se les poser.

Ce garde du corps, que j'ai décidé d'appeler Hilaire, du nom de mon grand-père, je l'ai vu dans différentes tenues, en uniforme, en blazer oxfordien, en chemise à manches courtes. Je dois dire que toutes lui seyaient également. À l'enterrement, il portait un pardessus très élégant, très homme d'affaires. Il avait l'air profondément affecté, et j'ai compris sa peine. J'aurais aimé être près de lui et lui caresser les cheveux, qu'il paraît avoir très épais, comme sa moustache.

Depuis, évidemment, on ne le voit plus, une information chasse l'autre, et personne ne s'intéresse à cette partie du monde maintenant qu'un raz de marée a submergé un continent entier. Il faut dire que la quantité de cadavres est plus impressionnante qu'une mort isolée, fût-elle celle d'un grand de ce monde. Je regarde aussi les chaînes de télévision étrangères, en vain.

J'aimerais bien entrer en contact avec Hilaire, mais je ne sais comment faire. Il doit avoir besoin de se reposer, après toutes ces années et la tension des dernières semaines, et je l'inviterais volontiers chez moi. J'ai une grande maison où je vis seule depuis que mon mari est parti. Je n'en ai pas été particulièrement attristée, il y avait longtemps que nous ne nous supportions plus. En particulier, j'en avais assez de l'entendre jouer du violon. Tous les violonistes jouent faux, disait Francis Poulenc, mais il y en a qui exagèrent. C'était le cas d'Eugène. « Tu n'as qu'à mettre des boules Quies ! », me répétait-il, mais elles me gênent. Elles me donnent un curieux sentiment, comme lorsque la neige, que je déteste, étouffe les bruits sans les supprimer tout à fait. Lui, c'est mon silence qui l'exaspérait, le fait que je passais mon temps à lire ou à regarder la télévision. Mes parents m'ont laissé suffisamment d'argent pour que je n'aie pas besoin de gagner ma vie. Il s'imaginait que, puisque je restais le plus souvent à la maison, j'aurais pu davantage penser à lui. C'est-à-dire faire la cuisine ou repasser ses chemises. Je ne sais faire ni l'un ni l'autre. Il me disait que j'aurais pu apprendre, mais je n'étais pas d'accord. Il n'avait qu'à jouer un peu moins de violon et s'occuper lui-même de ses affaires. Il est parti avec une femme de notre âge, pas un tendron, comme le font habituellement les hommes tourmentés par le démon de midi. Il ne cherchait sans doute pas à retrouver sa jeunesse, mais son enfance et une nounou. Sans l'absence du crincrin, je ne me serais même pas aperçu qu'il n'était plus là.

J'aurais pourtant bien envie de quelqu'un qui veille sur moi. Je me comprends, non pas de quelqu'un qui s'intéresse à ce que j'aime ou ce que je pense, après tout, cela ne concerne que moi, et je me passe du regard des autres pour savoir que j'existe, mais de quelqu'un qui me rende la vie quotidienne facile. Il me faudrait un homme de maison. Un esclave muet en somme. Je le paierais bien et je le traiterais avec humanité. J'accepterais même qu'il mange à ma table. J'ai horreur de conduire, mais j'aimerais me déplacer, pour aller visiter des expositions, pour découvrir des paysages et des villes. Oui, je voyagerais plus souvent si je n'avais pas à prendre le volant, ou à traîner ma valise dans les gares ou les aéroports. Même avec des roulettes, c'est fatigant. Et puis, je n'aime pas ce type de valises qu'on tire derrière soi comme un sac à provision. Elles manquent d'élégance. L'idéal, ce serait un chauffeur-secrétaire, qui porterait les miennes, qui s'occuperait des réservations d'hôtel, qui connaîtrait suffisamment mes goûts pour commander le petit déjeuner sans avoir à me consulter et qui ferait garnir de champagne le frigidaire. Au lieu de quoi je reste le plus souvent chez moi parce que je suis terrorisée par les démarches et les paperasses, parce que j'ai peur des incidents qui arrivent toujours en voyage. Il est difficile de se prémunir des maladies et de la mort, on ne va pas en plus multiplier les tracas quotidiens !

Un chauffeur-secrétaire-cuisinier, ce serait encore mieux, parce que faire la cuisine, vraiment, ça me pèse. Depuis qu'Eugène se fait faire des petits plats par sa copine, je mange des

surgelés, ou bien du pain et du fromage avec un bon Châteauneuf du Pape. Parce que je n'ai rien d'un ascète, c'est juste que les courses, les légumes à peler, la cuisson à surveiller m'ennuient. Heureusement qu'il y a le micro-ondes. Le progrès a du bon, tout de même. Je me demande si Hilaire est marié, s'il a quelqu'un pour lui faire la cuisine. Dans son pays, je pense que c'est probable, même s'il est célibataire, il doit bien avoir une sœur ou une cousine pour s'occuper de lui, ou peut-être même sa mère. Je crois que s'il venait s'installer chez moi, je serais prête à prendre des leçons et à me mettre au fourneau. Il faut dire que ce serait autrement excitant que cuisiner pour Eugène, qui n'était jamais satisfait. Il aurait préféré le lait de sa maman, je suppose. Mais peut-être qu'Hilaire apprécierait de se changer les idées en cuisinant pour moi. On m'a toujours dit que les hommes sont meilleurs cuisiniers que les femmes, la preuve en est que les grands chefs sont rarement des femmes. Cette preuve ne me paraît d'ailleurs pas prouver grand-chose, c'est comme pour les grands scientifiques, ce sont surtout des hommes, mais je pense que cela tient au fait que les femmes sont moins poussées à faire des études. Mes parents, par exemple, m'ont toujours laissé entendre que cela ne me servirait à rien. C'est par esprit de contradiction que j'en ai fait, des études de lettres qui ne m'ont effectivement pas donné de métier, de toute façon je n'en avais pas besoin, mais m'ont fait découvrir des merveilles dans les livres.

Dans *Reflet dans un œil d'or*, où Marlon Brando est encore si beau, sa femme un peu dérangée a un serviteur qui lui fait le repassage, la cuisine et joue avec elle. C'est un étranger, sans doute un Chinois, ou un Philippin, je ne me souviens plus, à l'accent délicieux. Voilà ce dont je rêve. J'apprends régulièrement des langues nouvelles, mais comme je n'ai personne avec qui les parler, je les oublie aussi régulièrement. Ça ne m'empêche pas de recommencer. La vie est faite de répétitions. La vie, c'est comme celle du chameau qui fait tourner la noria d'un café tunisien où je suis allée avec Eugène, du temps que nous nous supportions. On fait et refait les mêmes gestes sans toujours savoir pourquoi. De toute façon, aux seuls pourquoi qui importent, pourquoi moi ici aujourd'hui, et pas il y a un siècle ni dans deux cents ans, il n'y a pas de réponse.

On m'a parlé d'une vieille dame qui s'est trouvé un chauffeur-cuisinier-homme de compagnie. Ça existe donc bel et bien. Il l'emmène en voyage, il lui fait des gratins élaborés, ils vont en vacances au bord d'une rivière et elle tricote sur un pliant pendant qu'il pêche. Ce n'est pas tout à fait ce que je souhaite. J'ai horreur du tricot et de la pêche, et je n'ai pas besoin de compagnie. Je n'ai pas fui celle d'Eugène pour accepter celle de quelqu'un avec qui je n'aurais pas nécessairement d'affinités. J'ai eu ma dose des relations humaines. Je veux juste être libérée des objets. Ils me font peur. Quand je prends ma voiture, je suis contractée comme dans l'attente d'un coup. Si j'allais avoir une panne ? si un pneu éclatait ? Ce sont des choses qui arrivent et je ne sais même pas me servir d'un cric. Les objets de la maison aussi sont terrifiants. Les

canalisations font du bruit et finissent par se rompre, les disjoncteurs électriques sautent, les lignes téléphoniques se brouillent, la télévision implose. Encore aujourd'hui, j'ai reçu un appel d'un ami qui vit dans le Nord : le vent violent a couché un orme centenaire dans son jardin, une partie du toit a été arrachée, et, ce qui n'a rien à voir avec le climat, les tuyaux d'eau de la cuisine se sont rompus : motif, la javel qui ronge les joints. Enfin, c'est ce que lui a dit le plombier, faute de trouver une explication à ces accidents qui se multiplient dans le village. On pourrait tout aussi bien les attribuer à la malice des choses. Je suis sûre qu'elles nous en veulent. Si j'avais un homme de ménage, il n'empêcherait pas les problèmes mais il saurait réparer, et je ne me coucherais pas avec l'angoisse d'un lendemain ravagé par la révolte des objets.

Au fond, c'est vraiment un garde du corps qu'il me faut. Je n'ai pas d'ennemi, du moins pas plus que tout un chacun, mais il me protégerait du monde pendant que je lirais et mangerais tranquillement des chocolats. Seulement je suppose que si je vais dans une de ces sociétés de sécurité que dirigent des policiers à la retraite (en tout cas, c'est comme ça dans les séries américaines), on me rira au nez. Évidemment, ce n'est pas très exaltant de garder une femme entre deux âges, de faire ses courses, ses repas et son repassage.

Et je ne peux même pas me consoler en regardant les moustaches et le tendre regard d'Hilaire, maintenant qu'il a disparu je ne sais où. Je me sentais rassurée en le voyant, j'avais quelqu'un à qui penser, et qui ne m'encomrait pas, parce que je suis bien sûre que si je trouvais un cuisinier-chauffeur, sa présence, même discrète et silencieuse, finirait par me peser. Il aurait sûrement des gestes et des comportements compulsifs exaspérants, se gratter la joue, renifler, se racler la gorge (je n'en suis pas exempte, je me tortille une mèche de cheveux sur le front, mais je suis bien obligée de me supporter).

En une soirée, j'ai mangé toute une boîte de bouchées pralinées pour me soigner au magnésium, mais cela ne m'a pas consolée. Je sens que je vais m'enfoncer dans la dépression. Je ferai mieux d'aller me coucher. Et dire que je n'ai même pas pensé à découper une photo d'Hilaire dans un magazine. Je ne sais pas ce que je m'imaginai, que je continuerai à le voir de cette manière irrégulière qui mettait du piment dans ma vie. Je vais décidément bien m'ennuyer.

* *

*

Aux informations, on parle du nouveau Président. Il n'est pas mal. Un pas derrière lui, se tenait un garde du corps, étonnamment blond, qui ressemble cette fois à mon grand-père maternel,

avec son beau visage ouvert. Je n'ose pas encore lui donner son nom, je vais attendre de le revoir, mais je me suis sentie tout d'un coup plus légère. J'espère qu'Hilaire ne m'en voudra pas.

Joëlle Gardes-Tamine

« ROMAN », NOUS

il ne fallait pas céder à la magie matérielle

nous nous étions décidés à faire le tour du hangar la Chine était au fond dans les trous avec des chevaux et tout autour le jardin continuait de se dresser vers le ciel

je photographie notre vie pour voir mais je n'en sais rien

même commencé par la fin le roman ne commence pas
on peut faire le tour par la droite ou par la gauche
il s'enroule autour de nos bras le roman est une algue
Rimbaud crachait dans l'herbe

je vois nettement la barque et lui qui vient de marcher sur des ronces
« blanc et des tresses brunes »
mais le récit n'a pas de fin
il commence par la description des algues
et nous sommes montés sur la barque elle continue dans le noir

la question principale ici reste la même /
est-elle cette phrase interrompue par elle-même
la réalité *est-elle*
(et l'interruption ici de la phrase, est-elle ceci ou cela,
est-elle
« cette totalité de signes noirs »
est-elle typographique sur papier sur écran sur creux de paume ou de barque)
est-elle sans cesse interrompue par la réalité qui la touche
la surprend
est-elle cette ligne interrompue par une pluie de choses lourdes
de gouttes de métal fondu de confettis collés en grappes

[?]

à chaque point du récit il fallait choisir
et rien ne disait quoi il fallait avancer marcher sur la corniche en surplomb de la Place des Vosges
de l'Impasse des vagues de l'Impasse numéro trois blanche et noyée de Nabeul de la Route des
hêtres et sans rien qui dise où et quoi

la question principale ici est celle du roman

elle est donc ici la question du roman
celle de raconter une histoire par exemple celle des gouttes fondues et de la pluie des choses
lourdes avec un bruit d'orage de papier mâché et de tôles emportées

(confusion en chute libre)

et celle de la barque où nous sommes montés à la verticale de l'Afrique -mais j'avais oublié le livre
je veux dire que j'avais oublié ce que j'avais lu dans le livre

cette histoire
même si commencée par la fin
ou bien par l'événement qui reste à venir un roman d'une ligne le récit d'un film à venir
si j'écris *J'ai mangé un poisson de source* ou bien *Je deviens* j'écris le roman de ce que j'ai vu dans un bol
de lait

j'écris depuis ce temps-là des fragments de phrases qui auraient pu se trouver dans ce livre
avec les gouttes de sang
les ronces courbées
et nous qui devenons assis l'un contre l'autre

nous n'avons pas fini d'en parler
il faut peut-être encore nous remettre en route

je ne suis pas sûr que cette cheminée soit la bonne
je n'aime pas la neige aussi j'ai décidé que la neige n'existait pas
je ne crois pas que ce soit la solution la plus facile
mais c'est la seule

commencé par la fin en queue de poisson
pour une tombée de cheveux humides à l'eau de mer ou peut-être
mais sans connaître l'odeur des planches
l'idée d'un texte qu'il a fallu apprendre avec les gestes et le mouvement
le pencher à gauche juste un peu
poser la main presque
et ne retenir des mots que leur allure un peu murmurée par cœur

il n'y avait rien à redire du ciel qui était comme il faut

(je m'étais habillé pour la fermeture des volets et l'idée d'une grande hauteur de plafond
le reste rituel était convenu
et comme à l'aveugle assez gauche et vite)

même les vitres étaient neuves

nous sommes pieds nus au bord des lauriers et tous les matins très tôt le même homme qui boit
du lait d'arbre vient leur donner de l'eau il veut aussi nous donner du lait
il ouvre ses mains ridées comme le sable

nous sommes rue du Chemin vert et tout est vert comme tout
il y a des billes rondes et certaines sont en verre et transparentes
la maison d'en face est détruite au balcon, elle tombe en masses de pierres et je la photographie
je photographie notre vie en avançant vers le bord

avoir des yeux qui n'en finissent plus est une expression de Sanguineti
ce serait une façon de se regarder
en écoutant le bruit que fait encore la mer après les rochers sur cet espèce du bunker dans le
paysage de Mathô vers l'Impasse des vagues

nous descendons du Chemin vert à l'Impasse des vagues ou l'inverse
on dirait qu'il y a comme une bâche entre le ciel et nous
ou c'est peut-être un orage au dessus des Ports puniques
une cuvette ou comme un jouet une maquette
la scène incurvée un théâtre

nous avançons sur la route en bordure de lac et c'est une odeur d'essence et de pourriture
le train de bois est peint en blanc
entre les eucalyptus avec des chiens maigres

nous avançons sur la corniche en surplomb de la Place d'Espagne
le mur de Berlin ferme un peu l'escalier

plus les rues sont vides plus la chaleur est intense
ou le froid
ces longs couloirs où le froid peut souffler ou comme un vent contre brasier

nous avançons sur la pente entre les sapins
avec nos mains fermées comme un tas de pommes

deux des cinq routes descendent à la rivière
nous avançons sur le sentier un peu au dessus de ce qui reste du moulin
la rivière s'enfonce en contrebas très loin très proche
elle est creuse et cousue

moi non plus je ne sais pas compter

l'un des trois autres doigts reste levé vers le bois du chat et le pré de la goutte-nègre

c'est une équerre de branches et de goudrons
(je reprendrai au mot « cabane », à l'intérieur c'est la nuit)

« alors bientôt il faudra que cette pierre te regarde
alors elle sera ton amie »
respirant debout contre les feuilles dans le couloir

nous avons la musique d'un canal

et nous marchions en nous bousculant

c'est plus tard que nous regarderons la forêt

nous avançons entre les parois de l'Ara Pacis
à l'intérieur c'est la nuit
dehors les couleurs dream
different shades of green
the pink hues of the acanthus flowers
le blanc du lotus
le rouge des fraises et des roses
le violet des iris
le bleu cosmique ou peut-être d'or

(il parlait sans presque bouger les lèvres, les bras pliés sur ses genoux, il tenait ses genoux, ses lèvres étaient longues et pâles, sa bouche creuse et cousue comme était la rivière, la Vienne en dessous)

(quelquefois il coupait du lierre)

j'insère ici le profil d'un taille-crayon
c'est un des murs du Temple de la Paix ocre clair
à l'intérieur c'est la nuit avec la bande-son des ailes
Aura velificans on a swan ou l'étang des Oussines avec ses fleurs d'eau, ses fonds de vase et ses champs de tourbe

dans ce trou on faisait passer la viande
ou bien c'était pour ne pas étouffer
un peu plus bas l'Abattoir et le premier ruisseau de sang
plus bas encore l'Enclose et ses feuilles d'herbe

et d'abord celle des huttes de feuillage les *skènai* les tabernacles
la fête durait huit jours et le huitième était le plus important
et ces cabanes étaient un peu comme des corps ou nos corps avec des branches
(Ephrem parle de fruits et de fleurs recouvrant ces corps ou nos corps)

on célébrait la fête en demeurant dans les huttes
on portait des couronnes sur la tête
on tenait des branches feuillées et des rameaux de saule
comme aussi au moment du baptême et les chevilles dans l'eau
des couronnes de verveine

on dormira entre ces branches et tu tiendras la pierre à la main
et le huitième jour on tournera autour de la tente

nous avançons dans l'étroit couloir au dessus de la Place d'Espagne et
maintenant l'escalier est comme une cascade entre le Champ des rameaux et
La Ganne

une chute en écharpe et silencieuse à travers

« il y a bien d'autres choses à transmettre »
cette fois les chats dormiront dehors
c'est le feu qui se relève, sans doute.

Jean-Marie Gleize



Anne-Marie Audubert

"Nabeul. Silence sombre et frais de l'image. Toute la lumière est dehors."



BOUÏNA YOGHIDETH

De près comme de loin, jamais je n'avais vu ma cousine Bouïna Yoghideth en chair et en os. Je ne connaissais pas le son de sa voix ni son odeur, je ne l'avais jamais embrassée, jamais serrée contre moi, j'ignorais sur mes doigts la résistance de ses cheveux, de ses vêtements, de ses mains. Je ne savais pas quels étaient ses jeux préférés. Je n'avais jamais chuchoté à son oreille, nous n'avions pas eu le temps de développer la moindre complicité. Pour moi, à l'époque, Bouïna Yoghideth se réduisait à un visage à l'arrière-plan d'une photo de famille. Un visage de petite fille qui ne souriait pas ; une photo qui m'avait été montrée une seule fois par la Mémé Hölgöld ; une famille appelée à être détruite. On ne peut donc pas dire que j'avais, de son vivant, de notre vivant, tissé avec elle des liens particulièrement solides.

Toutefois, le jour où ma mère m'annonça sa mort, je ressentis une vive douleur dans la poitrine, aussi forte que si on m'avait, par exemple, annoncé la mort de mon petit frère. C'était comme si on venait de m'arracher violemment un organe interne. Quelque chose béait en moi, un espace tragique qui n'avait rien d'abstrait, et dont le vide me faisait physiquement souffrir. À cette douleur aiguë aussitôt succéda un chagrin lancinant, qui dura. Sous la peau des mains et sous les côtes j'avais en permanence une sensation de faiblesse, un petit resserrement des tissus, ce même petit pincement des nerfs qu'on éprouve à l'instant du vertige, quand on se penche à la fenêtre d'un vingt-deuxième étage. La peine refusait de s'éteindre. La plaie ouverte ne guérissait pas, le deuil ne se faisait pas. Il me semblait avoir perdu un être proche, une irremplaçable compagne. La présence de mon petit frère et nos gamineries communes ne me consolait pas. Abattu, cherchant l'isolement et le silence, je pensais constamment à elle. Je l'évoquais avec une immense tendresse inassouvie. J'avais besoin d'elle, de l'avoir à côté de moi, je me languissais d'elle, je souffrais de ne pas pouvoir accéder à elle. Ma mélancolie était constante.

Bientôt, pourtant, un contact s'établit entre nous. Bouïna Yoghideth s'était arrangée pour se reconstituer de son mieux et reprendre pied dans le réel. Elle errait à l'intérieur de mes rêves. Ce n'était pas, je dois le signaler, une errance de tout repos, et ses apparitions ne m'apportaient pas l'apaisement que j'aurais pu en attendre. Dans mes rêves, Bouïna Yoghideth ne se montrait pas sous un jour sympathique. Elle était boudeuse, capricieuse, elle me parlait mal, mettant en doute la sincérité de mes sentiments et même mon existence, exigeant de moi des preuves

d'existence que, dans le monde onirique où nous nous trouvions, j'étais le plus souvent incapable de lui donner, ou que je lui donnais, mais alors sur quoi elle discourait de façon teigneuse. Je n'appréciais pas ses attitudes, nous nous disputions, et, au réveil, ce qui dominait en moi était le désarroi, le mécontentement et l'amertume.

On avait à la maison installé un petit autel à sa mémoire, dans la chambre où étaient regroupés des reposeirs avec les images ou les statuettes qui évoquaient les disparus. J'avais participé aux cérémonies que la famille avait organisées là en souvenir de Bouïna Yoghideth, et aussi en souvenir de ses parents, qui avaient été tués avec elle par la même bombe. Pendant une semaine, tous les soirs, nous nous rassemblâmes devant les images, écoutant avec angoisse les prières et les hommages des adultes, réapprenant une fois de plus l'origine des Ybürs et leur objectif de persistance en dépit des exterminations récurrentes, révisant en même temps les principes de la révolution mondiale et les comment et les pourquoi d'une radicalité implacable, comprenant une fois de plus la nécessité des représailles qu'il fallait fomenter vie après vie contre les capitalistes et leurs valets. Puis ma tante Vassiliyane, qui jusque-là avait présidé aux cérémonies en tant que chamane ou assimilée, cloua un ruban rouge entre les montants de la porte et suspendit une banderole verticale sur quoi figuraient des caractères compliqués, sans doute introuvables dans les dictionnaires, transmis de génération en génération uniquement pour écrire des slogans magiques ou des malédictions. La pièce redevint un espace symbolique dans lequel nul ne pouvait pénétrer sans raison valable.

De ce jour, je fus l'unique membre de la famille à franchir le seuil pour entrer régulièrement dans la chambre. Guidé par ma mère, poussé par ma tante Vassiliyane, j'enjambais le ruban qui matérialisait la séparation entre les vivants et les morts. J'avais été prévenu qu'il ne s'agissait pas d'un déplacement inoffensif, qu'en entrant dans cette pièce immobile j'entrais dans un monde intermédiaire où nul ne pouvait me fournir d'aide en cas de danger, et mon petit frère, qui avait été fortement sermonné sur ce sujet, ne manifestait aucune envie de me suivre. Il restait très à l'écart et même s'abstenait de m'accompagner dans cette partie déserte de notre maison. Je n'eus jamais à me plaindre d'être dérangé par sa présence à côté de moi, alors que tout le jour pourtant nous marchions ensemble, en nous tenant par la main, pour affronter les adultes et les horreurs du monde. Lorsque l'heure venait de m'occuper de ma cousine et de ses restes, mon petit frère Yoïsha disparaissait. Il avait le bon sens ou l'instinct de disparaître. Je m'avançais seul jusqu'à la minuscule construction de bois dans laquelle avaient été placées une tablette portant le nom de ma cousine, ainsi qu'une pomme, une tasse remplie d'eau, et une soucoupe qui contenait des granulés pour éloigner les cafards.

Je n'avais encore que six ans, et, en dépit de mon âge, j'avais été désigné pour être le tuteur de la morte.

C'était donc moi qui allumais et éteignais la bougie devant l'autel et moi qui chantonnais des phrases rituelles tout en regardant fixement la pomme, la tasse d'eau ou la tablette. Bien vite on s'abstint de me raisonner, de m'encourager et de me tenir la main avant le franchissement du seuil. Deux semaines s'étaient écoulées que déjà on se dispensait de me dicter de loin les gestes que je devais faire, les phrases que je devais psalmodier, les silences que je devais observer. Et, au bout d'à peine quarante-neuf jours, je fus invité à me débrouiller complètement seul avec ma pupille.

Le tutorat est une responsabilité qu'on doit assumer nuit et jour et au moins pendant la durée de son existence. J'accomplissais ma tâche avec un zèle parfois piqueté de lassitude, car Bouïna Yoghideth avait un caractère difficile, elle était portée à la récrimination, et, surtout au début, elle se comportait avec moi comme si j'étais son serviteur naturel. Elle avait du mal à m'accepter auprès d'elle et l'idée même du tutorat, alors que nous avions le même âge, lui paraissait haïssable.

Je mis longtemps à la faire revenir à des dispositions plus aimables. Nous traversions des moments de brouille que chacun de nous gérait au petit bonheur et qui nous conduisaient parfois au bord de la catastrophe. Pendant toute une période, nous restâmes en présence l'un de l'autre sans nous adresser la parole. Mais ensuite notre couple se tranquillisa. Nous avons compris que nous étions inséparables.

Bouïna Yoghideth fut pour moi pendant toute mon enfance une alliée fidèle, une bonne conseillère de tous les instants, et plus tard, ayant grandi, elle fut une amoureuse désintéressée, épanouie sexuellement et flamboyante, et, plus tard encore, quand mon tour vint d'errer dans les rêves des autres, elle devint une sœur dévouée, patiente, à l'abnégation exemplaire.

J'avais transporté son autel dans la maison voisine, un petit immeuble de trois étages qui n'avait été ni reconstruit ni réhabité après les incendies, et, dans le silence et les odeurs de plastique carbonisé et d'Ybürs défunts, nous passions ensemble de longues après-midis. Bouïna Yoghideth avait creusé un trou dans le mur. Nous y cachions nos trésors et un peu de nourriture.

Je pense que si quelqu'un se donne la peine de se rendre là-bas et d'explorer un peu les fissures du bâtiment, à supposer que le bâtiment existe encore, il trouvera, à hauteur de main d'enfant : des coquillages enveloppés de tissu rouge, une clé, une carapace de carabe doré, des badges reproduisant des photographies de révolutionnaires, des granulés anti-cafards, un morceau de fer en forme d'étoile, et une plaque en os sur laquelle figurent le nom de Bouïna Yoghideth, avec en chiffres ybürs la date précise de sa mort, et mon nom à moi, avec la date approximative

de la mienne, calculée par Bouïna Yoghideth à partir du mouvement des astres et de la théorie de la révolution permanente. Je l'avais inscrite, cette deuxième date, non sans appréhension, car on ne sait jamais quelles mauvaises surprises le destin vous réserve, et j'avais l'impression que fixer ce chiffre une fois pour toutes m'obligerait à mourir dans de mauvaises conditions. Et si je meurs avant ? m'inquiétais-je. Et si je meurs pendant un rêve, dans un monde où les durées se calculent autrement ? Et si, une fois la date dépassée, je n'arrive plus à mourir ? L'os criait sous la pointe de mon canif. Bouïna Yoghideth insistait, m'assurant que je n'avais rien à craindre. Écris, répétait-elle, fais crier ta mort au couteau sur de l'os mort. Ça marchera, tu verras. Et puis, ça nous fait un souvenir. Nous nous tenions l'un contre l'autre, Bouïna Yoghideth et moi. L'os criait, grinçait. Je ne disais plus rien. Je m'étais écorché un doigt, une goutte vermillon était tombée par terre. Bouïna Yoghideth s'était accroupie, elle examinait le sang et elle vérifiait ses calculs à partir de là. Je l'entendais marmonner comme une petite sorcière. La suite des événements a prouvé qu'elle s'était trompée d'assez peu, finalement.

Antoine Volodine

POUR JOËLLE

Parce que Volx, où habitent Joëlle et Jean-Marie Gleize, est le pays de Giono, c'est à *L'homme qui plantait les arbres* que j'emprunterai mon entrée en matière : « Pour que le caractère d'un être humain dévoile des qualités vraiment exceptionnelles, il faut avoir la bonne fortune de pouvoir observer son action pendant de longues années. Si cette action est dépouillée de tout égoïsme, si l'idée qui la dirige est d'une générosité sans exemple, s'il est absolument certain qu'elle n'a cherché de récompense nulle part et qu'au surplus elle ait laissé sur le monde des marques visibles, on est alors, sans risque d'erreurs, devant un caractère inoubliable ».

J'ai appris à connaître Joëlle Gleize parce que Jean-Marie avait été mon professeur à Aix, où j'ai passé en 1989 un long semestre. Ce séjour qui m'a appris que l'on pouvait étudier la littérature différemment de la manière qui m'était familière et dans laquelle la philologie et le structuralisme tenaient chacun une part essentielle, et puis aussi qu'il était légitime de lire des œuvres qui n'étaient pas (encore) des classiques. Parmi la vingtaine de Gantois à figurer parmi les premiers étudiants Erasmus, nous étions deux à faire un séjour à l'Université de Aix... où personne n'imaginait encore qu'« Erasmus » pouvait renvoyer à autre chose qu'à la prononciation « belge » du nom du célèbre humaniste... Une interview que nous avons donnée à l'époque dans une revue d'étudiants aixois doit encore témoigner de la charge d'exotisme qui recouvrait alors l'évocation de ces échanges aujourd'hui parfaitement généralisés. Je garde de mes études à Aix un souvenir excellent, grâce en particulier à la qualité exceptionnelle des cours – de conception pourtant radicalement différente ! – d'André Tournon et de Jean-Marie Gleize.

Et aussi des amitiés profondes, dont celle de Joëlle.

Nous avons eu l'occasion d'apprendre à mieux nous connaître dans les années qui ont suivi, parce que les sujets de nos travaux se retrouvaient régulièrement : j'avais entrepris une thèse sur Proust, qui avait retenu l'attention de Joëlle dans ce *Double miroir* dont j'aimais beaucoup la perspective, à la fois attentive au détail et soucieuse de synthèse. Et puis nous nous sommes retrouvés sur Claude Simon dont elle avait suivi le travail depuis longtemps, mais que je n'ai découvert qu'au milieu des années 80. Je me souviens comment j'étais passionné par cette œuvre et simultanément consterné par une critique – celle de l'époque « dure » du Nouveau Roman – dont quelques présupposés théoriques, pour ne rien dire de certains excès de parole, m'apparaissaient déconcertants. Les conversations avec Joëlle m'ont permis de situer ces questions dans un contexte qu'initialement je distinguais fort mal et qui parfois me semblaient appartenir à un autre univers. Se sont enchaînés ensuite des projets communs autour de l'ironie qui m'ont permis de constater que Joëlle était une organisatrice aussi accueillante qu'efficace. Je lui dois, à elle et à Anne Roche aussi, la découverte d'Antoine Volodine et de plusieurs autres écrivains d'aujourd'hui que nous apprécions et que nous nous efforçons de faire mieux connaître.

Il y a aussi ces moments que nous passons en famille – dans le Midi ou en Flandre. Lors de nos passages dans le Sud, Joëlle se montre une hôtesse généreuse ; elle a, par exemple, l'art de transformer en activité pantagruélique une balade en canoë sur le Verdon conçue initialement sur le mode spartiate... A Volx la table est toujours servie pour les amis.

J'en reviens à *L'homme qui plantait des arbres*... On sait comment finit la nouvelle de Giono, volontariste et confiant dans la noblesse de l'homme quand il sert la nature. Mais on peut (re)lire aussi ce *Padre Padrone* qui a marqué la génération à laquelle appartient Joëlle. On se souvient que Gavino Ledda, ce berger sarde, raconte comment il s'émancipe de sa ruralité à travers une démarche dans laquelle les lettres tiennent une place importante et qui finira par métamorphoser le petit miséreux en professeur d'université. L'auteur de *L'éducation d'un berger sarde* est moins confiant que Giono, ou, plus exactement, il sait que la nature peut se montrer indifférente aux efforts des hommes : il ne suffit pas de planter avec obstination pour faire surgir un environnement meilleur. Montrant son père devant son oliveraie au matin du 2 février 1956, il lui fait dire : « *Est totto mortu! Est totto mortu!* Tout mon travail ! Et nos sacrifices ! Tout est perdu ! Et plus guère d'espoir ! Toute ma vie pour une seule nuit de vent glacial ! Une folie de la nature a tout brûlé ! Hmmm Hmmm ! Ses hurlements défiaient la rumeur du ciel et il levait contre elle ses doigts, dans une figure obscène ». Avec l'oliveraie – espoir de richesse future – disparaît ce qui passait pour la justification morale de la tyrannie brutale et implacable que le père faisait régner sur sa famille. Le fils s'aperçoit alors ce qui l'a véritablement poussé pendant toutes ces années : une égoïste âpreté au gain.

L'engagement de Joëlle, l'impulsion donnée par ses travaux et sa longue générosité envers ses collègues et ses étudiants ne risquent pas de se voir détruire par une nuit de gel... ou par telle réforme universitaire qui passe chez certains en France pour son équivalent dans notre univers. Ce ne sont pas les vieux jours paisibles d'Elzéard Bouffier dans l'hospice de Banon que je lui souhaite, mais une retraite aussi active et stimulante que l'a été sa carrière, faite de voyages et de rencontres et entourée des siens.

Pierre Schoentjes

LECTURES

DON QUICHOTTE, LE DOUBLE MIROIR

En explorant un domaine, les grands livres critiques nous associent à la littérature, à ses ambitions et à ses pouvoirs, et nous préparent ainsi à lire et à découvrir ce qu'ils n'avaient pas dessein de découvrir mais qu'ils nous révèlent. Ainsi en est-il pour *Le Double Miroir. Le livre dans le livre de Stendhal à Proust*, que Joëlle Gleize a fait paraître chez Hachette en 1992. Cette extension interprétative amènerait sans doute à tenter de répondre à la proposition d'histoire littéraire qui y est racontée, mais c'est plutôt à la vérité poétique de son enquête que je voudrais ici participer en évoquant différentes places que Cervantès assigne à la lecture des livres dans son roman *Don Quichotte*, du moins celles qui installent des miroirs à son propre texte (cité dans la traduction de Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 2001).

Ces places sont trop nombreuses pour que je ne me contente pas ici d'en chercher plutôt une configuration, c'est-à-dire les rapports qui s'engagent entre elles et avec le livre qui les comprend toutes. La réflexion sur les textes littéraires, les genres, la poésie, intervient à de très nombreuses reprises. Retenons celles qui concernent le roman, du moins ce que nous pouvons reconnaître rétrospectivement sous ce terme, puisque le mot est étranger à *Don Quichotte* (et il désigne en France alors « les vieux romans » par opposition aux « fictions fabuleuses » branchées sur l'antiquité). Cette absence correspond sans doute à une indétermination générique, elle relève aussi d'une attitude qu'on retrouve fréquemment aux 17^e et 18^e siècles. L'auteur qui cherche à rompre avec ce qui est reconnu comme roman ou ce qu'il croit tel refuse qu'on applique à son œuvre novatrice cette étiquette, ainsi font Marivaux ou Rousseau, mettant en tête de leurs livres une annonce à la Magritte : ceci n'est pas un roman, ce qu'il ne faut pas prendre pour un brouillage de la fiction mais comme une contestation d'un modèle littéraire censé dominer.

Cervantès avertit dans son Prologue comme dans les mots de conclusion de la seconde partie que son intention est de ridiculiser les « livres de chevalerie ». Ces livres ne donnent pas lieu directement à des scènes de lecture, mais sont évoqués à partir de ce qu'en a retenu le héros, dans de constantes et copieuses références, qui prennent parfois l'allure de quasi citations étendues, et de façon plus générale reprennent les aventures et principalement des hauts faits de leurs héros : Cervantès décrit un mode d'appropriation qui est aussi celui du conte où on transmet et transforme une histoire. Toutefois la lettre même du « livre de chevalerie » est aussi rappelée dans

les noms propres, les hyperboles, les éloges... Don Quichotte est sensible à ce qu'elle comporte d'héroïque, d'exceptionnel, d'exaltant. Cette lecture est ridiculisée parce qu'elle prend le roman pour une description exacte du monde et y cherche donc les éléments réels qui lui correspondent, sans succès ; elle n'est pas totalement absurde pour autant parce qu'elle retient des modèles de comportement et cherche à les appliquer dans la vie : qui ne croit pas voir autour de lui d'autres Mme Bovary ? Aux erreurs du héros, le chapitre six de ce qui s'est appelé à partir de 1615 la première partie oppose une lecture critique et sélective effectuée par le barbier et le curé dans la bibliothèque de notre ingénieux hidalgo : cette « enquête » (« *el donoso y grande escrutinio* ») procède à un examen littéraire de chaque livre et sépare ceux qui valent la peine d'être lus des illisibles, eux « condamnés au feu ». Le bon grain et l'ivraie.

La seconde partie de *Don Quichotte* se présente en partie comme une réponse à la publication par un certain Avellaneda d'une *Suite*, et elle laisse les personnages invoquer eux-mêmes le livre de Cervantès de 1605 (qui était complet) et la suite frauduleuse qui en a été faite : ils jugent donc le livre à l'intérieur même de l'histoire qu'il raconte, dès le chapitre trois. Don Quichotte exige qu'on parle de lui en « historien » (et presque tous les romans feignent d'être des histoires d'événements passés, avec un « narrateur » en position d'historien) et, s'il lisait le livre qui lui est consacré, assez logiquement, ne mesurerait que son degré de vérité. Son point de vue est cohérent et juste. Son interlocuteur, le bachelier Samson Carrasco, est lui plein de duplicité puisqu'il fait comme s'il n'appartenait pas au monde du roman, mais à celui des lecteurs effectifs du *Don Quichotte*. Il est à la fois dans la fiction et en dehors d'elle, en cela il figure la double attitude du lecteur, qui adhère à l'histoire et s'en détache pour évaluer la qualité littéraire du livre et interpréter la pensée de l'auteur.

La description de cette lecture réelle concernant ce qui vient juste de devenir la première partie s'applique prospectivement à celle que le lecteur est en train de faire à ce moment là. Servant d'intermédiaire entre les deux mondes de la fiction et du lecteur, Samson avait précédemment mentionné le tirage du livre de Cervantès à l'occasion d'une question posée par don Quichotte : « Il est donc vrai qu'il y a une histoire sur moi et que c'est un enchantement maure qui l'a composée ? », et Samson Carrasco répond de façon équivoque –puisque'il n'enchaîne que sur la première partie de la réplique du héros : « C'est tellement vrai, dit Samson, que je suis persuadé qu'à ce jour on a déjà imprimé plus de douze mille exemplaires de cette histoire. A preuve, s'il le fallait, le Portugal, Barcelone et Valence où elle a été imprimée ». (p. 920) Tirage considérable qui prouve l'importance prise par le nouveau genre d'ouvrage qu'est *Don Quichotte*. L'évocation de sa lecture quelques pages plus loin du même chapitre amorce sa caractérisation. Il ne demande aucun savoir préalable, il est « facile », il se prête à des lectures individuelles toutes

différentes et plaît à un public aussi varié et ouvert que possible : chacun y trouve ce qui l'intéresse. Une telle lecture ne heurte pas la conscience religieuse même si elle n'en dépend pas et elle nous fait voir le monde réel sous un jour neuf, la reconnaissance de « Rossinante » n'étant pas si éloignée de l'erreur du héros sauf qu'elle partage l'amusement critique du roman. Cette représentation est introduite une fois encore à l'occasion d'une demande de don Quichotte qui suppose qu'on aura besoin d'un « commentaire » pour comprendre son histoire : « Pas du tout, répondit Samson. Elle est si claire qu'elle ne présente aucune difficulté. Les enfants la feuilletent, les jeunes gens la lisent, les adultes la comprennent et les vieillards la célèbrent. Finalement elle est tellement ressassée, et tellement lue et connue de toutes sortes de gens qu'il suffit que paraisse un rouquin efflanqué pour que l'on dise aussitôt : « Voilà Rossinante. » Mais les plus acharnés à la lire sont les pages. Il n'est pas d'antichambre de gentilhomme où l'on ne trouve un *Don Quichotte*. Dès que quelqu'un le laisse, quelqu'un d'autre le prend, et si certains s'en emparent, d'autres le réclament aussitôt. Finalement cette histoire est le passe-temps le plus agréable et le moins préjudiciable que l'on ait vu jusqu'à présent. » (p. 924)

Si rien n'exclut des lectures orales et collectives (à laquelle donne lieu la nouvelle du « curieux impertinent », c'est-à-dire insensé), ici est plutôt mis en avant le rapport singulier que chacun entretient avec le livre, disponible à toutes les appropriations. Sa matière en est assez diverse et ses qualités nombreuses pour qu'y trouvent leur compte des lecteurs aux histoires et aux formations différentes, aux inclinations opposées même. Aussi plutôt qu'une scène, Carrasco évoque l'éventail des lectures possibles, accueillant celle qui est en train d'arriver à ce passage du livre. La seconde partie de *Don Quichotte* présente ainsi comme un fait avéré ce que le Prologue avait présenté comme un projet, dans des conseils d'un ami venu visiter l'auteur embarrassé par l'obligation de rédiger une préface. Après avoir souligné que ce livre ne se prévaut d'aucun savoir extérieur, ne demande aucune science particulière, n'a pas d'intention didactique ou démonstrative, ne recourt pas à une prose ornée mais simple et directe, l'ami invite Cervantès à satisfaire les demandes opposées de ses futurs lecteurs : « Tâchez aussi qu'en lisant votre histoire, le mélancolique s'esclaffe, le rieur le soit plus encore, l'ingénu ne s'ennuie pas, l'homme d'esprit en admire l'invention, le grave ne la méprise pas et le prudent ne laisse d'en faire la louange. » (p. 396) Du moins savant au plus érudit, chacun peut apprécier à sa façon le livre. Le Prologue présente ces conseils comme la conséquence du projet critique de l'auteur : « car il n'est tout entier qu'une invective contre les livres de chevalerie, dont jamais ne s'est souvenu Aristote, ni n'a rien dit saint Basile, ni n'a eu vent Cicéron » (formule redoublée un peu plus loin : « Et puisque votre composition ne vise qu'à ruiner l'autorité et le crédit que dans le monde et parmi le vulgaire ont les livres de chevalerie.... »). Ce livre n'est pas concerné par les prescriptions poétiques des

grands théoriciens de l'Antiquité et il n'est pourtant pas dépourvu de qualités littéraires : face à Aristote, il s'affirme par son « invention », et comme Cicéron sera invoqué pour définir le génie de la comédie, il parvient aussi par ses moyens propres à provoquer le rire et à divertir le mélancolique. Tout au plus l'ami recommande de suivre le principe général de « l'imitation » : « Il faut seulement se servir de l'imitation dans tout ce qu'il y aura à écrire » (« *solo tiene que aprovecharse de la imitacion en lo que fuere escribiendo* ».)

Cette description du livre placée sur son seuil s'applique-t-elle à sa lecture évoquée au début de la seconde partie ? Cette interrogation rejoint la question centrale soulevée au cours du 17^e siècle et devenue encore plus insistante depuis l'âge romantique : faut-il regarder *Don Quichotte* comme une simple satire burlesque des récits de chevalerie ? Dans les passages qui le déclarent, dans le prologue comme au début de la seconde partie, sont aussi reconnues au livre des propriétés qui excèdent de loin la visée polémique : il plaît par ses vertus poétiques et par son contenu moral (seul capable de convaincre le « grave » et le « prudent »). Le passage sur la comédie lui donne, par proximité, une ambition beaucoup plus large (première partie chapitre 48) : « la comédie doit être, selon l'opinion de Tullius, le miroir de la vie humaine, l'exemple des mœurs et l'image de la vérité » (p. 851). Ce rappel d'une phrase attribuée par Donat à Cicéron dans un commentaire de Térence est dû au chanoine de Tolède dans un des tous derniers chapitres de la première partie, qui, rappelons-le, entrait dans la conclusion du roman tel qu'il est conçu primitivement et publié en 1605. Dans le chapitre précédent (47), le chanoine, face à la folie du héros, avait fait une critique en règle des « livres de chevalerie » et dénoncé leur rôle « préjudiciable à la république » ; *a contrario*, le bon livre a une responsabilité sociale et contribue au bien public (alors que les livres de chevalerie créent des « sectes », séparent leurs lecteurs et en font des fanatiques). Ces livres n'instruisent pas, mais ils ne divertissent pas non plus : ils se donnent bien pour but de « plaire » (*delectar*) mais n'y parviennent pas. Le chanoine évoque alors une série de lectures tentées et avortées : « et bien que, porté par un désir oisif et corrompu, j'aie quasiment lu le commencement de la plupart de ceux qui ont été imprimés, jamais je n'ai pu me résoudre à en lire aucun d'un bout à l'autre, car il me semble que, tantôt plus, tantôt moins, ils sont tous la même chose » (p. 846). Ces livres sont dépourvus de « proportion et de concordance » dans chacun de leurs moments et dans les relations des parties au tout : cette absence d'ordre intérieur amène le lecteur à fermer le livre avant terme, frustré dans son désir « oisif » et comme puni de n'avoir pas aussi recherché l'instruction. L'opposition du livre de Cervantès aux « livres de chevalerie » n'est légitime que s'il possède toutes les qualités dont ils sont privés, de concordance et d'harmonie, de composition et de vraisemblance. C'est-à-dire que la peinture des personnages (don Quichotte, Sancho et ceux si nombreux qu'ils rencontrent),

leurs aventures, leurs discussions, leurs mœurs, l'ordonnance du roman, son trajet, le choix et la disposition de ses matériaux, obéissent à des principes littéraires et poétiques qui intéressent à la fois leur forme, leur contenu et leur valeur morale – tout ce qu'implique la notion d'imitation, pour simplifier, la production d'une connaissance de l'homme et de la société (les mœurs) par le passage du singulier (fictif, séduisant par sa présence l'imagination) au général (par une sorte d'application de cet exemple à notre expérience et à notre compréhension du monde réel). Les jugements sur la comédie dans le chapitre suivant vont dans le même sens.

A la fin du chapitre 47, le chanoine ne se contente plus de vilipender les livres de chevalerie mais imagine comment un écrivain pourrait tirer parti de leurs caractéristiques et ainsi les rendre à la fois vraiment plaisants et instructifs : en répondant à l'idéal à la fois formel et moral qui leur avait été précédemment opposé. Il « ajouta que, malgré tout le mal qu'il avait dit de ces livres, il leur trouvait quelque chose de bon ; à savoir le sujet qu'ils offraient à un bon esprit pour s'y faire valoir, car ils ouvraient un champ aussi large que spacieux à la plume, afin qu'elle y pût courir sans empêchement aucun ». (847) Énumérant ce que peut comporter un tel livre, il conclut ainsi le chapitre : « Et si cela est écrit dans un style agréable et avec une invention ingénieuse et qui tire le plus possible vers la vérité, il composera à coup sûr une toile tissée de fils variés et précieux et qui, une fois achevée, présentera tant de beautés et de perfections qu'elle atteindra la meilleure des fins qui se puisse prétendre dans les écrits, qui est d'instruire et de plaire tout ensemble, comme je l'ai déjà dit. Car la libre allure de l'écriture de ces livres permet à l'auteur de se montrer épique, lyrique, tragique, comique, avec toutes les qualités que renferment les sciences si douces et si agréables, de la poésie et de l'éloquence : l'épopée, en effet, peut s'écrire en prose aussi bien qu'en vers. » « *con todas aquellas partes que encierran en si las dulcissimas y agradables ciencias de la poesia y de la oratoria, que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso* ». Programme virtuel puisque le livre est presque à son terme et nous ne saurons rien de la suite. On a voulu y voir une annonce du dernier ouvrage de Cervantès, *Les Épreuves et travaux de Persilès et Sigismunda, Histoire septentrionale* (1617), plus proche des *Ethiopiennes* d'Héliodore et de *La Jérusalem délivrée* du Tasse que du « livre de chevalerie ». Mais on peut aussi considérer ce livre annoncé comme une image de celui où il figure, celui-là même que nous avons dans les mains. Le chanoine ne le rapporte à aucun genre connu, mais parle de « livre » puis de ce que l'auteur peut « composer » (*compondra*) ; il attribue ensuite à ce livre « les si douces et agréables sciences de la poésie et de l'éloquence » : termes qui impliquent la production d'un savoir (les sciences) plaisant (agréable et doux), et qui le situent par rapport aux deux seuls ensembles de textes littéraires alors reconnaissables : d'un côté la poésie (atteignant la beauté de la forme) et de l'autre l'éloquence (mettant le bien dire au service de la vérité). La fin du paragraphe n'identifie pas un tel texte à une

épopée mais l'intègre à un argument qui justifie la reconnaissance dans la prose des qualités de la poésie.

Ce qu'on appelle roman s'introduit en effet comme un coin entre ces deux ensembles équilibrés. Prose fictionnelle, il ne prétendra ni à la vérité de l'éloquence ni à la beauté de la poésie. Mais il parvient pourtant à capter quelque chose de l'un et l'autre (il est lui aussi composé, varié, capable d'imitation). Ce nouveau texte n'a pas de nom de genre : c'est un livre, c'est une composition. Il sera considéré comme roman pour avoir conquis un terrain neuf et il ne peut être défini que par approximation avec ce qui existe, détournement, déplacement, mélange. L'espace parcouru par le héros et par le texte, la traversée des formes narratives, des pays, des situations, l'accueil des caractères et des histoires, donnent à cette entreprise sa vocation : face aux autres types de récit, il est capable de saisir le monde contemporain dans toutes ses dimensions et, par son ampleur et sa liberté, d'en montrer les articulations et les contradictions. Il représente et donc donne à voir et à connaître une somme d'expériences.

La lecture de *Don Quichotte* ne peut donc pas être mise en scène dans le cours du livre, elle ne peut qu'être approchée, figurée selon des modes divers (programme, analogies, témoignages de succès), Cervantès s'empare d'éléments antérieurs, de règles, de principes, de représentations, de formes du récit et il les transforme en quelque chose de neuf, comme il saisit et bouleverse la poésie et l'éloquence en étendant le champ de l'imitation au monde le plus immédiat, le plus présent : il n'appartient au lecteur de prendre la mesure de ces bouleversements que progressivement. L'auteur et le livre lui rendent la tâche difficile car ils mettent en avant un projet limité (dénoncer et ridiculiser les livres de chevalerie) tout en visant des ambitions d'un autre ordre : par l'étendue des histoires, des personnages, des intérêts, il se prête à composition comme il offre une connaissance de l'homme et des mœurs. Il fait accéder d'une manière originale à la vie intérieure des deux héros, il peint les lieux et les milieux de l'Espagne, l'activité intellectuelle et artistique, l'ouverture sur le monde et le repli sur le passé. Il ne s'oppose pas seulement aux vieux livres de chevalerie en les ridiculisant mais par ses qualités il peut rivaliser avec les genres les plus reconnus et même aborder ce qui leur est inaccessible.

La lecture de *Don Quichotte* est à venir, et se complète à partir des autres livres qui lui succèdent et assez lentement. Pendant longtemps il fascine mais on le perçoit presque exclusivement comme un livre qui ridiculise les romans de chevalerie. A la fin du 17^e siècle, on prend la pleine mesure du double langage des scènes de lecture (réelle ou virtuelle) : elles ne mentionnent la visée moqueuse qu'en impliquant les autres ambitions du livre. Désormais, l'objet même de la parodie est presque oublié, et *Don Quichotte* retient pas sa vérité comique et sa richesse littéraire, par sa modulation des douces sciences de l'éloquence et de la poésie, par tout ce qui le

rapproche des fictions les plus récentes. *Don Quichotte* apparaît alors comme une encyclopédie littéraire conforme à ce qu'anticipe le chanoine de Tolède : en cela il décrit une scène de lecture mais qu'il appartient aux générations de lecteurs de réaliser. Le roman se lit alors dans le miroir des autres romans.

Jean-Paul Sermain

DE LA FÉLICITÉ DES VOYAGES Réflexions sur les tribulations d'un Genevois en Chine (et ailleurs)

« La vie ambulante est celle qu'il me faut. »
J.-J. Rousseau, *Confessions*, IV.

Je ne sais si Joëlle Gleize pourrait faire sienne cette déclaration, mais du lac d'Annecy au lac Léman, de Genève à Turin, ou de Paris à Pékin, les voyages, réels ou fictifs, de Jean-Jacques croisent certains lieux qu'elle connaît bien. Le prétexte est mince, sans doute, et jamais Rousseau, homme ou personnage de roman, ne s'est retrouvé à Tunis, Baton Rouge ou Rio, tandis que de son côté Joëlle n'a encore abordé ni le continent austral ni la Sibérie. Pourtant, la pensée et la figure de Jean-Jacques irriguent ce premier XIX^e siècle auquel elle a consacré une part importante de ses travaux, et peut-être cette évocation des voyages auxquels on le fait bien malgré lui participer pourra-t-elle résonner avec certains de ses intérêts pour la période romantique. Puisse-t-elle en tout cas entretenir son goût pour les nouveaux mondes, géographiques et littéraires, à découvrir.

Il semble qu'un certain nombre de ses contemporains ait perçu le goût de Rousseau pour les voyages, et l'aient exploité d'une manière radicalement satirique. Très tôt, dès la parution du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) et plus encore d'*Émile* (1762), les ouvrages abondent qui le mettent en scène, en le tournant souvent en dérision, malgré les précautions qu'il avait tenté de prendre, notamment dans les notes du second *Discours*¹. Selon la liste établie par P. Conlon dans sa bibliographie pour les années 1760-1800, il semble que c'est surtout dans des pièces de théâtre, à commencer par la comédie de Palissot *Les Philosophes* (1760), relayée la même année par deux autres aux titres très proches (*Les philosophes manqués*, pièce

¹ Voir notamment la note III du second *Discours* (J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1964, t. III, p. 196) et surtout la note IX (p. 207) où Rousseau écrit : « Quoi donc ? Faut-il détruire les Sociétés, anéantir le tien et le mien, et retourner vivre dans les forêts avec les Ours ? Conséquence à la manière de mes adversaires, que j'aime autant prévenir que de leur laisser la honte de la tirer. »

d'André Charles Cailleau, et *Les philosophes de bois*, comédie de Poinciset de Sivry), que les anti-rousseauistes s'expriment, souvent de manière assez fruste. C'est pourtant dans ces pièces que se met en place la figure caricaturale, mais appelée à une certaine postérité, de Rousseau marchant à quatre pattes dans les bois — elle occupe le frontispice des *Philosophes manqués* — et on trouve, dans la pièce de Palissot, ces alexandrins inoubliables dans la bouche du grimaçant valet Crispin :

Pour la philosophie un goût à qui tout cède,
M'a fait choisir exprès l'état de quadrapède :
Sur ces quatre piliers mon corps se soutient mieux,
Et je vois moins de sots qui me blessent les yeux.¹

Très répétitives, ces pièces satiriques n'ont guère d'autre intérêt qu'historique — témoignant de la violence de la réaction anti-rousseauiste — sauf à les lire face aux textes postérieurs de Rousseau, notamment les *Dialogues*, pour voir de quelle manière la présentation monstrueuse qui est faite de lui est reprise et utilisée par Jean-Jacques comme moteur narratif et source d'inspiration². Mais tel n'est pas mon propos.

En 1762 paraît, à la suite d'une édition clandestine du *Contrat social* (chez Marc-Michel Rey, à Amsterdam), une lettre apocryphe de Rousseau, dans laquelle le prétendu auteur fait, selon le titre de la lettre, ses « adieux aux hommes » avant de renoncer à la société civile³. Longue de cinq pages, cette lettre accumule les poncifs sur la méchanceté des hommes et les vices de la société, mais a l'originalité de creuser, davantage que ne le font les pièces de théâtre (auxquelles il est d'ailleurs fait référence⁴), l'image de l'homme des bois. S'adressant à ses « chers habitants des bois, mes compatriotes futurs », « Rousseau » y annonce qu'il s'entretiendra des cruautés de la société « avec les ours, les tigres et les panthères, dont la douceur et l'innocence n'empoisonneront point [ses] discours. »⁵ Il peut ainsi déclarer qu'il se « dépouille avec transport de toute marques, de tout

¹ Palissot, *Les philosophes* (1760), III, 8.

² Sur ce point, voir J. Berchtold, « Jean-Jacques dans le taureau de Phalaris. Mythologisation du moi-victime et modèles d'identités dans Rousseau juge de Jean-Jacques », in V. Ehrich-Haefeli, H.-J. Schrader et M. Stern (éd.), *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschstein zum 65. Geburtstag*, Würzburg, 1998, p. 149-164.

³ *Lettre de J.J. Rousseau de Genève, qui contient sa renonciation à la Société Civile, & ses derniers adieux aux Hommes, adressée au seul Ami qui lui reste dans le monde*. Parue dans *Du Contrat social ; ou principes du droit politique*. Par J.J. Rousseau, Citoyen de Genève [...] Édition sans Cartons, à laquelle on a ajouté une *Lettre de l'Auteur au seul Ami qui lui reste dans le monde*. A Amsterdam, chez Marc-Michel Rey. M.DCC.LXII, p. 207-216. Rééd. dans J.-J. Rousseau, *Correspondance complète*, R.A. Leigh éd., tome XII (juillet-août 1762). Institut et Musée Voltaire, Genève – The University of Wisconsin Press, Madison, 1972, p. 301-306. Les références renvoient à cette réédition.

⁴ « Je n'ai pu m'empêcher, Monsieur, de vous avouer mon étonnement sur ce passage de votre Lettre, où vous me parlez d'exil & de bannissement ; je vous dirai même, je vous demande pardon, qu'il m'est échappé d'en rire, quoique cela ne me soit arrivé que deux fois en ma vie, la première à la vue du rôle de Crispin, dans la comédie des Nouveaux Philosophes, & la seconde *ad hoc*. » *Lettre de J.J. Rousseau de Genève, qui contient sa renonciation à la Société Civile...*, p. 304.

⁵ *Ibid.*, p. 302.

caractère d'homme civilisé, et même du titre d'homme qui ne manquerait pas de [lui] attirer la haine de [ses] compatriotes nouveaux »¹ et signe ainsi cette lettre : « J.J. Rousseau, jusqu'à ce jour homme civilisé, et citoyen de Genève, mais à présent Orang-Outang », terme dont une note précise qu'il signifie « habitant des bois ».

Les orangs-outangs et les pongos avaient fait l'objet, dans le second *Discours*, d'un long développement en note consacré aux différents « animaux anthropoformes » : Rousseau y précise que si « le singe n'est pas une variété de l'homme [...] parce qu'on est sûr que son espèce n'a point [la faculté] de se perfectionner », il ajoute que ces « expériences [...] ne paraissent pas avoir été faites sur le pongo et l'orang-outang avec assez de soin pour en pouvoir tirer la même conclusion. » Et d'imaginer un moyen quelque peu osé de vérifier l'humanité éventuelle des grands singes, consistant à tenter un croisement avec l'espèce humaine, pour ajouter aussitôt après : « outre qu'une seule génération ne suffirait pas pour cette expérience, elle doit passer pour impraticable, parce qu'il faudrait que ce qui n'est qu'une supposition fût démontré vrai, avant que l'épreuve qui devrait constater le fait pût être tentée innocemment. »² En quelques lignes dont le caractère audacieux est fortement souligné par l'irréel, Rousseau évoque donc la possibilité d'une proximité génétique entre l'homme et les grands singes en supposant une sorte de « couple mixte » dont la fécondité ferait l'objet de tests...³ Il n'en fallait sans doute pas davantage pour que les « ennemis » comme les sectateurs de Rousseau s'engouffrent dans cette brèche entrouverte par l'imagination de Jean-Jacques.

C'est ainsi par exemple que ce croisement entre homme et animaux, qui constitue le cœur de *La Découverte australe par un homme volant* de Rétif de la Bretonne (1781), voit réapparaître de façon originale la figure de Rousseau. Sans résumer ici ce long roman physique tout entier consacré à la question de l'hybridation⁴, je voudrais seulement mentionner la façon dont Rousseau y apparaît : à un des Australiens venus en France et désireux de ramener « un de vos grands hommes » en Australie, le Compère Nicolas, double de l'auteur, déclare : « les plus grands hommes sont M. de Voltaire, M. Rousseau, M. de Buffon » et M. Franklin. Ce dernier est trop attaché aux intérêts de son pays, Voltaire est trop vieux, Buffon « est assez bien ici pour ne pas chercher à nous quitter » : « reste donc M. Rousseau. Je crois que nous l'aurons facilement. Il a à se plaindre de nous. » De fait, « cet enlèvement s'est exécuté le plus heureusement du monde », et

¹ *Ibid.*, p. 305.

² J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, note X, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1964, t. III, p. 211.

³ Voir Francis Moran III, « Of Pongos and Men : "Orangs-Outang" in Rousseau's Discourse on Inequality », *The Review of Politics*, 57, 1995, p. 641-664 et J. Starobinski, « Rousseau et Buffon », in *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 380-392.

⁴ Je me permets de renvoyer à l'étude que j'ai consacrée à ce texte : « Politique et poétique de l'hybridation : *La Découverte australe*, ou la naissance du Hibou », *Études rétiviennes* n° 33, déc. 2011, p. 25-38.

« le cénotaphe d'Ermenonville ne renferme rien. »¹ Que Rousseau puisse ainsi être, au détour d'une page, transformé à titre posthume en personnage de roman ne tient pas seulement à l'inventivité sans borne de Rétif. Dans les années 1760-1770, soit du vivant même de Rousseau, la place qu'il occupe sur la scène philosophique européenne est évidemment de tout premier plan. Mais sa personne est également l'objet d'un culte avéré : ses résidences font l'objet de pèlerinages, et il constitue lui-même une destination courue de voyages de noces (!). Enfin, la mode de la représentation satirique de son personnage constatée au tout début des années 1760 laisse la place, dans les années qui suivent, à une mise en fiction qui paraît un peu plus complexe, et dont un auteur, l'abbé Du Laurens, se fait le spécialiste². C'est trois de ses textes que je voudrais maintenant évoquer : *Imirce ou la Fille de la Nature*, qui date de 1765, *La Vérité, Vertu et Vérité, le cri de Jean-Jacques et le mien*, publié la même année « à Pékin » et repris l'année suivante dans un ouvrage intitulé *Les Abus dans les cérémonies et dans les mœurs*, et *Le Compère Matthieu ou les Bigarrures philosophiques*, de 1766. Dans chacun de ces textes, Rousseau apparaît en voyageur imaginaire, mais sans pour autant qu'il s'agisse d'une satire simpliste des idées de l'auteur d'*Émile* ou du second *Discours*. Je qualifierais plutôt ces ouvrages de déformation de la pensée rousseauiste de la nature, à partir de références précises aux textes de Rousseau, et de postulats somme toute très proches. En ce sens, sa présence et le motif de sa « manie ambulante », pour reprendre l'expression des *Confessions*, y sont à la fois plus constructifs et plus motivés que dans bien d'autres textes : il s'agit bien en effet d'opérer, par rapport à la pensée de Jean-Jacques, un *déplacement*, et non une censure. En d'autres termes, les romans que je compte examiner font *voyager* Rousseau dans tous les sens du terme : géographiquement, mais aussi et surtout idéologiquement.

On connaît l'engouement extrême de Rousseau pour le roman de Daniel Defoe, du moins pour l'épisode insulaire, « débarrassé de tout son fatras, commençant au naufrage de Robinson près de son île, et finissant à l'arrivée du vaisseau qui vient l'en tirer » : tout un passage du livre III d'*Émile* est consacré à ce « merveilleux livre », « le plus heureux traité d'éducation naturelle », et Rousseau y revient dans le second *Dialogue* pour déclarer qu'il est « plus seul au milieu de Paris que Robinson dans son Ile. »³ Ainsi Robinson constitue-t-il à la fois un

¹ Rétif de la Bretonne, *La Découverte Australe par un homme volant*, Genève, Slatkine reprints, 1979, vol. I, p. 37-39.

² Sur l'abbé Du Laurens, voir l'ouvrage récent de M. Bokobza-Kahan, *Dulaurens et son œuvre. Un auteur marginal au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2010.

³ J.-J. Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, 2^e dialogue, in *Œuvres complètes* (éd. citée), t. I p. 826. Sur Rousseau et Robinson, voir G. Pire, « J.J. Rousseau et Robinson Crusoe », *Revue de Littérature Comparée* 30, 1956, p. 679-696, S. Berteloot, « Emile et Robinson », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1993, p.

instrument pédagogique et un objet d'identification personnelle, et Rousseau peut rêver, au livre XII des *Confessions*, de se « bâtir comme un autre Robinson une demeure imaginaire dans cette petite île » du lac de Bienne, transformé pour l'occasion par le promeneur en « océan »¹. Même si, en 1765, cet aveu-là n'est évidemment pas encore fait, le passage de l'*Émile* suffit à montrer que, pour Jean-Jacques, l'île de Robinson constitue l'archétype de l'insularité.

Mais si Rousseau ne donne comme livre à Émile que le roman de Defoe, il le recompose, et le purge de tout ce qui précède et tout ce qui suit l'épisode insulaire : en d'autres termes, il supprime les passages de voyage, pour ne retenir que la solitude pédagogique de Robinson. D'une manière similaire, dans la *Nouvelle Héloïse*, le jardin de Julie sera, pour Saint-Preux, l'équivalent des îles du Pacifique, et le dispensera de tout voyage². L'île doit être absolument *isolée*, sans issue possible, littéralement utopique, pour que le moi se trouve parfaitement libéré, ou, dans un cadre pédagogique, pour que l'*histoire* de Robinson disparaisse, et que ne subsiste qu'un traité d'éducation naturelle. C'est là peut-être un paradoxe, puisque bien des passages de l'œuvre de Rousseau montrent que les voyages et le sentiment de bonheur dont ils sont le déclencheur, sont une des occasions privilégiées de la rêverie au contact de la nature et d'expérience de ce que Rousseau appelle le « sentiment d'existence ». Ce paradoxe s'éclaire partiellement, à tout le moins à partir du texte des *Confessions*, dans la mesure où cette liberté inhérente au voyage ne peut être rendue sensible dans le récit du narrateur que par ce qui s'éloigne le plus du récit de voyage, qui suit le cours du trajet et des événements : elle se formule toujours par des appréhensions synthétiques et descriptives qui éludent le temps et son ordre. « L'ineffable félicité du voyage », « l'ambulante félicité »³ ne peuvent être évoquées et communiquées que par des *arrêts* du récit : « Je suis, en racontant mes voyages, comme j'étais en les faisant ; je ne saurais arriver. »⁴

Or c'est précisément l'angle narratif par lequel Du Laurens organise sa mise en scène du personnage de Rousseau, non sans quelques détours un peu compliqués, en reprenant le motif de l'île de Robinson, particulièrement attrayant : d'abord parce que c'est un thème romanesque, ensuite parce qu'il suffit, par rapport au Robinson de l'*Émile*, de réintroduire le voyage et ses aléas, pour ressusciter le roman, et pour faire basculer l'insularité édénique et naturelle du côté de l'aventure plus ou moins glorieuse.

3-9, et surtout M. Eigeldinger, *Jean-Jacques Rousseau. Univers mythique et cohérence* (Neuchâtel, La Baconnière, 1978), ch. IV.

¹ J.-J. Rousseau, *Confessions* XII, in *Œuvres complètes* (op. cit.), t. I p. 644.

² « O Tinian ! ô Juan Fernandez ! Julie, le bout du monde est à votre porte » ! (*Julie ou La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 471).

³ J.-J. Rousseau, *Confessions* III, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 99 et 102.

⁴ *Confessions* IV, p. 172.

La préface d'*Imirve*, intitulée « Mon éducation et celle de ma cousine Sophie », commence ainsi :

Longtemps après le sage Confucius, il parut à la Chine un philosophe éloquent, dont les idées grandes, petites et extraordinaires ne pouvaient entrer dans la tête de personne, ni rester dans la sienne.

Dans ce voyage de Rousseau mis en scène dans *Imirve*, la Chine est cependant un but qui ne sera pas atteint. La première étape est une déshumanisation de Rousseau :

l'amour-propre, marchant à quatre pattes, vint lui apporter un miroir ; il se regarda dans cette glace trompeuse. Honteux de se voir huché sur deux pieds comme ses semblables, il les quitta avec fierté, et vint gagner à quatre pattes les bords glacés de la Russie.

Le désir supposé d'un retour à la nature est stigmatisé de manière déjà traditionnelle en 1765 par la marche à quatre pattes ; mais il est présenté ici, de manière plus explicite que dans les textes de théâtre ou la lettre apocryphe évoqués plus haut, comme relevant de l'orgueil, d'un désir de se singulariser. La métamorphose de Jean-Jacques en animal se poursuit par la rencontre, « vis-à-vis de la presqu'île de Kamtchatka » d'un ours blanc :

l'animal, frappé de l'allure du nouveau sauvage, s'arrêta ; le feu de la vérité qui brûlait sur les joues de cet homme extraordinaire amollit le cœur de la brute ; ses yeux cruels s'adoucirent et l'habitant des neiges vint déposer sa férocité à ses pieds.¹

Les ours, tout droit importés des notes du second *Discours* mais également motivés, comme l'a remarqué J. Berchtold, par une parenté onomastique avec le nom de Rousseau (et celui-ci ne refusera d'ailleurs pas toujours cette assimilation)², sont, dans, dans toute la seconde moitié du XVIII^e siècle, un fétiche à l'aune duquel on mesurera souvent Rousseau, et on les retrouvera dans d'autres textes de Du Laurens. Dans *Imirve*, ils symbolisent son échec : Rousseau tente en vain de les persuader de « la nécessité de marcher à deux pieds », mais « le système du philosophe ne fut point goûté ; les ours blancs, accoutumés depuis la création à marcher tout naturellement à quatre pattes, ne voulurent point changer leur marche. » Tenants de la finitude de l'entendement humain, les ours récusent toute parole de vérité, assurant qu'il « faut être parfaitement insensé pour se flatter d'être parfaitement sage. » Rousseau dépité quitte alors les ours, pour se rendre, toujours sur le dos de l'un d'entre eux, dans l'île de Robinson, « où il bâtit un collège pour l'éducation des garçons menuisiers, des paysans et des princes », dans lequel le

¹ Du Laurens, *Imirve ou la fille de la nature*, Presses de l'université de Saint-Étienne, 1993, p. 57.

² Voir l'article de J. Berchtold cité ci-dessus.

grand-père de Xang-Xung, double de l'auteur, ainsi que ses oncles et sa cousine Sophie font leurs classes¹.

La suite du texte accumule les critiques contre l'*Émile*, en appliquant à la lettre, et d'une manière parfaitement grotesque, les préceptes de Rousseau, et son périple s'achève là, dans *Imirce*. Je ne m'étendrais pas sur la portée de la critique des thèses de Rousseau dans ce texte : Annie Rivara, dans l'introduction à l'édition qu'elle en a procuré, a bien montré le dynamisme paradoxal et complexe de la pensée de la nature chez Du Laurens. Je veux n'en retenir ici qu'un aspect : contre une pensée systématique de la nature, telle qu'elle est reconstruite par Xang-Xung, Du Laurens présente un texte polyphonique, morcelé, une parole errante et disparate. Et je veux croire, à la lumière des autres textes de Du Laurens, que l'insistance qu'il met, dans ce texte encore davantage que dans d'autres, à faire *voyager* Rousseau est aussi un moyen de représenter cette nécessité du mensonge, ou de la fiction, conçue comme refus d'une parole de vérité : c'est *Robinson*, mais *avec* « tout son fatras ».

On se souvient qu'au début d'*Imirce*, la préface annonce que « parut à la Chine un philosophe éloquent ». Stoppé dans l'île de Robinson, c'est dans un autre ouvrage de Du Laurens que Rousseau ira jusqu'à l'empire du soleil levant : *La Vérité. Vertu et vérité. Le cri de Jean-Jacques et le mien*, qui paraît la même année qu'*Imirce*, est publié « à Pékin », et met une nouvelle fois en scène, d'abord dans l'épître dédicatoire « à mon frère Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève », le personnage du philosophe ; après y avoir chanté les louanges, sur un mode hyperbolique, de Rousseau, Xang-Xung lance contre lui l'accusation qui motive son « cri » : Rousseau a plagié, pour écrire le *Contrat social*, un juriste allemand de la fin du XVII^e siècle, Ulrich Hubert². Mais cette accusation, pourtant soutenue par un renvoi précis à l'édition du traité philosophique, fait rapidement long feu : la reprise du même texte, deux ans plus tard, sous le titre *Les Abus dans les cérémonies et dans les mœurs*, montre à longueur de pages que le langage de vérité ne peut amener, comme le personnage d'*Imirce* l'avait déjà montré, que malheurs et persécutions, et fait l'apologie du mensonge. Une des pièces de ce recueil, intitulée « Histoire merveilleuse et surnaturelle de mon cousin Homvu », fait de nouveau intervenir Rousseau, qui parvient enfin en Chine. Toujours narrée par Xang-Xung, cette histoire semble constituer la fin du voyage entamé dans la

¹ *Imirce*, p. 58-59.

² « Quel étonnement de voir, ô Jean-Jacques, que tu avais pris ton système, tes pensées, tes arguments d'Ulric Hubert » ; et une note précise : « M. Rousseau a pris son *Contrat social*, mot pour mot, d'*Ulrici Huberti de Jure Civitatis, lib. III*, imprimé à Francquer [sic] en Frise en 1684 et réimprimé à Francfort en 1718. Ce livre est dans toutes les grandes bibliothèques : on peut vérifier cette accusation. » (Du Laurens, *La Vérité...*, in *Les abus dans les cérémonies et dans les mœurs*, Blois, J.F. Billaut, 2^e année de la République française, p. vi.)

préface d'*Imirce* : Homvu est un enfant né à Pékin en 1736, et dont la particularité est d'être « d'or massif ». Il est, aussitôt né, la coqueluche du tout Pékin, fasciné par le métal dont il est constitué et qui s'échappe par tous les orifices de son corps. Mais, « par malheur, ce cousin avait des gencives d'or, il mettait en poudre les mamelons de ses nourrices », et l'enfant est au bord de la famine quand un fakir conseille de le nourrir « avec la panade merveilleuse d'un certain Jean Jacques » : « le docteur de l'île de Robinson voulut bien se charger de l'éducation » de l'enfant et, aussitôt arrivé à Pékin, il « fut étonné de la pureté du cœur de mon cousin ». Les principes de l'auteur d'*Émile* sont alors totalement inefficaces, et celui-ci est renvoyé dans le Valais. La conclusion de l'histoire, en forme de pirouette, est que « c'est le hasard qui fait la sagesse, et jamais les préceptes et les lois n'ont fait un honnête homme ».

Une fois de plus, Du Laurens refuse les préceptes de Rousseau par la fiction la plus débridée, qui simultanément met en scène un âge d'or littéral où l'homme n'est pas dégénéré pour, feignant de croire à une nostalgie rousseauiste, en dénoncer le caractère foncièrement utopique, et met à bas le programme pédagogique de l'*Émile* en lui opposant le « hasard ». Et s'il prend plaisir à le faire ainsi voyager jusqu'en Chine, c'est peut-être aussi parce qu'il a présent à l'esprit le Livre V d'*Émile*, où, dans la section « des Voyages », Rousseau demande : « Mais pour étudier les hommes faut-il parcourir la terre entière ? Faut-il aller au Japon observer les Européens ? »¹ Substituant la Chine, et toute la mythologie voltairienne qui lui est liée, au Japon, c'est à Pékin que Du Laurens fait découvrir à Rousseau la vanité de ses dogmes.

Le dernier texte de Du Laurens que je souhaite aborder, *Le Compère Matthieu*, ne fait pas directement intervenir Rousseau en tant que personnage. Mais certains épisodes permettent, je crois, de mieux cerner le rôle que Du Laurens accorde au voyage dans son combat contre les idées de Rousseau. Matthieu, le héros éponyme, apprenti philosophe comme les autres membres de sa troupe errante, veut, au départ, réformer l'univers jugé trop injuste. Mais pour celui qui n'accepte comme loi que celle de la nature, la vie dans le monde civilisé s'avère rapidement impraticable. Lors d'une de ses nombreuses conversations avec son oncle capucin Père Jean, Matthieu apprend de son mentor que c'est « en s'éloignant de la ressemblance que l'homme a eue primitivement avec les animaux qu'il devient méchant, cruel et féroce. »² Convaincu que « l'état de société [...] est la source de tous nos maux » et que « sa dissolution ne peut être que celle de tous nos biens », Matthieu invite la troupe, alors en Sibérie, à se séparer et à retrouver l'état de nature :

¹ J.-J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation* livre V, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. IV p. 663.

² Du Laurens, *Le Compère Matthieu ou les Bigarrures de l'esprit humain*, A Londres, aux dépens de la compagnie, 1777, t. II, ch.6, p. 182.

Regardons-nous comme des pèlerins qui, après un long voyage, sont prêts à rentrer dans leur patrie ; efforçons-nous de perdre toutes les connaissances que nous avons acquises dans le cours de notre vie ; en un mot, redevenons semblables à nos premiers parents qui vivaient errants, sans industrie, sans parole, sans guerre, sans liaison, sans nul besoin de leurs semblables, se suffisant à eux-mêmes.¹

Le principe est toujours le même d'une application littérale des textes de Rousseau, en l'occurrence de la note du second *Discours* lançant une fausse invitation à retourner vivre parmi les ours. Matthieu croit alors découvrir son Paradis naturel dans une « nation à demi sauvage, vêtue de peaux et parlant à peu près comme les grenouilles coassent »² et s'y installe, adoptant jusqu'au mode de parole des indigènes. Mais ce faisant, il commet une erreur, que le personnage de Père Jean vient signaler : « Pour le coup, s'écrie-t-il, la diète a entièrement fait tourner la tête à mon neveu [...] Que chacun de nous prenne son parti ; [...] choisissez tous votre route ; pour moi, je vais prendre la mienne. »³ L'erreur de Matthieu n'est pas tant de prendre pour vrai un état de nature tout hypothétique, que de décider l'arrêt du voyage. Pourtant, dans sa paraphrase du texte de Rousseau, il rappelait l'errance de « nos premiers parents ». Mais son aveuglement, que vient métaphoriquement représenter le soleil noir de Sibérie, le lui fait oublier, et l'empêche de distinguer entre vérité et fiction, entre arrêt et errance.

La nécessité de cette distinction s'accompagne évidemment de celle d'un *choix* entre vérité et fiction. Les deux autres personnages principaux du roman, Jérôme le narrateur et Jean le capucin, font ce choix, mais chacun dans un sens opposé. Jérôme ne commet pas l'erreur de son compère :

la vraie philosophie, déclare-t-il, ne consiste point à avoir vu que l'illusion, le vice et la méchanceté sont l'apanage des hommes civilisés ; ni à publier, en dépit de tout ce qui peut arriver, que la religion, les lois, les opinions différentes, etc., en sont la cause ; ni à devenir sauvage après ce bel exploit ; mais elle consiste [...] à savoir vivre tranquille et heureux au milieu de la société, quelque dépravée qu'elle soit. Je parle ici du bonheur intérieur, qui ne dépend d'aucune cause externe.⁴

C'est donc un idéal érémitique, auquel son prénom le prédestinait, que prône Jérôme, et le troisième tome du roman relate son apprentissage, à Londres, d'une forme de christianisme tempéré et naturel sous la conduite d'un vieillard qui copie de la musique, et lui tient un discours calqué sur celui du vicaire savoyard... Pourtant, le théisme serein auquel il parvient fait doublement long feu : d'abord parce qu'il tente en vain de convaincre ses compagnons de sa sagesse, et surtout parce que la fin du roman le présente définitivement revenu de son erreur, et

¹ *Ibid.*, p. 252-254.

² *Ibid.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 256.

⁴ *Ibid.*, ch. 13, p. 288.

reconnaissant la « vérité des dogmes » qu'il avait auparavant rejetés. Cet ultime renversement du roman souligne la vanité et le caractère potentiellement réversible de toute parole prétendant à la vérité : Matthieu comme Jérôme ont cherché une vérité, et n'ont trouvé qu'une illusion, ou qu'une prétendue vérité toujours susceptible d'être infirmée.

Seul le personnage de Jean échappe à ce dilemme en choisissant d'emblée la fiction, et en se faisant, par deux fois au cours de ses nombreux voyages, faux-monnayeur. Il est l'incarnation du romanesque, d'un romanesque picaresque essentiellement constitué de voyages, possédant une histoire remplie d'aventures, de surprises et d'errances, et s'il s'accorde avec Jean-Jacques sur la condamnation du mal social, son bon sens s'exprime systématiquement par des dénigrements caricaturaux de la pensée rousseauiste : alors que toute la troupe est au bord de la famine en Sibérie, précisément là où, quelques pages plus tard, Matthieu prétendra retrouver l'état de nature, il part à la chasse et revient portant sur son épaule un ours — encore ! — qu'il a tué ; puis il s'illustre par une apologie de l'anthropophagie, qui détourne de son sens figuré la parole du précepteur d'Émile selon lequel « nous ne pouvons plus nous passer de manger des hommes. »¹ Et, à la fin du roman, il est le seul dont l'aventure se poursuit — il part pour se faire « capitaine de houzards » — tandis que les autres personnages sont soit morts, soit fous, soit endoctrinés.

Ainsi l'omniprésence de Rousseau chez Du Laurens s'articule-t-elle assez étroitement avec le motif du voyage : ce qui est à chaque fois récusé, ce n'est pas le postulat selon lequel la société est génératrice d'inégalités, ni nécessairement le type de réponse qu'apporte Rousseau ; sur ces points, la pensée de Du Laurens est complexe, instable et paradoxale, mais pas nécessairement en désaccord constant avec celle de Rousseau. Ce qui par contre suscite la critique, c'est plutôt le *mode* de la réponse apporté par Rousseau, soit une parole systématique. Du Laurens ne croit pas, dans ses romans, à la possibilité d'une parole philosophique, d'une parole de vérité, qu'il juge vouée à l'incompréhension ou à la persécution : c'est bien, d'une certaine manière, ce que Rousseau lui-même éprouve, et c'est là où se rejoignent peut-être les deux écrivains. Mais à la retraite sans issue que symbolise l'île pour Jean-Jacques, à l'organisation qu'il établit pour les voyages d'Émile, Du Laurens préfère la fiction, dont l'errance voyageuse et les aventures constituent dans son œuvre l'expression métaphorique la plus précise.

Mathieu Brunet

¹ J.-J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation* livre V, in *Œuvres complètes*, éd. citée, t. IV p. 667.

LES VOIX DU « MOI »

C'est à la fois un privilège et un grand plaisir pour moi de pouvoir contribuer à ce volume en l'honneur de Joëlle Gleize, dont je connais depuis des années les écrits, mais que je ne connais en personne que depuis 2007. En 2007, la Société Émile Zola à Londres, dont j'ai l'honneur d'être Présidente, a entrepris d'organiser un colloque proposé dans un premier temps par l'AIZEN (Association Internationale de Recherches sur Zola et le Naturalisme). Avec l'aide de l'Université d'Aix-en-Provence, et avec la coopération généreuse de la Mairie d'Aix, nous avons eu un colloque très réussi, sur le thème « Visages de la Provence », avec une cinquantaine de participants venus d'une douzaine de pays du monde — et tout cela malgré une grève pour nous très inopportune de la part de la SNCF ! Si j'insiste ici sur cette réussite, c'est tout simplement pour reconnaître en public et en toutes lettres, la grande importance là-dedans, de Joëlle Gleize, directrice de l'ORLAC (L'Observatoire de Recherche en Littérature Actuelle et Contemporaine), qui a été une collaboratrice précieuse et essentielle pour nous dans l'organisation du colloque. Je ne saurais exagérer la générosité et l'enthousiasme qu'elle a apportés au soutien de notre entreprise, l'ORLAC nous offrant même un thé « tea-party » délicieux. Je ne serais pas loin même de lui attribuer une intervention spéciale auprès de la météo pour nous assurer le ciel bleu et le soleil dont nous avons bénéficié tout le long de notre séjour à Aix !

Pour moi, ce colloque fut l'heureuse occasion de rencontrer enfin en personne l'auteur de tant d'écrits de critique littéraire que j'avais lus avec beaucoup d'intérêt et de plaisir. J'avais raté l'occasion de la voir en 1996 au colloque Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle, auquel j'avais contribué mais n'avais pu assister. J'ai pu lire plus tard, dans le beau volume des Actes qu'elle a édité avec Anne Léoni, la communication de Joëlle, « Le lecteur opiniâtre de Nathalie Sarraute », où elle soutient très pertinemment que Sarraute ne prétend pas découvrir de nouveaux mondes, mais « nous tend de nouveaux instruments pour percevoir celui-ci. » Avec une étude très fine de trois textes sarrautiens, elle montre comment Sarraute se sert de tout un système métaphorique et fait en sorte que c'est le texte lui-même qui parle au lecteur. Je n'ai pas tardé à obtenir, et à lire avec plaisir, son commentaire pénétrant des Fruits d'or, où elle fait preuve d'une compréhension empathique de son sujet.

Avec l'article « Nathalie Sarraute ou comment désarmer les mots », dans Le dit masqué (2001), Joëlle analyse le combat vigoureux livré par Sarraute contre les forces tyranniques, banalisantes et idéologiques du langage. Ce faisant, elle suggère aussi un rapport entre les idées de Nathalie Sarraute à l'égard du langage et celles de Roland Barthes, qui en dénonçait le caractère « fasciste ». C'est un rapport que Nathalie Sarraute avait elle-même remarqué, me disant un jour qu'elle avait lu Barthes avec beaucoup d'intérêt, et qu'elle croyait avoir plusieurs points en commun avec lui en ce qui concerne le rôle du langage. Depuis notre rencontre de 2007, Joëlle et moi avons pu échanger des courriels, des articles et diverses réflexions portant sur la littérature. Joëlle a été très généreuse envers mes écrits, et quant à moi, je ne peux qu'admirer en toute sincérité la qualité

rigoureuse et perspicace de son œuvre critique, où elle s'exprime d'une façon si honnête et directe, sans jamais chercher à obnubiler le lecteur avec des termes abscons. La plupart de nos échanges ont été centrés sur Sarraute, notre premier point de contact, mais j'ai pu, depuis, découvrir la grande envergure des intérêts de Joëlle. J'ai vivement apprécié son livre de 1992, Le Double Miroir, où elle traite du livre dans les livres (sujet génial !) de Stendhal à Proust — en passant par Balzac, Flaubert et Huysmans. Plus récemment, Joëlle a eu la gentillesse de me faire lire son article sur le montage chez Leiris et Simon, où elle fait ressortir les tensions entre la continuité et l'hétérogénéité, l'unité et le fragmentaire, et, dans le cas de Claude Simon entre « retour sur soi » et rupture. Cela m'a rappelé un incident assez bizarre que j'ai raconté à Joëlle ; j'espère qu'elle me pardonnera de le répéter ici. Il y a bien des années — le nouveau roman était encore tout nouveau ! — je lisais, pour la première fois, ne sachant pas à quoi m'attendre, La Route des Flandres. A un certain moment, je tourne la page, et trouve, à mon grand étonnement, un changement total de style et de sujet, une véritable rupture, une discontinuité frappante... J'ai cru d'abord à quelque truc de nouveau romancier, une sorte de guet-apens pour le lecteur non averti. Il fallait sans doute faire un effort et essayer de trouver le lien entre ces passages et ce qui les avait précédés. J'ai fait mon effort sans aucun succès, et j'ai fini par comprendre qu'il s'agissait tout simplement d'une grosse et épouvantable erreur de relieur. On avait inséré, dans La Route des Flandres, une trentaine de pages du Contrat Social de Rousseau! Un bel exemple de montage, en effet ! Je ne crois pourtant pas que Simon eût apprécié.

Dernièrement j'ai lu l'excellent chapitre de Joëlle sur « Ici », dans Lieux propices. Dire que je l'ai lu avec plaisir serait tout à fait inadéquat : cette étude des métaphores spatiales et de la manière dont Sarraute installe le lecteur dans l'« ici » du texte, dans un « terrain commun creusé dans l'espace du langage », est vraiment remarquable. Joëlle fait voir de nouveau dans cette étude sa compréhension intime du monde sarrautien. Pour conclure, je voudrais seulement lui souhaiter bonne continuation de sa carrière littéraire, et la remercier très chaleureusement pour tout ce qu'elle a fait pour nous aider à mieux connaître la littérature française.

Je viens de revisiter, après une très longue, trop longue absence, *La Vie de Henry Brulard*¹ de Stendhal et *Les Mots* de Sartre. Je voudrais essayer ici de donner quelque cohérence aux réflexions provoquées par cette relecture, en me concentrant sur la première partie de ces deux livres autobiographiques. Cela me permettra de regarder de près la manière dont les deux auteurs s'introduisent et s'installent dans leur texte, quelle « voix » s'y fait entendre et à quels lecteurs éventuels cette dernière s'adresse.

La Vie de Henry Brulard présente tout de suite le « moi » de Henry Brulard, Stendhal, Henri Beyle, dont les trois noms² en disent déjà long, indiquant une prédilection pour les pseudonymes, le mystère, le déguisement. Et pourtant il cherche, nous dit-il, « à être vrai, et simplement vrai, il n'y a que cela qui tienne » (HB, p. 9, c'est Stendhal qui souligne). Il renchérit en remarquant : « combien ne faut-il pas de précautions pour ne pas mentir ! » (HB, p. 9). Nous en avons déjà la preuve, car dès ses

¹ Les références, indiquées par HB entre parenthèses dans le corps du texte, renvoient à *La Vie de Henry Brulard* dans *Œuvres Intimes*, éd. Henri Martineau, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1955.

² Parmi tant d'autres, tel « Dominique » ou le délicieux « Silencieux Harry » qui paraissent ailleurs dans ses écrits autobiographiques!

premiers mots il nous donne le change. Il se situe « ce matin, 16 octobre 1832, à San Pietro *in Montorio*, sur le mont Janicule, à Rome », et offre des détails de son expérience immédiate, depuis « [le] mur contre lequel je m'appuie » jusqu'à la scène immense qui se déploie devant ses yeux. Le lecteur non averti ne sait pas qu'il triche. Nous voyons devant nous un homme cultivé, sensible à la beauté du paysage, amateur de l'architecture et des arts. Il offre une sorte de « travelling » de la scène devant lui, et mentionne, à la villa Aldobrandini, « cette sublime fresque de Judith », le déictique renforçant non seulement l'effet d'immédiateté mais impliquant aussi un lecteur qui (re)connaîtrait la fresque en question. C'est à ce lecteur-là qu'il confie : « dans trois mois j'aurai cinquante ans » — ce qui serait en effet exact si on était en octobre 1832, mais le matin où est commencée *La Vie de Henry Brulard* est fin novembre 1835 : l'auteur a déjà eu cinquante ans le 23 janvier 1833. En octobre 1832, il est en voyage dans les Abruzzes. Cinq pages plus loin, pourtant, il remet à jour la date : « Je ne continue que le 23 novembre 1835 » (*HB*, p. 6). Mais c'est à bon escient qu'il triche à la première page : cela lui permet de se présenter en homme conscient de l'*approche* de la cinquantaine, en face de cette magnifique vue sur Rome qui évoque pour lui des souvenirs de Tite-Live, d'Annibal et des Romains. C'est face à ce panorama chargé d'Histoire qu'il veut considérer, en pleine conscience de sa mortalité, sa propre vie : « De plus grands que moi sont bien morts ! » (*HB*, p. 4). Il s'approche de la cinquantaine, se dit-il¹ : « il serait bien temps de me connaître » (*HB*, p. 4). À la fin de cette journée, il se résout : « je devrais écrire ma vie, je saurai peut-être enfin [...] ce que j'ai été » (*HB*, p. 6). Il veut savoir quel rôle il a joué, quel rôle il joue dans ce monde où il sait qu'il ne fait que passer².

Henry Brulard se présente donc au moment où il décide d'écrire ce livre. Il s'explique sur son objectif ainsi que sur les problèmes et périls de l'entreprise, admettant aussi quelques doutes sur sa capacité de la mener à bonne fin : « À vrai dire, je ne suis rien moins que sûr d'avoir quelque talent pour me faire lire » (*HB*, p. 6)³. Il craint surtout l'effet rébarbatif de « cette effroyable quantité de *Je* et de *Moi* » (*Ibid.*), qui risque d'agacer même le « lecteur le plus bienveillant » (*Ibid.*)⁴. Écrire à la troisième personne éviterait le problème des « *Je* » et des « *Moi* », mais alors, se demande-t-il, « comment rendre compte des mouvements intérieurs de l'âme ? » (*Ibid.*). Et c'est là, dans ces mouvements de l'âme, qu'il croit avoir des chances d'« atteindre cette vérité qui me fuit » (*HB*, p. 19). S'il semble s'accorder parfois

¹ Il va jusqu'à noter ce fait à l'intérieur de la ceinture de son pantalon, « abrégé pour ne pas être compris : J. vais avoir la 5 » !

² Sept ans plus tard il meurt, en mars 1842, à Paris.

³ Imaginant rencontrer Montesquieu dans un autre monde, qui lui dirait « Mon pauvre ami, vous n'avez pas eu de talent du tout », Stendhal dit qu'il serait « fâché, mais nullement surpris » (*HB*, p. 7).

⁴ Stendhal affirme deux cents pages plus tard que s'il avait mis « Bernard » au lieu de « Brulard », il aurait pu éviter ce problème épineux, en se servant de la troisième personne. Il semble avoir oublié momentanément qu'il a déjà mis « Brulard » au lieu de « Beyle » dans son titre, et que l'auteur, d'ailleurs, est un certain « Stendhal » ! Il est amusant de noter que, faisant référence dans le texte aux « sept lettres » de Bernard, il écrit dans son manuscrit « cinq lettres ». Beyle n'est jamais loin.

un lecteur patient et sympathique, partageant ses intérêts et sa culture, il se demande aussi ce que seront les lecteurs futurs, ceux de 1880, ou ceux même de 1935 (envisagés dans un élan optimiste !), avec leurs idées, leurs préjugés, leurs croyances. Il sera impossible de les courtiser, ces lecteurs inconnus — « quel encouragement à être *vrai* et simplement *vrai* » (*HB*, p. 9).

Dans une note que Stendhal met en marge de la page 6, nous lisons « Brulard [...] né à Grenoble en 1786, d'une famille de bonne bourgeoisie qui prétendait à la noblesse [...] fut témoin de bonne heure de la méchanceté et de l'hypocrisie de certains gens, de là sa haine d'instinct pour la [reli]gi[on]. Son enfance fut heureuse jusqu'à la mort de sa mère [...] ensuite les pr[êtres] en firent un enfer. » Nous apprenons donc déjà quelque chose sur ses sentiments envers sa famille et la religion. Après cette brève note sur sa vie, Stendhal se rappelle quelques-unes de ses anciennes ambitions, d'abord celle de poursuivre une carrière militaire, puis celle de « faire des comédies comme Molière et vivre avec une actrice » (*HB*, p. 10). Il raconte quelques faits de sa vie à Paris, mais se reproche de se laisser emporter par ses souvenirs : « je m'égare, je serai inintelligible si je ne suis pas l'ordre du temps » (*Ibid.*). Il reste toujours très conscient du lecteur, avec qui il veut être intelligible, franc et sincère. Lorsqu'il se rend compte qu'il a pu tromper le lecteur avec une référence à Wagram à la première page du livre, il se hâte de faire la correction : « non, mon lecteur, je n'étais point soldat à Wagram en 1809 ». C'est au lecteur de 1880 qu'il s'adresse : « Il faut que vous sachiez que quarante-cinq ans avant vous il était de mode d'avoir été soldat sous Napoléon » (*HB*, p. 9).

Notre auteur sait pourtant que pour être *vrai*, il ne s'agit pas que d'éviter le mensonge. Il y aura bien d'autres difficultés, à commencer par des problèmes de mémoire. Sa mémoire, il nous l'avouera plus tard, est comme « une fresque dont de grands morceaux seraient tombés » (*HB*, 102). Il y aura des lacunes : des noms, des détails, des dates qui manquent ou restent incertains. Si certains événements sont de vrais souvenirs, d'autres peuvent être seulement des souvenirs de récits qu'on lui en aurait faits. Certaines images ou impressions qui semblent être restées intactes ont pu être altérées au cours du temps. Il y a d'ailleurs toujours un décalage entre « maintenant » et « alors », entre Brulard narrateur et Brulard protagoniste. Pas seulement à cause de la différence entre l'homme mûr et le petit garçon ou le jeune homme qu'il a été, mais aussi parce qu'il change lui-même et voit les choses autrement. Il fait des découvertes en écrivant, et reconnaît bien des erreurs : « Je ne vois la vérité nettement sur la plupart de ces choses qu'en les écrivant en 1835, tant elles ont été enveloppées jusqu'ici de l'auréole de la jeunesse. » (*HB*, p. 19). D'ailleurs, « Quel œil peut se voir soi-même ? » (*HB*, p. 7)

Dans le deuxième chapitre, Stendhal nous plonge dans un bain de réflexions sur sa vie d'homme mûr, soldat sous Napoléon, étudiant, adjoint aux commissaires des Guerres, écrivain, amant,

et maintenant « rentré dans l'ornière administrative » (*HB*, p. 12). Il fait une liste des femmes qu'il a aimées, ordonnée selon leurs qualités, et rêvant à ces noms, se souvient des « étonnantes bêtises et sottises qu'ils m'ont fait faire » (*HB*, p. 15). Il reconnaît qu'il a aimé passionnément, mais souvent sans succès. Il nous dit son mépris des bourgeois, reconnaissant pourtant parmi eux quelques hommes énergiques et admirables, tel « l'incomparable Gros », géomètre dont il était disciple – à l'insu de sa famille, car Gros « était jacobin et toute ma famille bigotement ultra ». Il réfléchit sur l'impression qu'il a faite sur les gens autour de lui, notant que pour les uns il aura été « brillant » (*HB*, p. 14), mais pour d'autres, « un fier fat », sur quoi il ajoute : « peut-être au reste avaient-ils raison » (*HB*, p. 18). Craignant de s'égarer encore, en s'attardant sur « tant de considérations générales », il se rappelle qu'« il faut narrer » et ne pas s'attarder, comme il fait, sur de très petits détails : « Quelle patience il vous faudra, ô mon lecteur ! », mais ces petits détails, ajoute-t-il, « ont besoin d'être contés très distinctement » (*Ibid.*). Les faits et détails qu'il nous offre sur son parcours personnel nous donnent une idée de son caractère et nous permettront de mieux le suivre dans son effort pour savoir quel homme il a été, quel homme il est.

Au commencement du chapitre 3, notre auteur se permet de naître, mais il ne passe pas la parole à l'enfant. C'est toujours lui, Henry Brulard, le narrateur, qui raconte ses souvenirs, tout en restant très près de son « moi » passé. Le « je » du jeune Henry est un « je » dont l'adulte se souvient, et qu'il ne désavoue jamais, même si parfois il doit le désapprouver. Il se présente en enfant avec panache : « Mon premier souvenir est d'avoir mordu à la joue ou au front Madame Pison du Galland, ma cousine » (*HB*, p. 21). La première scène de son enfance est donc celle d'un méfait. Il revoit, dit-il, toute la scène, reconnaissant que c'est probablement « parce que sur-le-champ on m'en fit un crime et que sans cesse on m'en parlait. » (*Ibid.*). La tante Séraphie, dévote réputée, le traite de « monstre » et lui attribue « un caractère atroce ». Quand, de surcroît, il laisse tomber dans la rue, tout près d'une dame qui passe, un couteau de cuisine dont il se sert pour couper des joncs, la même Séraphie l'accuse d'avoir voulu tuer cette dame — le voilà donc traité de meurtrier à l'âge de quatre ans ! (*HB*, p. 22).¹ Ce « crime » le fait gronder même par son « excellent grand-père » et son « excellente grand'tante » (*Ibid.*), les personnes qu'il aime et respecte le plus (à part sa mère) dans la famille. Se révoltant contre l'injustice de la tante dévote, il prend en horreur la religion, et commence à éprouver, bien qu'il n'ait « pas plus de cinq ans », un « amour filial instinctif pour la république » (*Ibid.*), ce qui, aux yeux de sa famille, équivaut déjà à deux gros péchés. Il ne tarde pas à se targuer d'un nouveau crime, d'une nature très différente, quand il avoue avoir été passionnément amoureux de sa mère : « Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements. [...] J'abhorrais mon père quand il venait

¹ Malgré l'aigreur et la malveillance constantes de cette tante, il avouera plus tard avoir adoré les jambes de Séraphie...

interrompre nos baisers » (HB, p. 26). Il nous assure de l'innocence de sa mère, morte en couches quand il a sept ans, mais « Quant à moi, j'étais aussi criminel que possible » (HB, p. 27).

Comme je me limite ici à une vingtaine de pages de la première partie du livre, je laisse là cet enfant criminel qui finira par être notre « Henry Brulard », ce narrateur qui semble physiquement présent devant nous, et qui reste là, tout le long du texte, regardant, sentant et écoutant le monde autour de lui¹. Il rêve et réfléchit sur l'amour, la musique, la beauté du paysage, ses haines et ses passions, n'oubliant jamais la présence de cet « autre » indispensable — son lecteur. L'impression d'immédiateté sera renforcée tout le long du texte par les petits croquis qui en ornent les marges, lui servant d'aide-mémoire pour recréer les lieux, la position qu'il y occupait, ce qu'il voyait de là, et surtout ce qu'il ressentait. C'est lui, l'être sensible, qui éprouve et enregistre ce qui se passe autour de lui. Il nous dira plus tard : « Je ne prétends pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi » (HB, p. 126).

LES MOTS

Passant maintenant au livre de Sartre², on remarque tout de suite une différence frappante d'avec le commencement de *Henry Brulard* (je me limiterai encore une fois, à quelques exceptions près, à une vingtaine de pages de la première partie). Pas l'ombre ici d'un « Je me trouvais ce matin ». Il faudra même lire cinq pages avant de rencontrer pour la première fois le mot « moi ». En fait, sans le renseignement au dos du livre : « Jean-Paul Sartre [...] raconte son enfance », les premiers paragraphes sembleraient prélude à un roman, voire un roman traditionnel au narrateur omniscient, qui se sert du temps traditionnel du passé historique. Il n'y a rien ici de cette présence immédiate que l'on rencontre chez *Henry Brulard*. *L'incipit* de Sartre nous indique, mais de façon bien moins précise que *Henry Brulard*, un lieu « en Alsace », et une date, « aux environs de 1850³ », dans un passé et un endroit où l'auteur n'existe pas encore, et comme il n'y a ni « je », ni « moi », il n'existe pas sur la page non plus. Il a d'ailleurs très peu de présence physique, à part quelques brèves références à son corps (gouttes qu'on lui met dans le nez, cheveux qu'on lui brosse). Il s'occupe presque exclusivement d'idées, de choses abstraites. Lorsqu'il utilise le verbe « sentir », il s'agit très rarement de sensation⁴.

¹ Il parle des sons qu'il a aimés, que ce soit le frottement d'une cuiller (HB, p. 36), le bruissement d'une barre de fer (HB, p. 44), le son majestueux des cloches (HB, p. 51) ou le son des tambours (HB, p. 52).

² Les références, indiquées par LM entre parenthèses dans le corps du texte renvoient à *Les Mots*, édition « Folio », Gallimard, 1964.

³ En commençant par ses ancêtres, Sartre fait commencer son récit seulement quinze années plus tard que celui de Stendhal.

⁴ Il y a pourtant un moment où il dit que son grand-père « me faisait l'imposition des mains, je sentais sur mon crâne la chaleur de sa paume » (LM, p. 22).

Ce narrateur ne se présente pas, ne s'adresse pas à nous autres lecteurs, ne s'explique pas sur les objectifs de son livre, et ne fait aucune mention des problèmes éventuels qu'il aurait à surmonter. Loin de là, il parle d'un ton assuré, d'une voix en effet omnisciente. À la différence de Henry Brulard, qui dit : « nous ne savons jamais la chronique scandaleuse de nos parents » (*HB*, p. 22), il semble tout savoir sur le caractère et jusqu'aux sentiments intimes de ses aïeux. Il n'évoque pas de problèmes de mémoire, et ne montre aucune crainte que son récit ne soit que « le récit d'un récit », bien que le lecteur doive inévitablement se rendre compte que pour sa première enfance ce narrateur doit dépendre des récits d'autrui, notamment de sa mère. Il ne fait aucune mention de la façon dont les idées, les préjugés du présent peuvent influencer sur le passé : sa vue du passé semble stable.

La voix du narrateur prend un ton légèrement moqueur pour raconter l'histoire de ses aïeux. Son humour ironique fait supposer un lecteur qui partage ses vues, et qui comprend donc à demi-mot ce qu'il faut penser de ces gens, à commencer par l'« instituteur accablé d'enfants » de la première phrase, « ce défroqué », qui « consentit à se faire épicier », et chercha ensuite à s'en compenser en exerçant un pouvoir tyrannique sur toute sa famille. On a vu que Henry Brulard, déjà, se moquait de l'hypocrisie et des prétentions de sa famille, et Sartre fait de même pour la sienne. Avant d'arriver à sa propre naissance, Sartre nous raconte une série de fécondations antérieures, fécondations où l'amour n'entre pas. Son grand-père Charles Schweitzer, malgré la répugnance résolue de sa femme, « lui fit quatre enfants par surprise » (*LM*, p. 14). Son grand-père maternel, le docteur Sartre, dépité d'avoir épousé la fille d'un « riche propriétaire » pour découvrir, le lendemain du mariage, que son beau-père n'était rien moins que riche, en punit son épouse en refusant de lui adresser la parole, mais « de temps à autre, sans un mot l'engrossait » (*LM*, p. 15). En faisant tant de références à l'acte générateur, Sartre semble insister sur ce qu'a d'inconsidérable la création d'un enfant, celui-ci étant le résultat non voulu, et très peu désirable, d'un incident banal et rapide : « Faire des enfants, rien de mieux ; en avoir, quelle iniquité ! » (*LM*, p. 18). Même son propre père Jean-Baptiste Sartre, officier de la marine, ayant épousé Anne-Marie, « lui fit un enfant au galop, moi... » (*LM*, p. 16). C'est là, avec ce « moi », que Jean-Paul Sartre fait enfin son entrée dans le monde et dans le texte. Son père meurt quand le bébé n'a que quinze mois, et Sartre ne reconnaît la part du père qu'en la réduisant au plus petit dénominateur commun : « un mort avait versé les quelques gouttes de sperme qui font le prix ordinaire d'un enfant » (*LM*, p. 22).

Après la parution de l'enfant dans le texte, c'est censément l'enfant qui dit « je », et qui semble prendre en charge la narration, mais cet « enfant » a la même voix omnisciente que le narrateur des pages précédentes, et il nous offre, sans crier gare, des interprétations d'homme mûr. Ainsi lit-on, au moment où le bébé retrouve sa mère après avoir été mis en nourrice : « nous étions victime d'un malentendu : elle retrouvait avec amour un fils qu'elle n'avait jamais quitté vraiment ; je reprenais conscience sur les genoux d'une étrangère » (*LM*, p. 17). Il est évident que l'expérience du bébé a été

passée à travers le filtre du narrateur mûr. Ce même bébé, après la mort si précoce de son père, nous dit : « je m'appliquai, moi aussi, à mourir », et « moi, je profitais de la situation » (*LM*, p. 16). Ce « je » est un artifice évident, qui ne raconte ni l'expérience physique ni les sentiments du bébé, mais l'intervention de l'écrivain narrateur n'est pas explicitement indiquée. C'est certainement ce dernier qui fait observer que « l'insolent trépas de mon père avait désobligé les Schweitzer » (*LM*, p. 17). Pour l'enfant, pourtant, ce trépas semble un bonheur : « Moi, j'étais ravi : ma triste condition imposait le respect, fondait mon importance » (*LM*, p. 19). Ce ne sont pas là des réflexions de bébé, mais cela représente peut-être bien les sentiments de l'enfant quand il était plus âgé, ou du moins les sentiments que lui attribue l'écrivain de 1963. La mort du père permet au fils d'échapper à une tyrannie paternelle vue comme inévitable : « Il n'y a pas de bon père, c'est la règle ; qu'on n'en tienne pas grief aux hommes mais au lien de paternité qui est pourri » (*LM*, p. 19). Des remarques de cette sorte proviennent, manifestement, du « maintenant » de l'écrivain plutôt que de l'« alors » du récit. Quand l'auteur parle de ce père mort, « qui pourrait être, aujourd'hui, mon fils », il est clair qu'il parle dans son présent de 1963, et il ajoute : « Aujourd'hui encore, je m'étonne du peu que je sais sur lui » (*Ibid.*)¹. Le récit du passé fait place çà et là à des considérations qui appartiennent au moment d'écrire, pour lesquelles parfois, comme ici, le narrateur adopte le présent de l'indicatif. Ailleurs, pourtant, il intervient sans changement apparent ni de temps ni de voix, passant du récit fait par le « moi » fictif, parlant du grand-père Charles : « il m'appelait son tout-petit d'une voix chevrotante de tendresse », à des remarques averties et ironiques qui ne peuvent provenir que de l'écrivain : « à la vérité, il forçait un peu sur le sublime : c'était un homme du XIX^e siècle qui se prenait, comme tant d'autres, comme Victor Hugo lui-même, pour Victor Hugo » (*LM*, p. 22). Les transitions entre enfant et écrivain peuvent être déconcertantes.

Sartre ironise, avec humour, et même quelque humeur, sur la famille Schweitzer qui, au retour de leur fille, veuve et mère à vingt ans, la juge coupable « d'avoir pris, à l'étourdie, un mari qui n'avait pas fait d'usage » (*LM*, p. 17). Ses parents la traitent avec une générosité de surface qui ne cache pas le blâme qu'ils attribuent à la « vierge avec tache » qu'elle est devenue pour eux à cause de la mort de son mari. « Pour obtenir son pardon, elle se dépensa sans compter », et Anne-Marie, sans jamais obtenir ce pardon, est vite réduite au statut de mineure, et à une servitude totale. Si l'enfant raconte les ennuis de sa mère, l'enfant est lui-même traité avec ironie par le narrateur : « Cette vierge en résidence surveillée, soumise à tous, je vois bien qu'elle est là pour me servir » (*LM*, p. 20). Quand le narrateur trouve une vieille photo de lui-même, enfant, il la décrit en ces termes : « j'ai la joue ronde et, dans le regard, une déférence affable pour l'ordre établi : la bouche est gonflée par une hypocrite arrogance : je sais ce que

¹ Il se demande si son père l'a « aimé, s'il [l']a pris dans ses bras, s'il a tourné vers son fils ses yeux clairs, *aujourd'hui mangés* » (*LM*, p. 20, c'est moi qui souligne) : l'ajout qualificatif ici semble un peu cruel.

je vaux » (*LM*, p. 26)¹. La difficulté, c'est que Sartre veut peindre, et dénoncer, une famille hypocrite, imbue de la mauvaise foi bourgeoise qu'il a tant fustigée ailleurs, alors même l'enfant qu'il était est le malheureux produit de cette famille, de ce milieu. Le « moi », le « je » semble donc prendre parfois l'allure d'un « il » déguisé, quand il est traité avec ironie par un narrateur qui sait bien mieux que lui de quoi il s'agit, et qui le contemple d'un œil moqueur en gardant ses distances. L'enfant devient à la fois le « je/moi » de l'élément autobiographique et ce que j'appellerais le « je » d'artifice, le « je/il » de la dénonciation idéologique.

C'est le grand-père, Charles, le Karl de « Karlémami », qui prend la relève du père pour le petit Poulou, mais n'étant pas en fait le père de cet enfant, il ne tient pas à l'écraser comme il avait fait pour ses propres fils. L'enfant est une merveille pour Charles, lui permettant de jouer une série de beaux rôles en plus de celui de Dieu le Père, qu'il joue déjà à merveille depuis des années avec sa belle barbe : « Nous jouions une ample comédie aux cent sketches divers: le flirt, les malentendus vite dissipés, les taquineries débonnaires et les gronderies gentilles » (*LM*, p. 24). L'enfant devient expert en imposture. Même quand il joue tout seul, il continue à dissimuler ; le mot « feindre » parsème ce texte, ainsi que le mot « faux »². Le narrateur remarque même, bien plus loin dans le texte : « J'étais un faux enfant » (*LM*, p. 71), mais déjà dans les premières pages, l'enfant joue un rôle : « j'étais un enfant sage: je trouvais mon rôle si seyant que je n'en sortais pas » (*LM*, p. 24). La fausseté est partout, symptôme de la mauvaise foi bourgeoise imbibée par l'enfant, qui fait de lui la cible de la critique ironique de l'écrivain qu'il est devenu. La mort précoce du père lui apporte encore un autre « bienfait » : avoir un « *Œdipe* fort incomplet », car il n'a aucun rival : « Ma mère était à moi, personne ne m'en contestait la tranquille possession : j'ignorais la violence et la haine, on m'épargna ce dur apprentissage, la jalousie... » (*LM*, p. 24). Il n'éprouve donc pas l'amour « criminel » de Henry Brulard. En revanche, Émile, second fils de Charles Schweitzer et Louise, fait montre d'une adoration pour sa mère qui semble presque parodier la passion incestueuse de Henry Brulard, avec ses « visites clandestines » à sa mère, au cours desquelles « il la couvrait de baisers et de caresses puis se mettait à parler du père, d'abord ironiquement puis avec rage » (*LM*, p. 14). On se rappelle le « j'abhorrais mon père » de Henry Brulard. Au petit Jean-Paul, sa mère lui semble plutôt une sœur aînée, réduite comme elle est au statut de « mineure » dans la famille Schweitzer.

¹ Une vingtaine de pages plus tard, les habitués de la maison Schweizer – des « personnes rassises » – parlent devant l'enfant d'une manière à laquelle l'enfant est « parfaitement habitué » (*LM*, p. 44). Acclimaté à ce milieu que Sartre dirait empesté, il accepte sans broncher leurs opinions, écoutant et approuvant le discours hypocrite de la société qui l'entoure.

² « je feins d'être en péril pour accroître ma gloire » (*LM*, p. 21) ; « Je devais [...] mettre mon courage à feindre la lâcheté » ; « Je corrigeais ma fausse gloire par un faux incognito ».

Les sentiments du narrateur envers sa mère ont néanmoins une certaine ambiguïté, quand on considère les réflexions, plus tard venues dans le texte, sur le meurtre de Camille par Horace, et sur les mots d'une chanson affirmant qu'il n'y a de plus proche parenté que celle entre frère et sœur : « ça me troublait », dit-il. Il pense que s'il avait eu une sœur, « c'eût été mon amante ». L'adulte explique que pour l'enfant « amante n'était encore qu'un mot ténébreux » (*LM*, p. 46)¹ et il avoue, en homme mûr, qu'il aurait voulu avoir une sœur cadette : « Frère, en tout cas, j'eusse été incestueux. J'y rêvais. Dérivation? Camouflage de sentiments interdits ? C'est bien possible. » Il n'est donc pas si loin, après tout, de Henry Brulard, et il avoue : « Aujourd'hui encore — 1963 — c'est bien le seul lien de parenté qui m'émeuve » (*LM*, p. 47). Dans une note il ajoute : « J'ai longtemps rêvé d'écrire un conte sur deux enfants perdus et discrètement incestueux. On trouverait dans mes écrits des traces de ce fantasme... ».

En guise de conclusion, je voudrais résumer quelques-unes des ressemblances et dissemblances entre les deux narrateurs et remarquer quelques résonances entre eux², comme, par exemple, le fait que ces deux auteurs illustres ont eu des problèmes d'orthographe ! Henry Brulard étonne M. Daru, son cousin, non seulement par son écriture « en pieds de mouche », mais par le fait qu'il écrit « *cela* avec deux ll : *cella*. » (*HB*, p. 349). Le cas de Jean-Paul Sartre est pire encore : voulant écrire « le lapin sauvage aime le thym », il écrit « le lapen çovache ême le ten » (*LM*, p. 65), et en conclut simplement que « j'étais un enfant prodige qui ne savait pas l'orthographe, voilà tout ». Si Henry Brulard aime « le peuple », mais garde ses distances, Jean-Paul Sartre aime les pauvres, mais les trouve toujours « sales ». Si Sartre trouve que son « lieu naturel » est « un sixième étage parisien avec vue sur les toits » (*LM*, p. 52), Henry Brulard se rappelle avec nostalgie sa vie à Paris au cinquième étage (*HB*, p. 10), et puis au troisième, où il vivait « fou et solitaire à mille lieues de la vie réelle » (*HB*, p. 12). L'un et l'autre ont des problèmes avec leurs jeunes contemporains, souffrant de se trouver exclus de leurs jeux. Chacun se voit d'un œil critique, reconnaissant après coup l'arrogance de leur jeunesse³. C'est un grand-père qui sert de père à chacun des deux ; ils ont tous deux des sentiments inappropriés envers leur mère, et des sentiments de haine et de rage contre la religion, les prêtres, le conformisme, et contre leur famille d'hypocrite. Ce sont en fait deux rebelles.

¹ Il explique le mot d'après ce que l'enfant croyait comprendre : « Des amants s'embrassent et se promettent de dormir dans le même lit (étrange coutume : pourquoi pas dans des lits jumeaux comme nous faisons, ma mère et moi?) ». Notre narrateur fait du faux naïf, mais qui lui permet d'introduire ici le rapport entre lui et cette « sœur aînée » sa mère.

² Ils s'accordent tout à fait sur la question de commander. Henry Brulard nous dira : « Le bonheur pour moi c'est de ne commander à personne et de n'être pas commandé. » (*HB*, p. 385) et Sartre : « Commander, obéir, c'est tout un [...] De ma vie je n'ai donné d'ordre sans rire, sans faire rire ; c'est que je ne suis pas rongé par le chancre du pouvoir : on ne m'a pas appris l'obéissance » (*LM*, p. 20).

³ Henry Brulard reconnaît bien trop tard « la bonté de toute cette famille Daru. Que faire d'un animal si orgueilleux et si ignorant ? » (*HB*, p. 349).

La première de leurs dissemblances se manifeste à la première page, où nous avons noté la présence manifeste de Henry Brulard, et l'apparente absence de Jean-Paul Sartre, qui semble avoir peu de contact avec le monde matériel. Cette différence se remarque tout le long des deux livres. Henry lit énormément, aime la musique, l'art et la littérature, mais aussi la nature et les beaux paysages ; il grimpe sur la montagne, monte à cheval, va à la pêche¹. Sartre, au contraire, nous confiera : « Les souvenirs touffus et la douce déraison des enfances paysannes, en vain les chercherais-je en moi. Je n'ai jamais gratté la terre ni quêté des nids, je n'ai pas herborisé ni lancé des pierres aux oiseaux. Mais les livres ont été mes oiseaux et mes nids, mes bêtes domestiques, mon étable et ma campagne » (*LM*, p. 42). Pour toute la première partie de « Lire », on semble avoir affaire à un être presque incorporel, et qui en fait dira de lui-même : « j'étais l'indéfini en chair et en os » (*LM*, p. 35). Sa quasi-absence du monde des choses ne s'altère que vers la fin de « Lire », quand il va au cinéma avec sa mère, et montre un vrai rapport avec le monde (pas tout à fait) « matériel » autour de lui : les « paysages clignotants » qui traversent l'écran crayeux, « l'odeur vernie d'un désinfectant », et « le goût acidulé » des lampes de secours (*LM*, p. 102). Une autre dissemblance se manifeste en ce qui concerne le crime. Henry Brulard n'hésite pas à avouer, ou mieux, à affirmer avec une certaine bravoure, que son premier souvenir est celui de son premier crime ; et il en commettra bien d'autres. Jean-Paul, en revanche, n'a rien à voir avec le crime, il est « sage ». S'il avoue qu'à quatre ans il a salé la confiture, il explique que c'était « par amour de la science, je suppose », et c'est bien « le seul forfait dont j'aie gardé mémoire » (*LM*, p. 245). S'il s'excuse aussi lestement, c'est moins pour s'exonérer que pour condamner ce « faux enfant » qui a si bien appris à se conformer aux mœurs et aux idées du milieu bourgeois et satisfait où il vit.

La plus grande différence entre les deux auteurs est peut-être dans leur rapport avec leur « moi » passé. Henry Brulard reste toujours très près de son moi, et même quand il le condamne ou le trouve ridicule, il le fait avec une certaine indulgence. Jean-Paul Sartre, au contraire, garde ses distances, créant souvent une sorte de « moi » hybride, un « je/il ». Quant à leur rapport avec le lecteur, Henry Brulard fait la cour à son « cher lecteur », dont il reste toujours conscient, alors que Sartre au contraire semble l'ignorer. Henry Brulard anticipe et admet des erreurs, se corrige souvent, s'interroge, tandis que Sartre semble très sûr de la réalité de ce qu'il raconte. Aucun doute ne semble l'assaillir, à part un moment vers le milieu de « Lire »², quand il s'interrompt justement pour exprimer des doutes sur ce qu'il écrit : « Ce que je viens d'écrire est faux. Vrai. Ni vrai ni faux comme tout ce qu'on écrit sur les fous, sur les hommes » (*LM*, p. 59). Là aussi surgit une différence considérable entre les deux hommes : pour Henry Brulard il s'agit de se connaître, en examinant ses actions, ses attitudes, les

¹ Il raconte avec allégresse un moment où son ami, relevant trop rapidement le hameçon, accroche la ligne dans un arbre, et voit sa grosse truite pendre dans l'air au-dessus de leurs têtes... « Quelle joie pour moi ! » (*HB*, p. 125).

² C'est le titre de la première partie du livre.

mouvements de son âme. Sartre écrit plutôt « sur les fous, sur les hommes », c'est-à-dire sur l'idée de l'homme, sur l'homme en général. À propos de son père, mort si jeune, et dont il sait si peu, il dit : « Il a aimé, pourtant, il a voulu vivre, il s'est vu mourir; cela suffit pour faire tout un homme » (*LM*, p. 19). Plus tard, il dira « tout homme est tout l'homme » (*LM*, p. 62). Et, soulignant l'énorme distance entre le petit enfant de la photo qui semblait dire « Je sais ce que vau » et l'écrivain mûr, Sartre termine *Les Mots* avec cette définition de ce qu'il est : « Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui » (*LM*, p. 206). Stendhal au contraire ne généralise pas, reste fidèle à lui-même, centré sur les mouvements de son âme, plein, à la dernière page de son livre, de son « bonheur fou », conscient de l'insuffisance du langage pour l'exprimer quand « le sujet surpasse le disant ».

Valérie Minogue

LA VIE LITTÉRAIRE DANS *ILLUSIONS PERDUES* : « Le peuple in-folio »

Joëlle a accompagné mes premières années d'enseignement à Aix. Même si je l'avais lue, beaucoup, même si je l'avais croisée dans divers colloques et assemblées balzaciennes, déjà, notre amitié a commencé avec le XXI^{ème} siècle et ma nomination à l'Université de Provence.

Nous avons partagé un bureau, des tasses de thé et, l'été approchant, les merveilleuses cerises de son jardin de Volx. Et Joëlle m'a guidée à travers cours, séminaires et directions de mémoires. M'offrant ce qui a toujours donné sens à sa vie : la découverte, la curiosité, la passion.

*En 2003-2004, nous avons assuré ensemble ce qui fut, je crois, mon premier et son dernier cours d'agrégation, sur *Illusions perdues*. C'est en souvenir ému et reconnaissant de ces séances, en partage de Balzac et du livre que j'ai choisi de prolonger ici, sous forme d'article, des notes pour une leçon sur « la vie littéraire dans *Illusions perdues* », faisant suite à l'un de ses cours magistraux.*

Je me permets ainsi, Joëlle, de citer longuement ton cours, mêlant nos voix et nos approches comme nous aimons toujours à le faire. Ce qui explique la co-signature de cet article par la mention entre parenthèses – dans leur valeur, au XVI^e siècle d'adresse et d'hommage – de ton nom, Joëlle.

Illusions perdues nous offre une représentation totalisante du monde littéraire, dans ses déterminations sociales, politiques, économiques, dans ses mutations commerciales. Un univers est présenté aux lecteurs, décrit dans ses transformations, des conditions de production ou d'impression du texte à sa diffusion et sa réception. Le monde littéraire se fragmente même, avec ces autres univers parallèles, eux aussi « marchands de phrases », pour reprendre le mot de Vernou (369¹) : le théâtre et le journalisme. La représentation balzacienne frappe d'abord par sa multiplicité et sa volonté de totalité, ce qui rend toute analyse extrêmement complexe sinon impossible. Pourtant le roman propose un parcours. Il s'ouvre sur l'imprimerie du Père Séchard, lieu « archaïque et primordial² », comme l'écrit Nicole Mozet. On entre dans le roman « par la salle des machines³ », ce qui souligne un certain rapport de l'écrivain à son objet. Et le texte s'achève sur la défaite de Lucien mais aussi la relance paradoxale de ses ambitions, qui ne seront plus littéraires dans *Splendeurs et misères des courtisanes* et sur un David Séchard qui « cultive les lettres par délassement » (622). Le tableau de la vie littéraire est une fresque en mutation.

¹ Les pages d'*Illusions perdues* mentionnées entre parenthèses renvoient à l'édition de Philippe Berthier chez GF/Flammarion, édition de référence pour l'agrégation 2004.

² Nicole Mozet, « Au commencement était l'imprimerie », in *Balzac, Illusions perdues, « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, études réunies par Françoise Van Rossum-Guyon, CRIN, 18, 1988, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 24. Nicole Mozet montre magnifiquement combien cette écriture quasi archéologique, encombrée d'objets et d'outils, en un lieu saturé que Balzac fait parcourir à ses lecteurs, repose sur une volonté pédagogique, « ce corps à corps avec la matérialité de l'écriture est une initiation ».

Balzac est conscient qu'avec le romantisme s'opèrent un changement de la définition de l'auteur comme un renouvellement des modes de fonctionnement de la vie littéraire. Joëlle Gleize a analysé ces mutations du mode de fabrication du livre, du marché, du lectorat, de la Presse¹ :

« *Illusions perdues* est un tableau remarquable de la situation de l'édition et de l'écrivain dans la première moitié du XIX^{ème} siècle et au-delà, remarquable par sa complétude et sa qualité visionnaire, au point qu'on le voit ici ou là conseillé comme lecture d'initiation au monde de l'édition. Il serait pourtant déplacé d'y chercher une vérité documentaire, puisque ce serait nier le caractère littéraire et romanesque de l'œuvre ; en revanche il est indéniable que les situations, les tableaux peints par Balzac prennent valeur de vérité, invoqués à l'appui d'un article d'historien sur l'imprimerie au début du XIX^{ème} siècle (*Histoire de l'édition française*, en quatre volumes, sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Fayard, « Le Cercle de la librairie », 1989-1991). Balzac narre les blocages de la librairie (i.e. de l'édition) et la naissance de la littérature industrielle, les difficultés d'une mutation en cours, prise à chaud, et les bouleversements qui en résultent sur le statut de l'écrivain et la création littéraire.

La librairie romantique

Illusions perdues se situe en pleine seconde révolution du livre, avec des progrès techniques majeurs (mécanisation), un public potentiel croissant (alphabétisation), une législation plus souple quand bien même elle demeure très contraignante. Cependant le livre demeure un produit de luxe (7F50 l'in-8°) et, dans la production, la littérature n'occupe qu'un petite place, elle vient bien après l'Histoire, la religion, les sciences en 1828 : 18 % des titres concernent la littérature et parmi les genres littéraire, il est plus de poésie et de drames que de romans. Le système de la librairie reste donc très fragile et fonctionne mal pendant toute la première moitié du siècle : il faut attendre 1838 pour que Gervais Charpentier lance une collection de livres compacts à 3F50, format in-18 jésus, qu'il publie des textes classiques et des rééditions.

Notons également quelques expédients, qui contrebalancent la cherté du livre : d'abord les cabinets de lecture, « lieux où l'on donne à lire moyennant une faible rétribution, des journaux et des livres », pour reprendre la définition du dictionnaire de l'Académie, 1835), qui tiennent lieu de bibliothèques, servent la lecture publique et exercent une influence sur les publications (puisque les romans représentent 50 à 100 % des volumes loués)². Mais aussi, solution perverse cette fois, la contrefaçon belge : ces éditeurs publient en un volume de petit format ce qui en France a été publié en 3 ou 4 volumes, à 3 francs au lieu de 7,5, niant les droits des auteurs comme des libraires français. Et il faut attendre 1852 pour qu'il y ait un accord mutuel sur les droits d'auteur.

Si l'on analyse les relations de l'auteur à son éditeur, il faut noter le passage du système aristocratique du patronage ou du mécénat (qui implique réseau de connivence et de convenance interpersonnel, très ritualisé) à un système où l'écrivain s'adresse à un public totalement inconnu et où ses gains dépendent des contrats signés avec ses éditeurs. L'apparition de l'éditeur est à peu près contemporaine de celle de la notion d'auteur, ils émergent conjointement comme deux acteurs d'un même jeu. Le concept de propriété littéraire date de 1760 (Diderot). Pendant le XIX^{ème} siècle, nous observons un système bâtard : d'un côté l'auteur est considéré comme le propriétaire de son œuvre – il peut

¹ Je cite ci-dessous un long abstract de son cours magistral, « La Fabrique de la littérature dans *Illusions perdues* ». Gardons en mémoire que je me suis permis de mettre en forme les notes de cours de Joëlle et que toute éventuelle erreur de transcription m'est imputable.

² Cf. Françoise Parent-Lardeur, *Les Cabinets de lecture. La lecture publique à Paris sous la Restauration*, Payot, 1982.

donc la céder librement – mais d'un autre côté l'œuvre n'est pas un objet de propriété comme un autre et elle devrait mériter une protection spécifique. Manquent encore les notions de droit moral et de propriété d'un bien immatériel (appel à la personnalité morale et reconnaissance d'un droit de révision et de contrôle ; droit au respect de l'œuvre même une fois vendues). L'éditeur et l'auteur sont solidaires devant la loi et devant les crises ; ils souffrent d'une fragilité financière commune pendant les périodes de crises : les maisons d'édition sont de petites entreprises qui vivent à crédit. Un premier tirage dépasse rarement 1000 exemplaires, il constitue un test, l'éditeur ne procédant à un retraitage qu'en cas de nécessité. Les droits sont calculés de manière forfaitaire, selon la notoriété de l'auteur qui vend sa propriété littéraire pour un nombre défini d'éditions et pour une période restreinte ou la cède parfois complètement. Ainsi, si le livre remporte un succès, aucun bénéfice n'en revient à l'auteur. Ce n'est que très progressivement que s'installe un paiement proportionnel au nombre d'exemplaires vendus, dans la seconde moitié du siècle. L'auteur subit une double frustration, économique – la rémunération étant fixée une fois pour toutes, l'auteur n'est pas associé au succès de son œuvre – et symbolique : le marché du livre, encore très étroit, ne lui permet pas vraiment d'atteindre le public auquel il s'adresse.

Balzac et la librairie

La carrière littéraire de Balzac précède l'explosion de la librairie, mais son intérêt pour l'édition est constant et repose sur des expériences parfois douloureuses : il a pratiqué ce qu'il a lui-même appelé la « littérature marchande ». Dans l'obligation de gagner sa vie avec sa plume, Balzac entre en littérature par la petite porte, celle de la littérature pour cabinets de lecture, publiée en in-12, écrite sous pseudonyme et en partie en collaboration. En 1822, il a écrit 5 romans (et 20 volumes) en 18 mois¹, vendus entre 800 et 2000 F. En 1823, 1824 et 1825, *La dernière fée*, publié à compte d'auteur, *Annette et le criminel*, vendu 1000 F et *Wann-Chlore* sont un échec qui entraîne un grand découragement chez Balzac, qui accorde une valeur littéraire à ces trois textes. Balzac a pendant deux ans fait l'expérience d'être imprimeur-éditeur. De juillet 26 à août 28, il imprime 268 livres dont de nombreux ouvrages libéraux ; il s'agit pour lui de gagner son autonomie financière et ce nouvel échec le meurtrit. Lors de l'essor de la presse sous la Restauration et dans les années 1830, Balzac collabore à de nombreux journaux, toujours sous pseudonyme ou anonymement, il participe au *Voleur*, revue qui reproduit des articles déjà parus : il écrit sur les mœurs contemporaines des articles, contes, comptes-rendus. Cette pratique a pour effet majeur ce que Roland Chollet a appelé « le tournant de 1830 » : un intérêt pour l'Histoire au présent, Balzac cesse d'être libéral, il défend un régime d'ordre mais éclairé. Il participe à des revues, pour la prépublication de ses œuvres (*La Revue de Paris* et *La Revue des deux mondes*). Il tentera de fonder une revue en 1836, *La Chronique de Paris* mais il échoue, proposant un modèle déjà archaïque à cette date (la presse à 40 francs l'abonnement).

Cependant Balzac participe à plusieurs innovations en particulier aux premières tentatives pour atteindre la « masse lisante » : le feuilleton -roman en 1836 dans *La presse* d'Émile de Girardin, avec *La Vieille Fille* mais aussi la collection « bibliothèque » Charpentier, petite volume in-18 grand Jésus vélin, typo compacte, 3 F 50, inaugurée en 1838 par la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin. C'est Charpentier qui publie *Physiologie du mariage* de Balzac. L'écrivain recherche une diversification des supports et des publics puisque le feuilleton comme la collection Charpentier sont des tentatives pour toucher un public nouveau. Et ses échecs font prendre conscience à Balzac de l'importance pour

¹ Roger Pierrot, *Honoré de Balzac*, Fayard, 1999 (1194).

la littérature de la dimension commerciale de la librairie¹. Il publie un article, en 1830, dans le *Feuilleton des journaux politiques*, sur « l'état actuel de la librairie », prolongé en 1833. Il y analyse l'absence de formation des éditeurs, l'inadaptation de l'offre à la demande, les difficultés liées au crédit, les contraintes qui pèsent sur la création littéraire en raison des formats (les livres pour cabinets de lecture sont des romans in-12, débités en 4 volumes pour être plus rentables qui induisent un type de texte particulier, destiné à être publié en plusieurs volumes avec beaucoup de blancs, donc de dialogues, et de délayage) qui manifestent le poids de l'économie de la librairie sur la création littéraire et l'intervention puissante de l'argent dans une activité qui devrait ne relever que de la liberté de la création voire de l'inspiration, comme il le montre dans la préface de *La Femme supérieure (Les Employés)*, 1838), revenant sur « l'une des mille petites misères de sa vie littéraire² ».

Il faut prendre la mesure du caractère scandaleusement économique du propos de Balzac sur la création littéraire : il déclare ouvertement que la création dépend du marché de la librairie, des conditions matérielles et non seulement de la pensée, de la puissance créatrice. Balzac «lave le linge sale de la librairie», affirmant cependant que ces contraintes ne pèsent finalement que peu, que la création s'en accommode : « l'art se plie à tout ». N'en demeure pas moins qu'au moment où le Poète apparaît comme le successeur du prêtre dans la fonction de directeur de conscience, de guide inspiré, au moment où la littérature exprime les aspirations du sujet, les élans de la passion, et du désir de liberté, Balzac peint la création littéraire soumise à des lois qui lui sont extérieures et antinomiques.

Représentation de la librairie et historicité dans *Illusions Perdues*

La représentation balzacienne est celle d'un état transitoire entre tradition et modernité. *Illusions perdues* décrit encore les pesanteurs de l'état ancien, en particulier en province : les presses à bois du père Séchard, les almanachs que publie Ève mais le fils Séchard, David, initié par frères Didot, connaît les presses mécaniques Stanhope. Même constat pour ce qui concerne l'univers littéraire représenté, celui du premier romantisme : À Angoulême, la littérature romantique, c'est la poésie représentée par Chénier, Delavigne, Chateaubriand, Hugo, Lamartine (87-88 ou 135), à Paris, c'est aussi Byron (287). On lit les romans dont parle le petit journal à Paris : V Ducange, d'Arlincourt, P de Kock, Kératry (225), mais aussi Ann Radcliffe et surtout Walter Scott. Le romantisme est aussi débattu à Paris dans sa dimension politique : les romantiques sont encore royalistes et les classiques des libéraux. Balzac s'intéresse, dans la scène parisienne du roman, aux transformations en cours, donnant cependant une image volontairement partielle de la production littéraire de l'époque : le théâtre de second ordre, les petits journaux.

La librairie et l'édition sont également vues sous l'angle de leurs mutations, dès l'incipit où s'affrontent les presses Stanhope et les vieilles presse à bois. Balzac évoque les cabinets de lecture (par exemple celui de Blossé où va lire Lucien), les étals des libraires des Galeries de bois, montre l'importance qu'acquièrent la presse (le journal de Finot), le prospectus et la réclame (225). Nombre d'éléments relèvent du monde de l'édition industrielle qui se met alors en place : le capitalisme éditorial encore balbutiant, la collusion entre commerce et librairie (les libraires sont des hommes d'affaires, pensant profit avant valeur littéraire ; les libraires-commissionnaires Vidal et Porchon ; Doguereau, éditeur de littérature à la mode qui cherche du Radcliffe ou du Scott, la dualité de son statut littéraire et marchand étant visible jusque dans son vêtement (228) ; Barbet libraire escompteur, marchand de ferraille littéraire (271), qui ne publie que des

¹ En particulier l'échec du *Dernier Chouan*, comme le montre Roland Chollet : « à la suite de l'échec commercial du *Dernier Chouan*, Balzac prend pour la première fois conscience que l'activité de l'écrivain est indissociablement liée à celle de la librairie, que l'écrivain est partie prenante dans la fabrication du livre, que la littérature, c'est aussi un pari commercial ». (*Œuvres diverses*, II, Gallimard, Pléiade, 1996, p. 1481).

² Balzac, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. VII, 1977, p. 879 et suiv.

livres « d'utilité » « dont l'entière propriété coûtait 1000 F et qu'il pouvait exploiter à son gré » dont on voit combien la situation commerciale est précaire à la fin de l'épisode parisien des aventures de Lucien, puisque c'est lui qui lui commande des chansons grivoises pour « vendre dans les rues un joli recueil de chansons à 10 sous » (451) ; Dauriat, le libraire fashionable qui « fait des spéculations en littérature » (286), pour qui « la gloire c'est dix ans de persistance et une alternative de 100 000F de perte ou de gain pour le libraire » (354) ; enfin Fendant et Cavalier, qui « risquent uniquement les capitaux des autres » (405).

Balzac démontre la place prise par l'argent dans la librairie et les effets dévastateurs du paiement à crédit, de l'absence d'argent liquide responsable de nombreuses faillites. De cette toute-puissance de l'argent et des financiers naît une tension qui n'ira qu'en se renforçant tout au long du siècle entre la valeur littéraire et la valeur marchande, entre la recherche de reconnaissance symbolique et la recherche d'une rétribution juste du travail intellectuel, ce que Lukacs appelle la « capitalisation de l'esprit ». Balzac indique aussi, à travers les réflexions de David, la voie que doit suivre la librairie pour s'adapter à la demande de la masse des nouveaux lecteurs : l'abaissement du coût du livre. Comme l'écrit Balzac dans la Préface de *La Femme Supérieure*, « les destinées de la littérature française sont fatalement liées aujourd'hui à la librairie et au journalisme ».

Balzac, dans *Illusions perdues*, porte par ailleurs une attention nouvelle à la dimension matérielle et économique du livre, à ses conditions de fabrication – le roman s'ouvre et se ferme dans une imprimerie – à son matériau, le papier, dont la question du coût a fonction structurante puisqu'elle lie David et Ève et la première à la seconde partie du roman, à la diversité de ses formats possibles en fonction des publics : livres populaires, légendes colorées (468), almanach des Bergers « où les choses sont représentées par des signes, par des images, des gravures en rouge, en noir ou en bleu. Le vieux Séchard qui ne savait ni lire ni écrire, avait jadis gagné beaucoup d'argent à imprimer ce livre pour ceux qui ne savent pas lire », canards. La littérature comme valeur est laissée sur les marges ou en creux, en négatif dans ce tableau des dysfonctionnements de la librairie ; puisque le roman critique comme l'entend Balzac ne peut sans se nier lui-même peindre une réussite qui ne serait qu'exceptionnelle et apparaîtrait comme relevant de l'idéalisation, de l'illusion « reparaisante¹ », de la poésie. Balzac entend mettre en lumière « les ficelles de la librairie et la cuisine de la gloire » (303). *Illusions perdues* est un tableau sombre et prophétique de la progressive domination de l'économique dans le domaine de l'édition, à fonction de dévoilement : « Le public ignore combien de maux accablent la littérature dans sa transformation commerciale » (51).

En opposant l'œuvre fruit d'un travail long et gratuit et le livre ballot de coton, la grandeur de l'écrivain et les petitesesses du romancier obligé de traiter avec des éditeurs qui l'exploitent, Balzac confère au livre, à la littérature une dimension matérielle et spirituelle. Dans *Illusions perdues*, le livre est représenté à la fois comme une marchandise et comme l'œuvre à laquelle un écrivain comme voue sa vie. À cette époque où s'esquisse l'industrialisation de l'édition, où livres et lecteurs se multiplient, la double nature matérielle et symbolique du livre est fortement ressentie comme contradictoire, elle est montrée comme source de conflits et de drame en même temps que comme une dualité fondatrice, une consubstantialité. Cette réalité économique est une donnée qu'il ne faut pas occulter mais au contraire analyser pour la combattre ou la maîtriser. Et le roman lui-même qui au cours de ses trois volumes intègre et ingère diverses formes de l'écriture de presse et se modèle dans son troisième volume sur le feuilleton² est bien la preuve (par

¹ J.-D. Ebguy, « L'Illusion retrouvée. *Illusions perdues*, un roman métaphysique », *Illusions perdues, colloque de la Sorbonne*, sous la dir. de José-Luis Diaz et André Guyaux, PUPS, 2003, (p. 119-136), p. 125.

² Marie-Ève Thérenty, « Quand le journal (se) fait l'article. Palimpseste du journal dans *Illusions Perdues* », *Illusions perdues, colloque de la Sorbonne, ibid.*, p. 233-244.

dela les doutes et les craintes) de la possible victoire de la littérature sur les pires contraintes. » (Joëlle Gleize)

Balzac est l'un des principaux romanciers à avoir représenté ces bouleversements culturels et économiques, « scandaleusement économiques » comme le montre Joëlle Gleize, à avoir démêlé les liens nouveaux de l'argent et de la vie littéraire. Il situe son intrigue dans une époque de transition : la diégèse commence en 1820, moment de bascule entre ancien et nouveau¹. La représentation balzacienne bénéficie donc d'un regard rétrospectif, distancié, permis par l'écart entre la temporalité de l'intrigue et celle de la genèse de l'œuvre. La vie littéraire est la toile de fond d'*Illusions perdues*, l'espace même du parcours d'apprentissage de Lucien et de David, deux initiations en parallèle : « pendant que Lucien entrait dans les rouages de l'immense machine du Journalisme, au risque d'y laisser son honneur et son intelligence en lambeaux, David Séchard, du fond de son imprimerie, embrassait le mouvement de la Presse périodique, dans ses conséquences matérielles » (463). La littérature se donne par ailleurs comme un jeu social, une sphère économique et commerciale. L'auteur n'est plus seulement un écrivain, il est aussi un être social en représentation, il n'est plus seulement une personne mais un personnage². Est-il même encore auteur (étymologiquement celui qui signe, qui est le garant du texte), alors que Lucien est dépossédé du titre de son roman(407) ?

Ces réalités ne sont certes pas nouvelles : depuis longtemps, l'écrivain est pris dans un réseau complexe mais désormais le financement des hommes de lettres comme des productions littéraires est assuré par des professionnels de la presse et du livre qui obéissent aux lois de la demande, du profit : « un livre pour eux représente des capitaux à risquer. Plus le livre est beau, moins il a de chances d'être vendu. (...) Le livre d'aujourd'hui doit être vendu demain. Dans ce système-là, les libraires refusent les livres substantiels auxquels il faut de hautes, de lentes approbations » (289). Les journalistes ont tous les pouvoirs, les valeurs sont renversées. Ainsi Lucien se voit-il attribué par Claude Vignon le surnom ironique de « Bossuet II » car, selon Merlin, « Bossuet aujourd'hui serait journaliste » (385), ce qui signe une disparition totale des hiérarchies. La valeur n'est plus littéraire mais commerciale. « L'argent ! était le mot de toute énigme » (284). C'est pourquoi la poésie est dédaignée, « il faut « laisser les vers et se mettre à la prose. On ne veut plus de vers sur le quai » (271³).

¹ Voir Pierre Laforgue, « Le débat romantique dans *Illusions perdues*, d'un romantisme l'autre », *Illusions perdues, colloque de la Sorbonne*, sous la dir. de José-Luis Diaz et André Guyaux, PUPS, 2003, p. 175-186.

² Alain Vaillant, « Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur moderne », *L'Auteur*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, publiés sous la dir. de G. Chamarat et A. Goulet, Presses univ. de Caen, 1996, p. 37-49.

³ Cf. également, 229, 262, 281, 353.

La peinture de la vie littéraire dans *Illusions perdues* est donc en grande partie une peinture négative, critique, mais qui se veut proche des réalités du temps, non poétisée. Comme l'écrit Balzac dès la page 109, « la poésie voudrait qu'il en fût autrement ; mais le fait vient trop souvent démentir la fiction à laquelle on voudrait croire ». La fiction sert de révélateur à la vie littéraire, dans sa vérité crue, prosaïque, souvent celle de la prostitution (284 et l'ensemble de l'épisode des Galeries de Bois, p. 275 *sq.*). Il est donc une comédie littéraire dans *Illusions perdues* (« la vie littéraire a ses coulisses », 263) au même titre qu'une comédie sociale, avec des rôles, des personnages, des parades et des masques. Le roman mêle personnages attestés et personnages fictionnels (288), use d'un vocabulaire spécifique, avec l'argot des journalistes, des éditeurs, des imprimeurs, leurs « ours », « tartines », « rossignols » (61, 92, 226). La peinture de la vie littéraire est un voyage vers un ailleurs linguistique comme social, Balzac s'attachant à l'ensemble des cercles (comme il est des cercles de Paris dans le prologue de la *Fille aux yeux d'or*) qui composent cette comédie. Tout y est envisagé, de l'aspect matériel du livre (impression, édition, papier) à sa lecture, en passant par sa gestation, son écriture, sa critique. Pour Balzac, le livre n'est pas seulement le produit fini mais un objet presque artisanal (l'imprimerie est présentée comme un art, un espace d'invention, à travers David). Mais il est aussi le sujet du roman, objet d'un métadiscours permanent, un personnage à part entière du livre, complexe puisque le héros du roman, Lucien, rêve la littérature comme un monde idéal, une « Olympe » (288) à conquérir. A travers lui, Balzac nous révèle les coulisses et les « cuisines » de ce monde.

Une fresque encyclopédique. *Illusions Perdues* se donne donc comme un tableau complet de la vie littéraire, analyse économique et manuel de la vie artistique, quel que soit l'angle d'étude envisagé : imprimeur, écrivain, lecteur, journaliste. D'ailleurs tous les personnages, ou presque, entretiennent un rapport au livre : qu'il soit de lecteur (Madame de Bargeton en pré-Emma Bovary, 88-89), d'auteur par métaphore (ainsi l'abbé Niollant qui s'admire en Mme de Bargeton « comme un auteur dans son œuvre », 88¹) ou par prétention, comme M. de Saintot, « ignorant comme une carpe » qui « n'en avait pas moins écrit les articles Sucre et Eau-de-vie dans un dictionnaire d'agriculture » (125) ou même Châtelet, auteur de vaudevilles, chansons de circonstances, romances et épîtres (123). Les Bourbons eux-mêmes sont présentés par Madame de Bargeton comme des protecteurs des lettres et des arts (178). Et tous les jeunes gens au sortir du collège ont « un poème caché dans (leurs) vieilles chaussettes » (353) ! Des extraits d'œuvres sont insérés dans le roman, poèmes de Chénier (83, 133) mais aussi de Lucien (104, 134-135, 259

¹ Sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à notre article, « Autre étude de femme : Madame de Bargeton », *Insignis, Trans(e)*, n°1, mai 2011, p. 144-155, téléchargeable sur le site de la revue *Insignis* : <http://www.revue-insignis.com/rubrique,sommaire,700017.html>

sq., 453), un poème satirique sur Lucien (424) ou des articles de journaux (313, 318). Roman encyclopédique, *Illusions perdues* l'est également en tant que recueil scientifique sur la fabrication du papier végétal (148), les journaux (361), les milieux littéraires, avec un souci du détail vrai : jusqu'à la description du restaurant « père nourricier » des écrivains pauvres, Flicoteaux, (219 sq). Des analyses de la littérature sont présentes dans le roman (*Corinne* 107, romantisme 135, Scott 236, *Le Solitaire* 253, sonnet 258, *Obermann*, 268). Parallèlement, Balzac analyse le pouvoir tyrannique des journalistes, « proconsuls de la République des lettres » (249), l'industrie du livre, s'adonne à un panorama des célébrités attestées ou fictives du siècle (Maistre, Chateaubriand, Constant, Ladvocat mais aussi Canalis, D'Arthez, Nathan, Doriat qui sont des personnages balzaciens). Il présente la création théâtrale, livre des réflexions sur le genre romanesque, la lecture, la publicité (les affiches 225, les annonces 423). Le tableau est une fresque, sur le modèle des physiologies, qui vaut pour la précision de ses détails. Des oppositions, dichotomies ou reflets inversés sont mis en place, entre le libraire et l'auteur, l'écrivain et le journaliste, en particulier à travers Lucien (« poète-journaliste », 403) ou cette idée que si les journalistes soumettent les écrivains à leur loi, c'est qu'il s'agit pour eux « d'exploiter le travail d'autrui » (267). La peinture balzacienne de la vie littéraire peint un lieu (un milieu) comme une époque, prise dans une chronologie, rendant compte d'une évolution (319 « l'influence et le pouvoir du journal n'est qu'à son aurore, dit Finot, le journalisme est dans l'enfance, il grandira. Tout, dans dix ans d'ici, sera soumis à la publicité »), des débats du temps qui opposent classiques et romantiques, sur des questions autant politiques que littéraires (87-88, 135, 259, 287). La vie littéraire est une fresque complète, à la fois magnifique et répugnante, comme l'illustre l'entrée de Lucien dans ce cercle, lors de sa première soirée au théâtre : « Lucien (...) voyageait d'étonnements en étonnements. La vie littéraire (...) se déroulait avec d'étranges magnificences et sous des aspects singuliers. Ce mélange de hauts et de bas, de compromis avec la conscience, de suprématies et de lâchetés, de trahisons et de plaisirs, de grandeurs et de servitudes, le rendait hébété comme un homme attentif à un spectacle inouï » (295). Le tableau animé devient « voyage » et « spectacle ».

Le monde des haines et de l'argent. « Le Journal au lieu d'être un sacerdoce est devenu un moyen pour les partis ; de moyen, il s'est fait commerce. Tout journal est, comme le dit Blondet, une boutique où l'on vend au public les paroles de la couleur dont il les veut » (320). On pourrait multiplier les citations à l'appui de cette collusion du milieu littéraire et de l'argent (225 à 228, 230), présentée comme un fait, une vérité présente et une évolution inéluctable : le devenir de la librairie est commercial, avec des conséquences terribles : spéculation, haines, prostitution de la pensée pour viser le profit. Comment avoir du succès dans ce monde « comme il est » ? Comment se faire un chemin dans un tel chaos, une telle imbrication d'intérêts divers ? L'argent

semble une clé : « Depuis deux heures, aux oreilles de Lucien, tout se résolvait par de l'argent. Au Théâtre comme en Librairie, en Librairie comme au Journal, de l'art et de la gloire, il n'en était pas question. Ces coups du grand balancier de la Monnaie, répétés sur sa tête et sur son cœur, les lui martelaient » (296). Le succès d'une pièce ou d'un roman reposent sur une conjonction d'intérêts : appui des journaux, critiques ou public achetés. Dauriat, libraire opportuniste, le clame sans vergogne : « Moi, je ne m'amuse pas à publier un livre (...) je fais des spéculations en littérature (...) je ne suis pas ici pour être le marchepied des gloires à venir, mais pour gagner de l'argent et pour en donner aux hommes célèbres. (...) Si je ne suis pas tout à fait un Mécène, j'ai droit à la reconnaissance de la littérature : j'ai déjà fait hausser de plus du double le prix des manuscrits » (286). Parallèlement, les journalistes vendent et revendent leur opinion, mais aussi leurs places de théâtre, leurs exemplaires de livres, ils monnaient leurs services en dîners et invitations. La littérature est une marchandise : Lucien, « frappé du brutal et matériel aspect que prenait la littérature », « traversa le Pont-Neuf en proie à mille réflexions. Ce qu'il avait compris de cet argot commercial lui fit deviner que, pour ces libraires, les livres étaient comme des bonnets de coton pour des bonnetiers, une marchandise à vendre cher, à acheter bon marché » (227-228). Balzac peint dans *Illusions perdues* la montée en puissance de l'argent, du capitalisme et de la publicité. Sa peinture, moderne, est ancrée dans les réalités de son temps. Comme le dit Lousteau, la gloire littéraire est « presque toujours une prostituée couronnée » (265). Deux faits qui pourraient sembler anodins viennent illustrer cette part toujours plus grande de l'argent et de la spéculation. Les libraires sont présentés comme des joueurs autour du « grand tapis vert de la spéculation », leurs publications sont des « coups de cartes » (406) et Lucien, d'abord dégoûté par cet empire du jeu d'argent, apprend lui-même le whist (399) avant de sombrer tout à fait en s'adonnant au jeu chez Frascati (417). Plus symbolique encore, le livre chez Lucien, qui désespère de publier un texte ou même de travailler sérieusement à un manuscrit, devient un livre de dettes, ces « reconnaissances du Mont-de Piété formant un petit volume in-octavo très instructif » (404).

Le monde des livres, monde des intérêts. La valeur d'un livre n'est pas liée à ses qualités littéraires intrinsèques mais à son poids sur un marché, « aujourd'hui, pour réussir, il est nécessaire d'avoir des relations » (289). Lousteau l'apprend à Lucien (263-265), redoublant une leçon antérieure de Madame de Bargeton à Angoulême (177-178), annonçant celles de Blondet ou de Carlos Herrera en toute fin du roman. Le parcours des *Marguerites* dans le livre l'illustre aussi : le manuscrit, refusé plusieurs fois par les libraires, sera accepté (364), une fois Dauriat éreinté dans un article. La critique est extérieure au livre en lui-même, elle fluctue au gré des exemplaires que l'on place (Lousteau : « pour un exemplaire refusé par le libraire à mon journal, je dis du mal d'un livre que je trouve beau », 265), des amitiés et des haines, des querelles de pouvoir.

« Le journalisme (...) est une grande catapulte mise en mouvement par de petites haines » (341). Lucien rédige ainsi un article contre le livre de Nathan qu'il admire, parce que sa parole est muselée (il est redevable à un autre journaliste envieux d'une pression sur Doriat) :

Mais que peut-on dire contre ce livre ? Il est beau, s'écria Lucien.

- Ha ! Ça, mon cher, apprend ton métier, dit en riant Lousteau. Le livre, fût-il un chef-d'œuvre, doit devenir sous ta plume une stupide niaiserie, une œuvre dangereuse et malsaine.

- Mais comment ?

- Tu changeras les beautés en défauts.

- Je suis incapable d'un pareil tour de force.

- Mon cher, un journaliste est un acrobate. (355)

Et Lousteau de révéler à Lucien l'art et « la manière de procéder en pareille occurrence ». Ainsi Lucien sera-t-il capable d'écrire trois critiques totalement contradictoires sur le même livre, trois articles évidemment signés de trois noms différents. Lui-même sera ensuite victime de ce même type de manœuvre, signifiant qu'il n'est plus de considération de l'essence des choses, de leur valeur comme de leur identité. La critique est la pierre angulaire de ce système de la marchandise¹, de l'opinion. Lorsqu'il décrit les Galeries de Bois, Balzac note la proximité de ce lieu avec la Bourse et le Palais et conclut qu'il est un espace stratégique : « ainsi, l'opinion publique, les réputations se faisaient et se défaisaient là, aussi bien que les affaires politiques et financières » (277). *Illusions perdues* est un *Bildungsroman*, un roman de (dé)formation comme d'information. Lucien, comme le lecteur, sont placés face à la complexité du monde, qu'ils contemplent (382) dans sa crudité. Comme le synthétise Lousteau, « ne croyez pas le monde politique beaucoup plus beau que ce monde littéraire : tout dans ces deux mondes est corruption, chaque homme y est ou corrupteur ou corrompu » (264).

Une fiction dramatique. *Illusions perdues* est une fresque, animée et dramatisée à travers des personnages, des récits, des intrigues mais aussi des itinéraires, des vies, des destins. Balzac étudie les « mœurs » (362²) de la littérature et de la librairie, les éclaire en mettant en scène des personnages ignorants, naïfs ou candides, prétextes à des digressions explicatives, destinées au lecteur. La promenade de Lousteau et Lucien aux Galeries de Bois est le cadre d'un ample exposé sur vie littéraire de l'époque car « il n'est pas inutile de peindre ce bazar ignoble » (275). C'est la question innocente d'Ève sur « ce que voulait dire ce nom de pot » ou son « secret » qui permet d'introduire un long discours de David sur la fabrication du papier des origines à nos jours (148-

¹ Le livre de Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac* (Pocket, 2003) décrypte ce phénomène aujourd'hui, les « perversions du système éditorial », les publications à des fins purement commerciales ou publicitaires, les stratégies de promotion, le fonctionnement journalistique et un « égarement actuel des repères ».

² « Aujourd'hui, les mœurs de la littérature et de la librairie ont si fort changé (...) ».

152). Le véritable destinataire de cette réponse fleuve n'est pas Ève mais le lecteur. Le novice – que Balzac appelle « néophyte » ou même « embryon » (283) quand il s'agit de Lucien – est un embrayeur du récit ou du discours, de digressions, d'épisodes ou de portraits destinés au lecteur d'*Illusions perdues*.

Typographies et typologies. Le libraire Dauriat (« Sultan de la Librairie » 280, « ministre de la littérature » 289), le rédacteur en chef Finot (256-257), l'auteur Nathan (282), le critique Blondet (281), le journaliste Lousteau et son « amère connaissance de la vie littéraire » (222), théoricien du roman (234), la « muse » Mme de Bargeton sont des types. Ils ont une fonction métanarrative. A travers eux l'écrivain anime sa fresque, la brosse dans sa variété et ses contrastes. Balzac oppose certains personnages terme à terme, certains lieux (comme les chambres de D'Arthez et de Lousteau, 235 et 269), délivrant ainsi un art du roman, un code de la vie littéraire (sur le modèle de son *Code des gens honnêtes*), un *vade-mecum*. Il émaille sa comédie d'anecdotes typiques (celle de l'auteur de l'Odéon, page 233, à mettre en parallèle avec l'épisode de la vie de Lousteau narré page 263). Le sens est à trouver au croisement de détails variés et contradictoires. La vision ne cesse de se fragmenter et de se diffracter. Balzac multiplie les incarnations d'un même type de personnage : Lucien, D'Arthez, Nathan représentent l'écrivain et pourtant tout les oppose. Lucien est-il même un auteur ? Il se veut à la fois poète (*Les Marguerites*) et romancier (*L'Archer de Charles IX*) et surtout n'écrit plus depuis le début du roman, sinon des articles de journaux. C'est D'Arthez qui reprend son roman, le corrige avant la publication (257). Les deux textes de Lucien sont donc achevés avant le début de la fiction, il tente ensuite non de créer mais de vendre et de rentabiliser son œuvre. Ou il s'attribue, auprès de Petit-Claud (556), la paternité de la préface écrite par D'Arthez. Quant à D'Arthez et Nathan, s'ils représentent l'écrivain ambitieux, pur, publié et trouvant une certaine reconnaissance – le livre de D'Arthez est même « l'un des plus beaux de la littérature moderne » (435) – aucun passage de leurs textes n'est reproduit : un seul roman nous est donné à lire directement, celui de Balzac, croisement des discours.

Diffractions. L'ambiguïté du discours balzacien est d'abord liée à la situation historique de son propos, à un roman partagé entre le temps de la fiction (autour de 1820) et celui de la rédaction de l'œuvre, elle-même morcelée : un monde ancien et une représentation visionnaire se télescopent. Par ailleurs, plusieurs discours sur la littérature se donnent à lire, sans aucune volonté de réduire leurs oppositions : les leçons de et des membres du Cénacle, celles de Lousteau, celles de Lucien dans ses articles, celles de Blondet (le roman est « une épopée amusante », 371). Balzac pourrait se voir attribuer quelques éléments de chacune de ces théories aucune dans sa globalité. Ainsi, dans les affirmations de D'Arthez, l'idée qui fut celle de l'auteur de *La Comédie humaine* d'écrire une « histoire de France pittoresque » mais aussi celle d'un roman au croisement de tous

les genres, « le monde écrit et le monde vivant, la pensée et le fait », d'un roman conçu comme une observation du réel et l'analyse « des phénomènes curieux de la vie humaine » (236-237). Chez Blondet, celle d'un roman comme genre de la totalité, peinture des « mimodrames » (371) de la vie contemporaine. Chez Lousteau, la nécessité d'un dévoilement sans fard, cynique, des envers (« la vie littéraire a ses coulisses », 263).

Une vérité, ambiguë, dans le croisement des sens et des parcours. Balzac ne délivre pas une vérité monolithique dans *Illusions perdues*. Le sens ne va pas de soi, chaque personnage venant illustrer un parcours ou des tentations possibles. Le roman est tissé par un réseau complexe et contradictoire de subjectivités, de discours qui ne sont pas directement assumés par l'instance auctoriale. Chaque personnage ou chaque cercle délivre sa vérité, Balzac les met en interaction : la fraternité du Cénacle (238-239) est opposée au journalisme « enfer, abîme d'iniquités, de mensonges, de trahisons » (249), D'Athez est un anti-Lousteau. Il n'est pas d'exemples de deux hommes « parvenus par une même voie » (265) dans le roman ou de vérité établie mais des postulations, non arbitrairement résolues, sinon par le roman lui-même par sa manière de les déployer dans l'intrigue : comment concilier le génie et la corruption nécessaire à une reconnaissance publique de ce génie ? Que vaut-il mieux être, un inconnu dans l'impasse mais droit, ou un Lousteau, sans génie mais dans l'efficacité immédiate, le pragmatisme ? David Séchard ou les Cointet ? C'est la position instable et intenable de Lucien, « placé entre deux voies distinctes, entre deux systèmes représentés par le Cénacle et par le Journalisme, dont l'un était long, honorable, sûr ; l'autre, semé d'écueils et périlleux, plein de ruisseaux fangeux où devait se croter sa conscience » (269). De fait, il n'est pas même de réel choix possible pour Lucien, cette réflexion n'est que la vérité d'un moment de l'intrigue, le Cénacle n'est pas un idéal non plus ou un modèle absolu pour Balzac. *Illusions perdues* ne se résume donc pas à une intrigue univoque ou une galerie manichéenne de personnages et de situations. En revanche, les pauses didactiques, les digressions scientifiques, les vulgarisations, les discours économiques, politiques, historiques et sociaux sont là pour guider le lecteur, lui faire prendre conscience d'une réalité complexe, sinon inextricable, dont la seule vérité est la nécessité de se défaire d'illusions, de perdre des savoirs que l'on pourrait croire acquis et intangibles. La représentation de la société littéraire, son animation par le parcours d'une galerie de personnages contrastés, d'un répertoire d'anecdotes et de scènes sous-tend un commentaire sur le monde dont il est délicat de dégager le sens.

Du tableau à la comédie. « - Je vois la poésie dans un borborygme, dit Lucien /- Eh ! mon cher, vous avez encore des illusions (Lousteau) » (296). La démarche balzacienne est certes herméneutique : elle procède d'une volonté, quasi-pédagogique, de dévoilement, d'explication des

structures et rouages, mais elle reste complexe et parfois même absconse, comme le démontre l'article d'Alexandre Péraud consacré aux « ambivalences sémiotiques du compte de retour¹ ». La démarche est donc double : organisatrice et herméneutique, elle prend la forme d'un « discours explicatif et justificatif », avec « commentaire autorisé de l'action » par l'auteur (Genette, *Figures III*). Sous le récit, une volonté démonstrative et démonstratrice est à l'œuvre. Balzac souligne même que certains passages sont de « longues parenthèses », terme mettant en relief un caractère à la fois isolé – provoquant des effets de rupture dans la narration – et nécessaire du discours explicatif, sans lequel le parcours des personnages demeurerait obscur pour le lecteur. Mais ce discours de l'auteur ou du narrateur Balzac (puisqu'il assume ces deux fonctions) est doublé par d'autres discours, dans les dialogues, dans les commentaires de personnages, d'initiateurs qui guident et conseillent le héros, lui décryptent les « rouages » (303) du monde. Et ces discours créent une polyphonie, brouillent le sens, ce qui est contradictoire avec une visée strictement herméneutique.

Un réalisme ambigu. Le discours balzacien est paradoxal. Parce qu'il suppose de dire le vrai alors que tout montre que le monde fonctionne sur le mensonge et l'illusion. D'autre part parce qu'il s'agit d'un discours fictionnel : Balzac ne représente pas la vie littéraire réelle mais son tableau, sa comédie, sa *réflexion* dans et par la fiction. L'histoire que nous lisons ne s'est évidemment pas réellement déroulée, les personnages qui l'animent sont de papier. Ils servent un effet de réel². Et pourtant la fiction est une arme de vérité, elle sert à démentir ce que nous pourrions croire, à nous déprendre de nos illusions sur la vie littéraire et les conditions d'impression, de production, de création ou de réception du livre qui demeure une fabrique, lieu par lequel commence symboliquement le roman. C'est ironiquement au journalisme qu'est imparti le rôle de nous dévoiler le fonctionnement de ce « vrai-faux » : les journaux pratiquent en effet le « canard (350), c'est-à-dire « un fait qui a l'air vrai mais qu'on invente ». L'apparence tient lieu de vérité. Nous sommes dans le règne du « probable ». Cette pratique est la même chez Balzac écrivain, même si ces effets sont bien entendu inversés : le but n'est plus, comme pour le canard journalistique, de mystifier le lecteur, mais au contraire de lui révéler la duperie des apparences. Le journal abuse de la crédulité des lecteurs tandis que le roman ment pour dire le vrai, comme le montre ce passage essentiel de la page 109, clé du roman délivrée dès ses débuts :

¹ « *A quoi ça rime ? ou les ambivalences sémiotiques du compte de retour* », *Illusions perdues, Actes du colloque tenu en Sorbonne, op. cit.*, p. 215 et suiv. L'hapax du compte de retour dans *Illusions perdues*, la « volatilité monétaire » éclairent l'économie générale d'un roman « qui s'interroge constamment sur la capacité de la littérature à dire le monde sans se fourvoyer dans les illusions et les chausse-trappes du réel » (229).

² Nous renvoyons ici bien entendu aux analyses de Roland Barthes dans *Littérature et réalité*, et à l'ensemble de ce volume (Points Seuil, 1982), en particulier à celles de Riffaterre, portant sur « l'illusion référentielle », comme un commentaire a posteriori du titre même du roman de Balzac.

« La poésie voudrait qu'il en fût autrement ; mais le fait vient trop souvent démentir la fiction à laquelle on voudrait croire, pour qu'on puisse se permettre de représenter le jeune homme autrement qu'il est au XIX^e siècle ».

Récit et discours. Balzac construit son roman sur ce double mode d'énonciation. Par le récit (la fiction), il bâtit une représentation vraisemblable du réel. La fiction permet d'attirer le lecteur, de le séduire, d'explicitier le fonctionnement des choses, quant au réel, à cette illusion référentielle, ils sont des preuves irréfutables de la véracité du récit. Illusion réaliste et pédagogie de la désillusion sont donc indissociables, comme le montre l'article de Jacques-David Ebguy, « L'Illusion retrouvée, *Illusions perdues*, un roman métaphysique¹ ». Ce qui explique une certaine crainte, en Balzac, d'être mal lu, qu'illustrent les nombreuses scènes de lecture ou de réception du texte littéraire dans le roman : Balzac peint ainsi très durement le monde des libraires qui ne lisent pas (cf. la ruse de Lousteau qui a marqué les pages du recueil de poésies de Lucien confié à Dauriat, p. 354 ou p. 404, cette mention des libraires qui « jamais ne lisent de livres, autrement ils n'en publieraient pas autant »), la bêtise et l'ignorance de la majorité des lecteurs (ceux du salon de Madame de Bargeton par exemple). Seul le Cénacle est peut-être un modèle de lecture et de réception, lorsque les amis lisent et corrigent le manuscrit de Lucien, « de chapitre en chapitre, la plume habile et dévouée de ces grands hommes encore inconnus avait changé ses pauvretés en richesses », « il leur avait donné une enfant mal faite, mal vêtue, et il retrouvait une délicieuse jeune fille en robe blanche, à ceinture, à écharpe roses, une création ravissante » (333). Mais leur lecture est une « leçon », une réécriture, Lucien admire « ces corrections qui lui en apprenaient plus sur la littérature et sur l'art que ses quatre années de lectures, de comparaisons et d'études » mais il ne perçoit sans doute pas que ses amis souhaitent en partie le convertir à leur vision du roman, imprimer leur pâte sur ses textes. De même, David et Lucien, dans leur lecture de Chénier, au tout début d'*Illusions perdues*, représentent-ils des lecteurs sincèrement émus mais plein d'illusions. On peut donc se demander s'il existe un modèle de lecteur dans le roman comme un type idéal d'écrivain. Balzac met en lumière la condition difficile de l'écrivain de son temps (449, 458) comme de tout temps (cf. les exemples de Plaute, Machiavel ou Cervantès, p. 218). De même faut-il parvenir par la voie aride de David (144) ou du Cénacle ou par celle d'un Lousteau ? L'une comme l'autre, sans contrepois, seraient sans doute des échecs. Mais où situer Balzac ? Jouant de polyphonies, de sens ambigus, au croisement de plusieurs voix, il ne s'adresse sans doute pas au lectorat consommateur, celui des articles de journaux, immédiatement oubliés, que Blondet appelle ironiquement le « peuple in-folio » (321). Il croit cependant à l'influence des hommes de lettres sur la sensibilité d'une époque (82, 92-93 ou 94) ou sur le cours de l'Histoire (87). La

¹ Actes du colloque de la Sorbonne, *op. cit.*, p. 119 et suivantes.

peinture de la vie littéraire dans *Illusions perdues* n'est pas unanimement négative, elle se veut propre à faire tomber les illusions. Ainsi l'ensemble de la seconde partie viendra démentir la fiction que le simple nom de Paris avait fait naître en Lucien, ses rêveries nées dans les livres, d'une capitale « Eldorado », « les bras ouverts aux talents. Là tout souriait au génie. (...) De là jaillissaient les œuvres de poètes, là elles étaient payées et mises en lumières. Après avoir lu les premières pages de *L'Archer de Charles IX*, les libraires ouvriraient leurs caisses et lui diraient : Combien voulez-vous ? » (178). Comme le déclare le pragmatique Châtelet à Louise : « nous vivons avec des personnes et non avec des livres » (194).

La seconde partie d'*Illusions perdues* se donne donc à lire comme le roman sans illusions du roman des illusions de la première partie, un « il est difficile (...) d'avoir des illusions sur quelque chose à Paris » (381). Balzac soumet son lecteur à une fiction qui n'a pas pour but de maquiller le réel, de le rendre beau et harmonieux mais au contraire de révéler la cruauté et la crudité des faits. Il creuse le rapport des mots aux choses, démontre que tout « peut devenir alternativement faux et vrai » et que la recherche de la vérité passe par la démystification du « faux », comme l'illustre la place de cet adjectif dans la phrase (313). Ce que démontre, entre autres exemples, le double discours de Lousteau et Blondet à Lucien, à propos du livre de Nathan : le narrateur ne prend pas parti entre ces deux vérités contradictoires et indique simplement comment réagit Lucien, ici « figure » du lecteur : « il lui tombait des écailles des yeux, il découvrait des vérités littéraires qu'il n'avait pas même soupçonnées » (357). Nous avons certes là une démarche de révélation, mais l'ironie du narrateur demeure perceptible dans l'emploi d'une métaphore morte, ces « écailles », *topos* du roman d'apprentissage. De plus Lucien ne découvre pas la « vérité » mais des « vérités littéraires », plurielles, partielles (« des »), construites dans et par le langage. Comme le dit Vernou, « nous sommes des marchands de phrases » (369). Et le narrateur qualifie ces leçons de Lousteau de « paradoxes mêlés aux maximes vraies du machiavélisme parisien » (341). Balzac montre à quel point le langage est un instrument double, labile, de séduction comme de manipulation : ainsi le conte de la rumeur avec Stanislas (168-169) ou la manière dont Châtelet use des livres pour conquérir Madame de Bargeton (98) : le livre est bien ici une ruse, un moyen de séduction, au sens le plus étymologique du terme (conduire hors du chemin). En somme, la peinture de la vie littéraire dans *Illusions Perdues* met en abyme le langage, réfléchit sa double postulation. Jacques Derrida l'a montré dans des pages définitives, le *logos* est un *pharmakon*¹. Cette image du langage qui soigne et qui empoisonne se retrouve dans un texte de Maurice Bardèche commentant Balzac (*Une lecture de Balzac*, 1964), « le roman dénonce un mal du siècle bien plus grave et bien plus pernicieux. Il explique comment l'intelligence de la nation (...) se pervertit dans le jeu des

¹ « La Pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Seuil, 1972, p. 80.

sophistes. (...) La vocation de docteur qui est celle du véritable écrivain se perd dans ce byzantisme. Le pouvoir même de la vérité se dilue entre ses impostures ». Balzac ne dit pas autre chose dans l'*Avant-Propos* de la *Comédie Humaine*, définissant le Poète dans son ambiguïté, à la fois empoisonneur des âmes et « instituteur des hommes¹ », ou dans la troisième préface d'*Illusions Perdues*, à propos des *Mystères de Paris*, s'indignant que la Chambre des députés ait été saisie pour statuer sur fait que ce roman est « ou non un aliment sain ou malsain » (58).

Le XIX^e siècle n'est plus celui de la vérité mais de l'opinion, *Illusions Perdues* ne cesse de le démontrer, et l'immense complexité (mais aussi l'immense force) du roman est de le mettre en œuvre, en refusant une vérité simple et béate, en reproduisant la duplicité des discours : là est le rôle de la métaphore centrale de Janus dans le roman (347). Comme le déclare Blondet : « en littérature, chaque idée a son envers et son endroit ; personne ne peut prendre sur lui d'affirmer quel est l'envers. Tout est bilatéral dans le domaine de la pensée. Les idées sont binaires. Janus est le mythe de la critique et le symbole du génie » (369). Balzac tire de cette opinion exprimée par le personnage deux maximes, deux lois morales, elles-mêmes contradictoires : « tout s'excuse et se justifie à une époque où l'on a transformé la vertu en vice, comme on a érigé certains vices en vertus », 426), le chiasme ayant ici valeur de soustraction des fautes et valeurs. Puis, page 524, « jamais les moralistes ne parviendront à faire comprendre toute l'influence que les sentiments exercent sur les intérêts. Cette influence est aussi puissante que celle des intérêts sur les sentiments. Toutes les lois de la nature ont un double effet, en sens inverse l'un de l'autre ». En somme, une vérité ne peut être trouvée que dans le refus d'une résolution des contradictions, des chiasmes, des oppositions, selon la loi d'équilibre dans les contraires de l'ironie romantique. Blondet le révèle avec cynisme à Lucien, et cette loi pourrait être celle du roman, dont le sens est à lire en creux : à force de tout écrire, de dire les choses les plus contradictoires, on finit par avoir le « plaisir d'écrire la vérité quelque part » (372). Bien entendu, le sens du roman est lui dans le déchiffrement des contradictions et non dans un chaos anarchique. En tout état de cause, dans cette société, la vérité subit une loi de la diffraction. Une formule de Blondet peut apparaître comme celle du roman, « la mythologie (...) a mis la Vérité au fonds d'un puits, ne faut-il pas des seaux pour l'en tirer ? » (372) mais elle est mise en balance avec une autre vérité énoncée cette fois dans la lettre de D'Arthez à Eve, à la fin du roman : il est un « accomplissement du devoir dans la manifestation de la vérité, quelque terrible qu'elle soit » (482). Balzac déjoue certes la perversité du langage, mais en restant dans l'ambiguïté, comme l'illustre sa pratique permanente de la métaphore littéraire ambiguë : Lucien est un « Chateaubriand de l'Houmeau » (104), un « Byron d'Angoulême » (125), Madame de Bargeton « la Béatrix de ce nouveau Dante » (142) : la

¹ *La Comédie Humaine, Études de mœurs, Scènes de la vie privée*, sous la direction de P.-G. Castex, Gallimard, Pléiade, I, 1976, p. 12.

littérature est mise en perspective, à distance, ironisée, jusque dans les métaphores. Balzac nous refuse les vérités simples. Seuls le double sens et l'ironie permettent de décrire le sens équivoque du monde et de son mouvement. Balzac confronte son lectorat à l'ambiguïté fondamentale de son discours, à la polysémie et la polyphonie des sens. Au lecteur de comprendre ces mises en perspectives.

Illusions Perdues retrace le parcours ambitieux d'un jeune poète de province ou celui d'un jeune imprimeur, dont la découverte du milieu littéraire parisien (davantage gouverné par l'économie et les relations que par la littérature elle-même) ou des calculs sordides de la librairie est édifiante. La peinture de la vie littéraire dans *Illusions Perdues* est extrêmement critique, Balzac l'associant même à une forme de suicide, lors que Lucien se rend pour la première fois chez les libraires, ses manuscrits sous le bras : il « se promena le long du trottoir en regardant alternativement l'eau de la Seine et les boutiques des libraires, comme si un bon génie lui conseillait de se jeter à l'eau plutôt que de se jeter dans la littérature » (225). Lucien conserve ses illusions et croit même pouvoir donner la main « à toute la littérature avec laquelle il avait fraternisé depuis une semaine » (352). Balzac montre, lui, à son lecteur combien ce monde est au contraire complexe et dense. Et combien il est propre à une peinture d'une « horrible poésie », comme il l'écrit à propos des galeries de bois (268). Son parcours se termine dans *Splendeurs et Misères des courtisanes* : le roman de Lucien connaîtra en effet un succès certain, alors que dans *Illusions Perdues* il était annoncé « sous un titre bizarre, à lui tout à fait inconnu » (444), immédiatement oublié et vendu chez les bouquinistes des quais (446), mais Lucien, dans *Splendeurs*, aura abandonné toute prétention à la gloire littéraire et il devra ce succès à la puissance de Carlos Herrera. Comme il l'expliquera « en riant, à mademoiselle des Touches qui le complimentait », « c'est un succès posthume ». *Illusions Perdues*, roman de la perte des illusions, est aussi celui du désenchantement d'un auteur. Montrer le « monde comme il est » (303) revient à représenter une « vraie cuisine » (291). Mais l'œuvre demeure, parole de « consolation » de Nathan rapportée par Lousteau : « les petits articles passent, les grands ouvrages restent ! » (369), là est sans doute la réelle leçon d'*Illusions Perdues*, en creux dans le roman et surtout dans sa postérité.

Christine Marcandier (& Joëlle Gleize)

UN DÉTAIL INDICIAIRE : LA FENÊTRE D'EDGAR ALLAN POE

Il me disait à moi, avec un petit rire tout épanoui, que bien des hommes avaient pour lui une fenêtre ouverte à l'endroit de leur cœur, et d'habitude il accompagnait une pareille assertion de preuves immédiates et des plus surprenantes, tirées d'une connaissance profonde de ma propre personne.
Edgar Allan Poe, *The Murders in the rue Morgue*

À la naissance du roman policier est une fenêtre. Ou plus exactement deux : dans le texte fondateur du genre, *The Murders in the rue Morgue* (*Double assassinat dans la rue Morgue*) d'Edgar Allan Poe, publié en 1841, la première fenêtre est celle du cœur de l'homme, ouvert à la perspicacité extraordinaire du détective Auguste Dupin, suivant l'aveu du narrateur cité en épigraphe ; la seconde fenêtre est celle qui permettra la résolution de l'énigme. Autant dire qu'aucun autre texte littéraire ne sonde aussi profondément l'aspect paradigmatique de la fenêtre comme moyen d'accès à la connaissance, dans la mesure où la nouvelle de Poe établit un lien étroit et inséparable entre les deux aspects qui fondent la démarche herméneutique : l'aspect analytique, la fenêtre étant le lieu privilégié, au sens propre comme au sens métaphorique, de l'observation ; et l'aspect pratique, la fenêtre constituant la clé du mystère que seul le détective saura trouver.

Grâce à la fenêtre, qui devient ici un signe central, réglant aussi bien les principes de la représentation que l'univers représenté, cette nouvelle fonde le genre policier en reliant la méthode à l'exemple, l'affirmation théorique à son application pratique : la fenêtre figure à la fois le *principe* et l'*objet* d'une enquête vouée non seulement à dévoiler l'énigme, mais aussi à déterminer le modèle déductif permettant l'accès à la connaissance.

La fenêtre comme méthode déductive

Le dernier point que j'ai évoqué assume une dimension capitale dans la définition du code du roman policier, au moment de la naissance du genre. On peut aisément remarquer que dans *Double assassinat dans la rue Morgue*, l'enquête du détective se trouve littéralement encadrée, au

début et à la fin de la nouvelle, par un discours de commentaire général qui établit les principes, la démarche, et surtout la méthode de l'enquête elle-même. La longue réflexion initiale conduit par paliers successifs à l'image de la « fenêtre ouverte » à l'endroit du cœur des hommes, citée plus haut : elle mérite d'être ici résumée dans sa complexité discursive. Le narrateur commence son récit par un commentaire gnomique sur les facultés analytiques de l'esprit, qui « sont en elles-mêmes fort peu susceptibles d'analyse ». Cependant, c'est bien une définition de l'homme possédant les capacités analytiques qui se trouve d'emblée esquissée par la suite : celui-ci « raffole des énigmes, des rébus, des hiéroglyphes ; il déploie dans chacune des solutions une puissance de perspicacité qui, dans l'opinion vulgaire, prend un caractère surnaturel. Les résultats, habilement déduits par l'âme même et l'essence de sa méthode, ont réellement tout l'air d'une intuition »¹.

La méthode analytique décrite par le narrateur se fonde donc sur la déduction, qui sera le vecteur fondamental du futur roman policier, comme lien logique assurant aussi bien la démarche rétrospective de l'enquête que le caractère prospectif et téléologique du récit. Il est cependant nécessaire de rappeler que, du temps de l'auteur, le principe déductif était propre à un ensemble de disciplines du savoir qui, notamment dans le domaine de sciences naturelles, anticipent le paradigme indiciaire que définit Ginzburg, en situant l'émergence dans la seconde moitié du siècle : ce n'est pas un hasard si, dans la nouvelle de Poe, la lecture d'un passage de Cuvier viendra confirmer la chaîne des déductions du détective, et permettra au fond d'identifier l'assassin — nous en reparlerons. La réflexion du narrateur prend toute sa signification seulement si elle est rapportée à son contexte historique et scientifique. Car l'intérêt de la réflexion consiste précisément à vouloir affranchir la méthode déductive d'une assimilation possible, et considérée comme erronée, à deux modèles différents : le premier est celui de l'intuition, évoquée à la fin du passage cité comme une simple apparence, qui risque de cacher l'aspect scientifique de l'analyse déductive derrière un pouvoir divinatoire et prétendument surnaturel qu'aurait l'herméneute, selon ce que le narrateur qualifie d'« opinion vulgaire » ; le second modèle est propre aux sciences dures et notamment aux mathématiques, dont le narrateur dénonce l'usurpation du terme même d'analyse dans la suite du texte, pour affirmer que « tout calcul n'est pas en soi une analyse »². Entre les écueils conceptuels d'une déduction magique et divinatoire d'un côté, spéculative et mécanique de l'autre, la nouvelle de Poe ouvre une troisième voie pour la méthode déductive, vouée à une grande fortune dans le genre policier : celle du paradigme indiciaire, dont la définition de Ginzburg rappelle l'un des fondements, qui consiste en « la capacité à faire des

¹ E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue* [1841], dans *Histoires extraordinaires*, traduction par Ch. Baudelaire. Je cite l'édition « Folio » (Paris, Gallimard, 1973), p. 47.

² *Ibid.*, p. 48.

prophéties rétrospectives »¹ (la « méthode de Zadig ») sur la base d'une expérience empirique — ce sera le cas du détective Dupin.

Ce que je voudrais souligner, c'est la centralité absolue, au sein de ce modèle que la nouvelle de Poe élabore dans le domaine littéraire, de l'observation physiognomonique. La réflexion liminaire sur les facultés analytiques donne plusieurs exemples tirés du domaine du jeu, le narrateur comparant et opposant le jeu d'échecs au jeu de dames. Le premier est, en raison de sa complexité, plus mathématique que le second, car il se fonde sur une capacité de calcul : le joueur qui gagne sera celui qui fait le moins d'erreurs ou, comme le dit le narrateur, « le plus attentif et non pas le plus habile ». Le jeu de dames, beaucoup plus simple au niveau du mouvement des pièces, requiert moins d'attention de la part du joueur, la victoire étant plutôt le fruit d'une tactique habile qui se fonde sur une « perspicacité supérieure ». Bref, le principe déductif qui permet au joueur de gagner ne relève pas des règles mathématiques du jeu, mais plutôt d'une capacité d'*observation* de l'adversaire, dans l'esprit duquel l'analyste doit pouvoir entrer jusqu'à s'identifier avec lui. Le troisième exemple, celui du whist, présente simultanément les deux aspects analytiques : le calcul y est considéré comme un élément nécessaire du jeu, mais non indispensable, contrairement à l'observation : « c'est dans les cas situés au-delà de la règle que le talent de l'analyste se manifeste ; il fait en silence une foule d'observations et de déductions ». Loin de se confiner au jeu, l'observation du bon joueur se tourne précisément vers les attitudes des autres joueurs, pour y découvrir les indices extérieurs susceptibles de dévoiler leurs stratégies. Ce passage est capital pour fonder le paradigme indiciaire du roman policier : le joueur-analyste examine la physionomie de son partenaire, et la compare avec celle de ses adversaires ; puis « il considère la manière dont chaque partenaire distribue ses cartes » et « il note chaque mouvement de la physionomie, à mesure que le jeu marche », recueillant ainsi un capital de pensées et d'informations grâce aux expressions des joueurs. Sa capacité à prévoir et à deviner s'étend aussi à la manière de ramasser les cartes, et lui permet enfin de dévoiler le jeu des adversaires :

Il reconnaît ce qui est joué par feinte à l'air dont c'est jeté sur la table. Une parole accidentelle, involontaire, une carte qui tombe, ou qu'on retourne par hasard, qu'on ramasse avec anxiété ou avec insouciance ; le compte des levées et l'ordre dans lequel elles sont rangées ; l'embarras, l'hésitation, la vivacité, la trépidation, — tout est pour lui symptôme, diagnostic, tout rend compte de cette perception, — intuitive en apparence, — du véritable état des choses. Quand les deux ou trois premiers tours ont été faits, il possède à fond le jeu qui est dans chaque main, et peut dès lors jouer ses cartes en parfaite connaissance de cause, comme si tous les autres joueurs avaient retourné les leurs².

¹ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », dans *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 33. La nouveauté de cette méthode serait donc celle de conjuguer le paradigme cynégétique, tourné vers le déchiffrement du passé, avec le paradigme divinatoire.

² E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, *op. cit.*, p. 50.

Les indices extérieures, et parfois les données les plus négligeables (comme dirait Ginzburg) deviennent ainsi les points d'accès à la connaissance intérieure, à l'image de cette parole « accidentelle » ou « involontaire » qui trahit le joueur, et qui annonce avec quelques décennies d'avance le *lapsus* freudien... Or, cette digression initiale se propose explicitement d'exposer une théorie que le récit viendra confirmer, en guise d'exemple : « le récit qui suit — affirme le narrateur — sera pour le lecteur un commentaire lumineux des propositions que je viens d'avancer »¹.

L'émergence d'un pronom de première personne, dans cette dernière phrase, assure la transition entre le discours gnomique du début et la narration homodiégétique qui commence ici, évoquant la rencontre entre le narrateur et Auguste Dupin, le célèbre détective que cette nouvelle met en scène pour la première fois. La relation d'amitié et de complicité qui se lie immédiatement entre les deux hommes permet au narrateur d'admirer, chez Dupin, une attitude analytique particulière, que ce dernier définit par l'image déjà citée, selon laquelle « bien des hommes avaient pour lui une fenêtre ouverte à l'endroit de leur cœur »². Soulignons cependant que la traduction de Baudelaire se révèle trompeuse sur ce point précis : elle pêche, étrangement, par excès de lyrisme... La version originale est en effet la suivante : « *most men, in respect to himself, wore windows in their bosoms* ». L'image diffère radicalement : non pas « une fenêtre ouverte à l'endroit de leur cœur » mais plutôt, selon une traduction littérale de l'original, « des fenêtres à leur poitrine » ou, en glissant vers un emploi figuré de *bosom*, « des fenêtres en leur sein ». L'admirable traduction de Baudelaire nous fourvoie donc à trois égards : d'abord, elle place la fenêtre imaginaire sur un plan symbolique — le cœur comme siège des sentiments, ou comme noyau de l'intériorité —, là où le texte de Poe laissait une ambiguïté entre le sens figuré et le sens propre de *bosom*, pouvant aussi indiquer, de manière tout à fait matérielle, la poitrine. Ensuite, la fenêtre imaginaire est située par la traduction à la place d'un organe intérieur, le cœur, alors que la version originale la situait dans l'enveloppe extérieure du corps, et *précisément à l'endroit où elle permet un accès à l'intériorité*, grâce à l'emploi d'un terme (toujours *bosom*) dont la duplicité sémantique indique à la fois l'extérieur (la poitrine, au sens propre du terme) et l'intérieur (le sein, au sens figuré). Enfin, cette fenêtre n'est pas « ouverte » chez Poe...

Traduttore traditore, Baudelaire a infléchi l'image vers une pénétration de l'intériorité et de la conscience humaine qui semble renvoyer au principe d'observation à l'œuvre dans son poème en prose « Les Fenêtres », d'une dizaine d'années postérieur à la traduction de cette nouvelle. En revanche, la lecture de la version originale du texte nous montre à quel point l'image de cette

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 53.

« fenêtre à la poitrine », chez Poe, est parfaitement conforme au principe analytique déductif sur lequel se fonde cette nouvelle, ainsi que le genre policier naissant. La fenêtre est en effet visible de l'extérieur¹ ; et sans pour autant être ouverte (ce qui donnerait à n'importe qui la possibilité de voir l'intérieur), elle représente le lieu dans lequel les indices extérieurs peuvent être mis en relation avec l'intérieur, par un acte herméneutique dont seul le détective aurait la clé, en raison de sa méthode déductive. Nous sommes encore une fois au cœur d'une démarche indicielle propre au domaine de la physiognomonie : Dupin cautionne l'image de la fenêtre par des preuves « tirées d'une connaissance profonde » de la personne du narrateur. La suite de l'histoire montre que tous les indices exploités par Dupin comme amorce de la chaîne des déductions sont d'ordre corporel, exactement comme ceux que le bon joueur était capable d'analyser dans les physionomies de ses adversaires.

Dupin lit les pensées du narrateur qui, étonné par ce pouvoir divinatoire, le prie de lui expliquer « la méthode — si méthode il y a — à l'aide de laquelle [il a] pu pénétrer [son] âme »². Et le détective ne manque pas de dévoiler les « anneaux principaux de la chaîne » de ses déductions, fondées sur l'observation de l'extériorité : la chute du narrateur sur un tas de pierres branlantes, les sentiments exprimés par son attitude et par son regard³, sa physionomie qui s'éclaircit à la vue d'un pavé de bois, et ses lèvres qui remuent en prononçant le mot « stéréotomie » (qui indique ce genre de pavage, précise Dupin dans son discours). Le détective suit donc les associations mentales du narrateur, qui conduisent sa pensée du pavage jusqu'à la nébuleuse d'Orion — sujet d'une de leurs conversations —, ce qui est confirmé par le regard qu'il jette vers le ciel. Une autre association d'idées sera enfin dévoilée par le « *style* du sourire » qui traverse les lèvres du narrateur, et par le redressement de sa figure courbée, au moment où celui-ci pense à la petite taille d'un acteur, défaut qui le rend impropre à jouer la tragédie — ce qui correspond précisément à la pensée que Dupin avait su lire, provoquant l'étonnement du narrateur. La physionomie, l'attitude, la démarche, les yeux, la bouche : autant de signes extérieurs qui rendent possible l'accès à l'intériorité et à la connaissance, qui provoquent l'ouverture de cette fenêtre imaginaire à la poitrine. Dans cette perspective analytique, le corps de l'homme est une fenêtre que seule la perspicacité supérieure du détective, chasseur d'indices, saurait ouvrir. Ce n'est donc pas un hasard si, pour dévoiler l'énigme du déroutant meurtre de la rue Morgue, Dupin ne fera rien d'autre qu'ouvrir une fenêtre.

¹ Pour abonder dans la matérialisation de l'image, on pourrait même imaginer que le sternum est le point de clôture des deux battants de la fenêtre...

² E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, op. cit., p. 54.

³ « Vos yeux sont restés attachés sur le sol, — surveillant avec une espèce d'irritation les trous et les ornières du pavé (de façon que je voyais bien que vous pensiez toujours aux pierres) » (*Ibid.*, p. 56).

Ce qui passe par la fenêtre

Au rôle paradigmatique de la fenêtre, image centrale de la méthode déductive expliquée dans la réflexion qui ouvre la nouvelle, s'ajoute une fonction narrative évidente, qui fait de la fenêtre la clé même de l'énigme, dans l'histoire racontée¹. Immédiatement après la chaîne de déductions que Dupin dévoile au narrateur ébahi, l'intrigue policière s'amorce, les deux amis lisant un article de chronique dans *La Gazette des tribunaux*, qui relate un « Double assassinat des plus singuliers ». Par la complexité du processus discursif, la fenêtre s'érige aussi au rôle de figure métalittéraire, susceptible de décrire le récit dans ses cadrages multiples : la réflexion initiale du narrateur encadre — ou, si l'on veut, ouvre — le récit de la rencontre où Dupin met à l'œuvre la méthode déductive, qui ouvre à son tour la lecture d'une chronique (dans cette « fenêtre sur le monde » qu'est le journal, si l'on voulait extrapoler), laquelle ouvrira enfin l'enquête proprement dite.

Revenons à la fonction narrative centrale de la fenêtre. L'histoire du double meurtre est bien connue : deux femmes, mère et fille, ont été affreusement assassinées dans leur appartement, situé au quatrième étage d'une maison de la rue Morgue : le corps de la fille, qui présente au cou les signes d'une strangulation, a été introduit de force dans la cheminée jusqu'à une distance considérable ; celui de la mère, dont la tête se trouve séparée du corps, a été jeté par la fenêtre donnant sur une cour intérieure. La pièce où le meurtre a été commis était fermée à clé de l'intérieur : le mobilier est ravagé, sans pour autant que rien n'ait été volé. Les témoins, rapidement accourus sur les lieux du crime, ont monté l'escalier et peuvent donc assurer que l'assassin n'a pas pris la fuite par cette voie ; ils s'accordent aussi pour dire que deux voix ont été entendues dans l'appartement, une voix grave prononçant des mots en français, et une voix aiguë, ou âpre, que chacun identifie sans certitude comme étant celle d'un étranger. L'inspection de la police a montré que l'assassin n'a pas pu sortir par les cheminées, trop étroites, et que « les fenêtres, dans la chambre de derrière et dans celle de face, étaient fermées et solidement assujetties en dedans »². La police est donc absolument déroutée, s'agissant aussi bien des raisons

¹ Patrizia Lombardo, dans un article très intéressant sur les fenêtres chez Poe, analyse l'ambivalence de ce thème qui fait coexister les aspects suggestifs et les aspects rationnels. Elle souligne notamment que « Poe attribue parfois à la fenêtre sa complète existence en tant qu'objet architectural ; cependant sa valeur ne correspond pas à celle d'un ornement, et sa description ne se réduit pas à une vision par les yeux, mais renvoie à une vision par l'intelligence, c'est-à-dire à une valeur de connaissance ». Et à propos des fenêtres de *Double assassinat dans la rue Morgue*, elle distingue un rôle narratif et instrumental (car les fenêtres « ne servent pas pour les activités normales ») du rôle symbolique qu'a voulu ici infléchir plus précisément vers la définition d'un paradigme de connaissance (P. Lombardo, « *Mistero e infinito : le finestre in Edgar Allan Poe* », dans L. Bellocchio (éd.), *Finestre*, Florence, Le Monnier, « *Quaderni di Synapsis*, V », 2006, p. 375.)

² E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, op. cit., p. 62.

du meurtre — et de la force manifestement surhumaine du meurtrier —, que de la manière dont celui-ci a pu prendre la fuite.

Là commence l'enquête de Dupin, qui se focalise essentiellement sur les deux fenêtres fermées de l'appartement. Persuadé que la police « procède sans méthode », le détective obtient la permission d'inspecter les lieux du crime, commençant par l'extérieur de l'immeuble, où se trouve « une multitude de gens qui contemplaient de l'autre côté de la rue les volets fermés, avec une curiosité badaude »¹. Le texte dissémine ici un premier indice — dont l'importance n'est appréciable qu'à la relecture — du principe d'observation définissant l'enquête : le regard curieux des passants ne pourrait que s'arrêter sur des volets fermés, alors que le geste décisif de l'herméneute sera précisément celui d'ouvrir une fenêtre. Après avoir analysé avec une attention minutieuse — dont le narrateur ne peut pas deviner l'objet — l'arrière de la maison, la chambre où le meurtre a été commis, ainsi que les corps des victimes, Dupin résout l'affaire, sans pour autant dévoiler au narrateur l'identité du coupable. Encore une fois, le texte se focalise sur la méthode, Dupin expliquant au narrateur la chaîne de ses déductions : par son rôle pédagogique, le détective définit dans ce texte le code fondamental du roman policier, qui substitue au récit du meurtre le récit de l'enquête. Celui-ci prend appui sur le mystère des deux voix que les témoins ont entendues dans la chambre du meurtre, conduisant par une chaîne de déductions — toujours « légitimes », selon Dupin — à la véritable clé de l'énigme : les moyens d'évasion employés par les meurtriers. L'impossibilité de la fuite par l'escalier ou par les cheminées facilite sur ce point le raisonnement déductif, postulant que seules les fenêtres ont pu fournir une issue : « nous en sommes réduits aux fenêtres », avoue Dupin ; pour préciser aussitôt : « personne n'a pu fuir par celles de la chambre du devant sans être vu par la foule du dehors. Il a donc *fallu* que les meurtriers s'échappassent par celles de la chambre de derrière »². Le verbe en italiques, déjà présent dans la version originale (« *the murderers must have passed, then, through those of the back room* »), souligne le caractère de certitude des déductions du détective, dont l'esprit analytique a la faculté d'aller au-delà des apparences. La confrontation entre l'enquête menée par la police et l'observation minutieuse de Dupin le montre clairement :

Il y a deux fenêtres dans la chambre. L'une des deux n'est pas obstruée par l'ameublement, et est restée entièrement visible. La partie inférieure de l'autre est cachée par le chevet du lit, qui est fort massif et qui est poussé tout contre. On a constaté que la première était solidement assujettie en dedans. Elle a résisté aux efforts les plus violents de ceux qui ont essayé de la lever. On avait percé dans son châssis, à gauche, un grand trou avec une vrille, et on y trouvait un gros clou enfoncé presque jusqu'à la tête. En examinant l'autre fenêtre, on y avait trouvé fiché un clou semblable ; et un vigoureux effort pour lever le châssis n'a pas eu plus de

¹ *Ibid.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 72.

succès que de l'autre côté. La police était dès lors pleinement convaincue qu'aucune fuite n'avait pu s'effectuer par ce chemin. Il fut donc considéré comme superflu de retirer les clous et d'ouvrir les fenêtres.

Mon examen fut un peu plus minutieux, et cela par la raison que je vous ai donnée tout à l'heure. C'était le cas, je le savais, où il *fallait* démontrer que l'impossibilité n'était qu'apparente¹.

La fonction narrative et la fonction paradigmatique de la fenêtre se superposent parfaitement dans ce passage : cette fenêtre fermée représente dans le récit aussi bien la clé de l'énigme, que le moyen, pour l'observateur, d'accéder à la connaissance et de dévoiler le mystère. Le regard du mauvais enquêteur s'arrête sur la surface plane de la fenêtre, et sur la postulation de son inéluctable clôture. En vérité, Dupin omet de mentionner le détail dont l'évidence visible dérouta la démarche herméneutique, exactement comme dans *La Lettre volée*, invisible aux yeux des enquêteurs précisément parce qu'elle est trop ostensiblement affichée : si le corps de la mère a été retrouvé dans la cour, cela implique que l'une des deux fenêtres a forcément été ouverte, en dépit du clou qui la retient². Je crois qu'une telle omission, sans aucun doute volontaire, ne fait que renforcer l'aspect analytique du récit de l'enquête : au lieu de mentionner l'erreur manifeste de la police, Dupin se concentre uniquement sur sa propre démarche déductive qui réordonne les faits et qui, presque insensiblement, *façonne le réel selon le raisonnement du détective*.

Histoire d'un clou

Ce passage est capital pour montrer l'emprise d'une méthode, ici absolument positiviste, sur le déchiffrement de la réalité. Dupin est persuadé que les meurtriers ont pris la fuite par l'une des deux fenêtres ; cependant, ils ne pourraient avoir « réassujetti les châssis en dedans, comme on les a trouvés » ; par conséquent, « il *faut* qu'ils puissent se fermer d'eux-mêmes », conclusion à laquelle, selon Dupin, « il n'y avait pas moyen d'échapper ». Ce raisonnement, proche du syllogisme, montre à quel point l'esprit analytique du détective est imprégné d'un positivisme dont le paradigme explicatif s'élève au rang de moyen unique pour saisir le réel. Tout s'explique par déduction, et ce raisonnement est tellement puissant que la réalité vient le confirmer — *il le faut*, dirait Dupin. Car la fenêtre, naturellement, présente un ressort caché, que l'examen minutieux du détective permet de découvrir. Reste cependant le clou, désormais véritable clé de l'énigme :

¹ *Ibid.*, p. 72-73.

² Dupin n'évoque cette circonstance qu'au détour d'une phrase, quelques pages plus loin, soulignant que la perception des enquêteurs « était hermétiquement bouchée à l'idée que les fenêtres eussent jamais pu être ouvertes » (*ibid.*, p. 79).

Je remis alors le clou en place et l'examinai attentivement. Une personne passant par la fenêtre pouvait l'avoir refermée, et le ressort aurait fait son office mais le clou n'aurait pas été remplacé. Cette conclusion était nette et rétrécissait encore le champ de mes investigations. Il *fallait* que les assassins se fussent enfuis par l'autre fenêtre. En supposant donc que les ressorts des deux croisées fussent semblables, comme il était probable, il *fallait* cependant trouver une différence dans les clous, ou au moins dans la manière dont ils avaient été fixés. Je montai sur le fond de sangle du lit, et je regardai minutieusement l'autre fenêtre par-dessus le chevet du lit. Je passai ma main derrière, je découvris aisément le ressort, et je le fis jouer ; — il était, comme je l'avais deviné, identique au premier. Alors, j'examinai le clou. Il était aussi gros que l'autre, et fixé de la même manière, enfoncé presque jusqu'à la tête¹.

Par l'insistance sur le verbe *falloir*, en italiques (toujours *must*, dans la version originale), le fait que le clou de la deuxième fenêtre ne soit pas identique à celui de la première devient une *nécessité* du récit : il n'en pourrait pas être autrement, car le véritable sujet de ce récit est moins le double meurtre que le pouvoir de la déduction. Et la fenêtre, qui figurait dans la réflexion initiale le lieu symbolique d'accès à la connaissance humaine, devient ici le lieu matériel d'une investigation vouée à la découverte de la vérité. Le clou de la deuxième fenêtre n'est naturellement pas identique à l'autre :

Il *faut*, me dis-je, qu'il y ait dans ce clou quelque chose de défectueux. Je le touchai, et la tête, avec un petit morceau de la tige, un quart de pouce environ, me resta dans les doigts. Le reste de la tige était dans le trou, où elle s'était cassée. Cette fracture était fort ancienne, car les bords étaient incrustés de rouille, et elle avait été opérée par un coup de marteau, qui avait enfoncé en partie la tête du clou dans le fond du châssis. Je rajustai soigneusement la tête avec le morceau qui la continuait, et le tout figura un clou intact ; la fissure était inappréciable. Je pressai le ressort, je levai doucement la croisée de quelques pouces ; la tête du clou vint avec elle, sans bouger de son trou. Je refermai la croisée, et le clou offrit de nouveau le semblant d'un clou complet².

Comme par magie, la nécessité que le clou soit défectueux se trouve aussitôt confirmée par la réalité, que seul le détective saura découvrir. Le procédé est si fréquent dans le texte que l'on pourrait soupçonner une intention ironique, semant le doute sur cet étroit positivisme déductif ; ou bien, l'on pourrait supposer que Dupin triche, antéposant le raisonnement déductif à une réalité constatée. Il me semble cependant que le texte laisse peu d'espace à une telle interprétation, Dupin exprimant toujours des certitudes inébranlables. Peut-être faut-il voir, dans ce véritable assujettissement du réel au raisonnement déductif, une nouvelle leçon de méthode : la vérité se love dans un détail, dont l'apparence est trompeuse ; et le raisonnement déductif est la condition préalable à la quête du « bon » détail indiciaire, qui est précisément celui dont l'apparence est trompeuse.

¹ *Ibid.*, p. 73-74.

² *Ibid.*, p. 74.

Pour Dupin, l'énigme est, jusque-là, débrouillée, l'assassin ayant certainement pris la fuite par la fenêtre qui touche au lit de la chambre. Cependant, comment aurait-il pu descendre de cette fenêtre, située au quatrième étage de l'immeuble ? Pour résoudre ce nouveau problème, l'observation de la fenêtre depuis l'extérieur se révèle fondamentale : une chaîne de paratonnerre court à une distance assez remarquable de la fenêtre, ce qui rend impossible « à n'importe qui d'atteindre la fenêtre », et « à plus forte raison, d'entrer »¹. La chaîne des déductions du détective court encore plus rapidement que son récit : au moment où il entame son raisonnement pour répondre à la question qui porte sur le mode de descente depuis la fenêtre, Dupin suppose aussi que l'assassin a pu, préalablement, entrer par cette même fenêtre. Les volets extérieurs constituent dans ce cas la clé de l'énigme, comme le clou l'était à l'intérieur :

Toutefois, j'ai remarqué que les volets du quatrième étage étaient du genre particulier que les menuisiers parisiens appellent *ferrades*, genre de volets fort peu usité aujourd'hui, mais qu'on rencontre fréquemment dans de vieilles maisons de Lyon et de Bordeaux. Ils sont faits comme une porte ordinaire (porte simple, et non pas à double battant), à l'exception que la partie inférieure est façonnée à jour et treillissée, ce qui donne aux mains une excellente prise.

Toutes les descriptions de Dupin, on l'aura remarqué, foisonnent de termes architecturaux contribuant à définir et préciser à la fois le rôle indiciaire de la fenêtre, saisie dans sa matérialité : châssis, ressorts, poignées, clous, battants, volets. Tout est détaillé afin que chaque objet, comme le soutient Patrizia Lombardo, soit inséparable de sa fonction, et afin que le détective en analyse tous les aspects : matière, structure, emploi, mouvement, apparence intérieure et extérieure². Seule la vitre n'intéresse pas le détective, dans la mesure où l'énigme concerne uniquement l'ouverture de la fenêtre, et non sa transparence. L'esprit positif de Dupin se double ici d'un esprit encyclopédique qui permet au détective de faire, au passage, une courte leçon d'histoire d'architecture au sujet des volets — manière d'asseoir son autorité discursive, ainsi que d'affirmer sa capacité à saisir et nommer le réel. La fonction indiciaire n'intervient qu'à la fin, comme une conséquence attendue : le treillage particulier des ferrades fournissant une excellente prise, on suppose (ou *il faut*) que l'assassin ait utilisé les volets pour se balancer de la chaîne de paratonnerre à la fenêtre. Soulignons aussi que les volets ont la forme d'une « porte ordinaire », renvoyant donc à l'image, aussi symbolique que matérielle, d'une pénétration. Comme la fenêtre vue de l'intérieur, les volets extérieurs ne deviennent un indice que grâce à la perspicacité propre au détective. Au moment où celui-ci a observé l'arrière de la maison, où se trouve la fenêtre incriminée, les volets étaient ouverts à moitié, faisant un angle droit avec le mur : la largeur des

¹ *Ibid.*, p. 75.

² P. Lombardo, « *Mistero e infinito : le finestra in Edgar Allan Poe* », *op cit.*, p. 376.

volets se trouvait était ainsi impossible à apprécier, et le regard superficiel des mauvais enquêteurs — la policiers, naturellement — « n'a sans doute pas pris garde à cette largeur même », ou du moins il « n'y a pas attaché l'importance nécessaire »¹. Toutefois, l'œil analytique de Dupin remet le volet à sa place :

Il était évident pour moi que le volet appartenant à la fenêtre située au chevet du lit, si on le supposait rabattu contre le mur, se trouverait à deux pieds de la chaîne du paratonnerre. Il était clair aussi que, par l'effort d'une énergie et d'un courage insolites, on pouvait, à l'aide de la chaîne, avoir opéré une invasion par la fenêtre. Arrivé à cette distance de deux pieds et demi (je suppose maintenant le volet complètement ouvert), un voleur aurait pu trouver dans le treillage une prise solide. Il aurait pu dès lors, en lâchant la chaîne, en assurant bien ses pieds contre le mur et en s'élançant vivement, tomber dans la chambre, et attirer violemment le volet avec lui de manière à le fermer, — en supposant, toutefois, la fenêtre ouverte à ce moment-là².

L'attention de Dupin se déplace complètement du mode de descente (qui était cependant l'énigme initiale) au mode d'entrée, l'assassin ayant pu, grâce au volet, opérer une « invasion par la fenêtre ». Suivant la logique déductive de l'enquêteur, il est en effet évident que si l'assassin a pu entrer par cette voie, il a aussi pu sortir de la même manière³. Mais le rôle indiciaire de la fenêtre ne s'arrête pas à la matérialité de l'entrée et de la sortie : elle fournit aussi le *premier indice permettant d'identifier l'assassin*. Dupin souligne d'emblée que le but de son raisonnement déductif était, en premier lieu, de montrer que le passage par la fenêtre était possible ; mais qu'il s'agit aussi, en second lieu et *principalement*, d'attirer l'attention du narrateur « sur le caractère très *extraordinaire*, presque surnaturel, de l'agilité nécessaire pour l'accomplir »⁴.

À partir de ce passage par la fenêtre, nécessitant une agilité hors du commun, Dupin reconstruit le récit du meurtre par l'association de plusieurs indices, en rapprochant ce dernier élément « nouveau », qui avait échappé aux enquêteurs, des témoignages autour de la brutalité extrême du meurtrier, de sa force surhumaine, et enfin des voix entendues dans la chambre : « Mon but actuel — déclare Dupin au narrateur — c'est de vous induire à rapprocher cette énergie tout à fait insolite de cette voix particulière, de cette voix aiguë (ou âpre), de cette voix saccadée, dont la nationalité n'a pu être constatée par l'accord de deux témoins, et dans laquelle personne n'a saisi de mots articulés, de syllabisation »⁵. Autant dire que la fenêtre est ici *l'indice qui donne un sens à tous les autres*, permettant d'amorcer la chaîne déductive et de réordonner le récit du

¹ E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, *op. cit.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 75-76.

³ C'est ce qu'il avoue quelques lignes plus loin : « Vous voyez, dit-il, que j'ai transporté la question du mode de sortie au mode d'entrée. Il était dans mon plan de démontrer qu'elles se sont effectuées de la même manière et sur le même point » (*ibid.*, p. 76-77)

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ *Ibidem.*

meurtre. Ce dernier trouve enfin sa cohérence, sa logique, et surtout ses preuves, sur les corps mêmes des victimes : les marques de strangulation au cou de la fille sont trop grandes pour qu'elles aient été laissées par une main d'homme ; et la touffe de cheveux que Dupin a retrouvée entre les doigts crispés de la mère n'a également rien d'humain.

Jusqu'à maintenant, j'ai avancé dans mon analyse en faisant semblant de croire que mon lecteur ne connaît pas l'identité du meurtrier, ce qui est tout compte fait très peu probable, en raison de la célébrité de cette nouvelle. Si je l'ai fait, c'est pour mieux suivre le raisonnement déductif de Dupin, et pour indiquer maintenant la preuve décisive, la lecture d'un passage de Cuvier, que le narrateur décrit en ces termes :

C'était l'histoire minutieuse, anatomique et descriptive, du grand orang-outang fauve des îles de l'Inde orientale. Tout le monde connaît suffisamment la gigantesque stature, la force et l'agilité prodigieuses, la férocité sauvage et les facultés d'imitation de ce mammifère. Je compris d'un seul coup tout l'horrible du meurtre¹.

La méthode du détective se trouve implicitement rapprochée de celle du paléontologue, capable de reconstruire le passé à partir de minuscules indices, comme les fossiles permettant de définir des espèces animales disparues : nous sommes encore une fois au cœur du paradigme indiciaire décrit par Ginzburg. Plus explicitement, la lecture de Cuvier met l'accent sur le caractère minutieux d'une étude positiviste dont l'emprise sur le réel devient absolue : la simple description de l'animal acquiert une dimension gnomique (« tout le monde connaît ») qui ne saurait être discutée. Surtout, elle permet de lever l'énigme, fonctionnant pour le narrateur comme une véritable épiphanie. Il s'agit en effet, dans la nouvelle, du dernier chaînon d'une enquête qui a permis d'identifier l'assassin — un orang-outang —, suivie par le récit du meurtre que Dupin déroule dans les dernières pages du texte.

Quelques considérations conclusives : l'image de la fenêtre, à la fois métaphorique et figurative, constitue le lien fondamental, et unique, entre l'affirmation d'une méthode et son application pratique. La fonction paradigmatique de la fenêtre ne concerne donc pas uniquement l'accès à la connaissance, mais aussi le principe même de la représentation, dans lequel la fenêtre constitue le signe (le seul, dans cette nouvelle) permettant l'association entre la méthode analytique et le récit, entre la théorie et l'exemple². La fonction narrative ne fait que confirmer la

¹ *Ibid.*, p. 80.

² Patrizia Lombardo ajoute que « la fenêtre ne se limite pas au rôle d'ornement dans un décor historiquement déterminé, mais assume une fonction fondamentale dans la composition des nouvelles de

centralité de la fenêtre, qui devient au cours du récit de l'enquête l'indice (toujours le seul) qui donne un sens à tous les autres, et qui condense l'acte herméneutique. De ce point de vue, la particularité de la nouvelle de Poe est de considérer la fenêtre en soi, comme objet central de l'analyse : vue de l'intérieur, puis de l'extérieur, la fenêtre double sa « surface herméneutique », venant encore une fois exemplifier les théories de Dupin : « La vérité n'est pas toujours dans un puits. [...] je crois qu'elle est invariablement à la surface »¹. L'image de la fenêtre se trouve réifiée, sans pour autant perdre sa valeur métaphorique : avant d'ouvrir la fenêtre, afin de pouvoir regarder les mystères qu'elle cache, il faut d'abord savoir regarder la fenêtre elle-même, pour trouver le moyen de l'ouvrir. Telle pourrait être la morale de la nouvelle de Poe, acte de naissance du roman policier.

Andrea Del Lungo

Poe, et réfléchit son idée même de composition, en poésie ou en prose » (« *Mistero e infinito : le finestre in Edgar Allan Poe* », *op. cit.*, p. 369).

¹ E. A. Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, *op. cit.*, p. 66.

LE DÉFAUT DE LIGNE DROITE

« Le défaut de ligne droite » est le titre du premier article publié de Joëlle Gleize¹, avant que prenne forme son travail de longue haleine sur le livre dans les livres. Il m'en restait un souvenir lointain, et le titre par cœur. Je le retrouve, avec sa date, 1974, et l'air du temps mouvementé des années 1970... Mais sous ce titre qui s'est imposé d'abord pour lui-même, j'ai choisi d'évoquer autour de ce premier texte une série d'articles plus récents qu'il amorce, et qui en même temps témoignent d'une évolution, ou plutôt d'une mutation discrète, située dans l'intervalle consacré au *Double Miroir*. Leur trait commun le plus visible est une exploration des dispositifs de déliaison-liaison et des activités de lecture qu'ils préparent, qu'il s'agisse de Balzac, de Flaubert, de Simon, de Sarraute ou de Volodine. En ce sens ils font partie du courant principal des recherches de Joëlle Gleize. Mais dans ces textes, c'est elle la lectrice, ses choix sont les siens, choix des textes et choix de ce qui en eux l'intéresse. Et il me semble y discerner un « ce que je cherche à lire », qui s'abstient de tout « je », mais assume résolument ses attentes, on pourrait dire ses exigences, quant à la littérature.

*

Le « défaut de ligne droite » est dans le texte de *L'éducation sentimentale* une réflexion de Frédéric sur sa vie « manquée », mais J. G. opère un déplacement en le rapprochant d'un autre « manque », celui par lequel Flaubert explique après coup l'insuccès de son roman auprès du public: « Esthétiquement parlant il y manque *la fausseté de la perspective...* Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide, ou bien la lumière doit frapper un point de la boule. » Métaphores topologiques – géométrique, architecturale, picturale – qui, souligne J. G., concernent à la fois l'histoire et le récit, « tous deux caractérisés par un défaut, une absence. Et tout autant que *ce qui* manque, c'est le manque lui-même qui est donné pour constitutif de *L'Éducation Sentimentale...* »

Dans son contexte immédiat, un numéro de *Littérature* sur la « modernité de Flaubert »¹, la formule-titre se prête à un retournement polémique, dans la tradition des avant-gardes où s'inscrivaient les voix les plus bruyantes du Nouveau Roman, le défaut revendiqué comme valeur

¹ *Littérature*, Larousse, N°15, *Modernité de Flaubert*, 1974, p. 75-87.

et le manque comme esthétique de la modernité. Est-ce la position de J. G.? Pas sans réserves, comme l'indique la fin de la citation : « où l'on pourrait voir un trait disant la "modernité" de Flaubert - à condition toutefois d'être conscients qu'affirmer la modernité de Flaubert, sauf à la situer dans la production littéraire de la fin du XIX^e siècle, c'est en fait affirmer la modernité – toujours relative – d'une *lecture* de Flaubert ». Reste qu'au point de départ de son écriture-lecture, il y a le grand mouvement de remise en question des années 60-70, le remaniement des genres littéraires, de leurs limites et de leurs rapports, les propositions de renouvellement critique, précisément évoquées par Claude Duchet à l'ouverture de ce numéro, et plus généralement la contestation des évidences existantes qui avait brièvement réuni tous les courants conflictuels de Mai 1968. Sans adopter le ton péremptoire des manifestes ni le dogmatisme des méthodologies concurrentes, elle en est partie prenante. Mais dans ce premier article, cette recherche de l'équilibre entre prise de parti et refus des simplifications polémiques ne va pas sans difficultés, et certains des problèmes qu'il pose seront reformulés, c'est-à-dire modifiés, dans les suivants.

Ainsi, quelques modernités plus tard, le mot aura disparu. Le « Nouveau Roman » fera place, dès *Le Double Miroir*, au « roman contemporain », qui élargit la définition au-delà de la spécificité française, et qui souligne le caractère relatif de la nouveauté, puis, dans les écrits suivants, à la « littérature contemporaine », avec la mise en cause des limites de genre, et au-delà avec les montages hétérogènes entre les arts, de Leiris et Bataille à Claude Simon. L'adjectif « contemporain », avec son usage transhistorique, prendra en tout cas, comme valeur et revendication, le relais de la modernité. En quoi exactement? Sans exception, le choix de J. G. va aux textes qui ont, sur un point précis, à des niveaux différents du texte et de ses alentours, fait défaut à une attente majoritaire à leur date, et contribué à déplacer par ce dérangement l'horizon d'attente et le champ des possibles. « Contemporain » dit la fidélité paradoxale à ce côté du changement. En témoigne, dans le *Double Miroir*, le refus (le « défaut »?) assumé de conclusion, discrètement insolite dans un ouvrage universitaire, pour laisser le mot de la fin à trois exemples tirés du « roman contemporain » comme « point de vue d'où naissent les questions¹... »

La formule-titre, dans ce premier article, prolifère dans ses deux directions. D'une part celle du défaut, avec ses métaphores : absence, vide, blanc, rupture, et ses préfixes négatifs ou dissociatifs, in-décision, dis-jonction, dis-solution, dis-continuité. D'autre part celle des écarts par rapport au plus court chemin de lecture : juxtaposition, mise en parallèle, espacement, répétition, remémoration, qui exigent tous un retour-détour de mémoire ou de relecture. Or ces dispositifs analogiques, ressemblance-différence, pourraient tous être vus aussi comme des éléments de liaison, J. G. ne l'ignore pas, pas plus qu'elle ne néglige le souci de « suivi » de Flaubert, mais elle

¹ *Le Double Miroir*, Hachette SUP, 1992, p. 246.

privilégie avec décision la discontinuité, d'autant plus sans doute qu'elle ne va pas de soi. Lorsque ce parti-pris se heurte à un contre-exemple, comme « l'aventure commune » évoquée mais non dite au début du roman, cette visite à la Turquie, ou plutôt ce défaut fait à la Turquie, dont la révélation ajournée jusqu'à la fin produit un effet spectaculaire de liaison, J. G. l'écarte comme trop spectaculaire justement, « parodique », et maintient : « Le récit s'emploie à disjoindre plutôt qu'à lier, à souligner les disjonctions bien plus qu'à les effacer. »

Pour comprendre cette insistance, il faut sans doute revenir à ce que représente dans cet article la « ligne droite » qui ferait défaut au roman de Flaubert. J. G. la définit comme « enchaînement de péripéties en une progression linéaire et narration du projet d'un héros tendu vers un but ». A peu près le contre-modèle que le manifeste de Robbe-Grillet résumait assez sommairement par le nom de Balzac. Là encore, J. G. ne reprend pas ce terme à son compte. C'est, dans le texte de Flaubert, une vision de Balzac réductrice et donnée comme telle, à travers le personnage peu crédible de Deslauriers, qui croit à une logique de la causalité, l'histoire comme « une série d'actions se déduisant les unes des autres », et, pour conseiller à Frédéric de faire servir la conquête amoureuse à sa réussite sociale, lui dit : « Rappelle-toi Rastignac dans la Comédie Humaine ! » A cette « ligne droite » unique et déductive J. G. oppose les phénomènes d'alternance, de concurrence et d'interférence entre ces deux visées, qui dans *L'Éducation Sentimentale* viennent miner l'unité de l'histoire et du personnage, et la linéarité du récit. Mais si l'étude de la déliaison est partout présente, ses rapports à la liaison restent ici largement implicites ou mentionnés comme secondaires, placés en début de phrase pour être contestés. Sauf à la fin de l'article, qui envisage un autre rapport, comme un jalon pour les recherches à venir : « un récit qui n'est plus transparence, qui ne masque plus son fonctionnement mais qui s'impose comme problématique, à la recherche d'une cohérence dans et par la discontinuité. »

Sur un autre point, difficile à définir, le même type de reprise-remaniement aura lieu. Il s'agit de la question du « sens », qui en comprend plusieurs. Le sens n'a pas bonne réputation au tournant des années 60-70, et une formule comme « le primat du récit sur l'histoire et de l'écriture sur le sens » résonne pour moi comme un mot de passe de l'époque. Mais de quel sens s'agit-il ? J. G. donne des exemples d'interprétations, selon lesquelles le défaut de ligne droite serait soit l'équivalent formel du « caractère velléitaire » de Frédéric, soit en homologie avec « le morcellement de la réalité extérieure en fragments hétérogènes et vermoulus », relevant du « romantisme de la désillusion » selon Lukacs. Sans les ridiculiser (sauf, pour la première, par l'adjectif « psychologique », qui, en 1974 était disqualifiant...), elle les rejette en bloc : « ces lectures ont en commun d'enfermer une pratique du discontinu dans la clôture d'un sens. » La critique vise ici à la fois la prétention de chaque « méthode » à une explication exclusive, et la notion

même d'explication, avec ce qu'elle implique de causalité. Cependant ses propres interprétations n'évitent ni la notion elle aussi lukacsienne de « dégradation », avec ce qu'elle comporte de jugement de valeur, ni le renvoi à « l'impuissance d'une génération » devant « l'enlisement de l'Histoire » à la retombée de 1848, ni, dans la note finale, le dernier mot laissé à la seule intervention d'un ouvrier dans le roman, que le commentaire qualifie de « lucide, consciente des conflits réels ». Sens, réalité du monde hors livre, ces questions confusément liées qui divisaient les auteurs du Nouveau Roman autant que les chercheurs de l'après-1968 reviendront, elles aussi, avec quelques métamorphoses.

*

Je parlerai plus brièvement des articles suivants, en résistant à la tentation de reprendre pour chacun le parcours détaillé qui lui est pourtant essentiel, pour mettre l'accent sur sa problématique. Chacun en effet aborde un sujet apparemment limité à un niveau précis du texte, qui se révèle mettre en jeu tout le dispositif d'écriture et les questions qu'il pose.

« *La Comédie Humaine*, un livre aux sentiers qui bifurquent »¹ paraît en 1998, une fois oublié l'effet de coalition anti-Balzac du Nouveau Roman, et reconnue l'exception de Michel Butor, qui avait depuis le début porté le regard sur le « mobile romanesque » de *La Comédie Humaine*. J. G. s'inscrit dans cette voie. Elle tient compte des recherches contemporaines, notamment la critique par Dällenbach de la « visée de complétude » balzacienne et son repérage des « manques ». Mais elle en refuse la conclusion unilatérale, qui voit dans *La Comédie Humaine* « moins une construction, en définitive, qu'une gigantesque opération de replâtrage ». Elle en refuse surtout la problématique déliaison-liaison fondée sur l'exclusion réciproque, où l'accent mis sur la déliaison sert à discréditer la visée de liaison comme à la fois inauthentique et non avenue. Elle le fait à sa manière, par un déplacement de point de vue : « Or la question se pose autrement dès lors qu'il s'agit de l'activité du lecteur », et part de « l'hypothèse que s'invente, avec la publication qui commence en 1842, une forme de lecture neuve à cette date ».

Cet article renouvelle la question des itinéraires de lecture, avec d'autres métaphores spatiales : la bifurcation, définie par la prose de Roubaud comme figure du « marcheur qui, devant un embranchement, s'arrête, s'écarte pour suivre quelque temps une voie oblique ou simplement en indiquer la possibilité, puis poursuit son chemin ». Mais aussi la figure baudelairienne du thyrses rituel des bacchantes, oxymore droite-spirale, métaphore qui rend paradoxale la notion même de chemin. Et, finalement, le « jardin aux sentiers qui bifurquent » de

¹ *Poétique*, Seuil, N°115, Sept. 1992, p. 259-271.

la nouvelle de Borges, « réseau croissant et vertigineux » de lignes « divergentes, convergentes et parallèles », métaphore de l'ensemble et impossible cartographie de toutes les possibilités.

Il s'agit dans tout cela d'un niveau précis de lecture et d'une question précise : « Quelles sont les implications, pour le lecteur, du geste de composition et d'unification de *La Comédie Humaine* en un seul livre de livres? » J. G. en suit la genèse à partir des regroupements partiels par surtitres, suggérant une lecture comparative de roman à roman, mais surtout à partir des personnages reparaissants. La liaison est cette fois pleinement reconnue, moins cherchée dans les commentaires que dans le texte même, l'effet de reconnaissance du nom propre, qui importe avec lui l'autre ou les autres romans dans chaque roman singulier, les allusions d'un roman à un autre, et les formules entre parenthèses du type (Voir + titre). Injonctions? Invitations? J. G. joue sur la polysémie de l'injonction polie « Prière de... », avec ses sous-titres en miroir « Prière de lire », « Prière de lier », qui combinent l'impératif, visant à capter le lecteur dans la circularité d'un univers fictif, et la prière au sens propre, adressée à sa liberté souveraine de lire ou ne pas lire dans la direction indiquée. C'est là que la bifurcation simple à la Roubaud, digression et retour au chemin, laisse la place à la métaphore du thyrses, outil et symbole d'un « guidage paradoxal » qui « libère autant qu'il contraint », selon le paradoxe fondamental de l'acte de lecture.

La question du sens se trouve alors reprise autrement. La pluralité des interprétations devient une question sur le dispositif qui la permet. Pour l'exposer, il faut revenir à un autre aspect de l'hypothèse de départ sur l'invention balzacienne : à rebours des lectures qui opposent l'intention de l'auteur et sa pratique, visée de totalité contre incomplétude, J. G. prend le parti, je préférerais dire le pari, d'envisager « l'hypothèse de failles ou de lacunes délibérées (voire d'un inachèvement prévu) relevant de la visée même de totalisation, puisqu'aussi bien ce sont elles qui empêchent l'œuvre de se figer ». Pari qui résiste difficilement à la clôture massive de l'avant-propos, s'il n'est pas incompatible avec le rêve « chimérique » de son début, ni avec l'inquiétude qui y transparait quant à l'avenir. Mais cet avant-propos unificateur n'est considéré ici que comme l'un des éléments d'un dispositif dont le pôle opposé serait la bifurcation de lecture qui ouvre les romans les uns sur les autres et suggère la construction de cohérences nécessairement partielles et différentes. Le lecteur se trouverait face aux effets contradictoires d'une même visée mais d'une visée paradoxale : « le désir d'une totalisation jugée irréalisable ». Ce pari donne son plein sens au mode conditionnel, plus exactement potentiel, mode de l'espoir et du doute, de la célèbre formule « Il se pourrait que tous ces morceaux fissent une mosaïque. »

Du point de vue du lecteur, donc, cet article met en avant, comme le premier mais autrement, la fonction du manque ou du défaut, ici celle des intervalles non remplis ou non ajustés entre les romans. Cet entre-deux serait pour le lecteur un lieu d'invention, aux deux sens

du mot, soit découvrir ce que l'autre roman apporte explicitement à l'intelligence de celui-ci, soit « ce qui n'est dit dans aucun mais qui naît de leur relation ». C'est presque la définition du montage, où l'incitation à lier ne donne pas d'indication certaine sur la nature de la relation; c'est aussi ce qui répond, selon Wolfgang Iser, à une virtualité générale de l'acte de lire, avec les « lieux d'indétermination » qui permettent d'anticiper des possibles. Entre-deux? Entre-romans, plutôt, sans limiter le nombre. J. G. donne pour échantillon de ce « réseau croissant et vertigineux » à la Borges la courte nouvelle *Les secrets de la princesse de Cadignan* : nœud d'allusions à quinze romans, dont certains ne sont pas encore écrits à sa date, avec à peu près autant d'amants révolus et autant de mensonges de la princesse destinés à séduire le dernier, pour une fin improbable qui vient rappeler au lecteur l'incertitude de ses anticipations ...

*

« De quelques textes hétérogènes, Leiris, Simon »¹ situe la différence entre le montage proprement dit, tel qu'il apparaît à deux moments du XX^e siècle, et les effets de discontinuité relative chez les auteurs du siècle précédent. J. G. revient allusivement sur l'article de 1974, pour souligner la différence entre l'écriture de Flaubert, dont l'étude génétique révèle un travail d'assemblage de fragments discontinus, mais dont le texte achevé s'emploie à en effacer les traces, et ces textes du XX^e siècle manifestement hétérogènes et discontinus, marqués comme tels par la typographie. On y retrouve pourtant les mêmes éléments, le blanc, l'écart, l'intervalle, mais cette fois sautant aux yeux à première vue, au démarrage de la lecture, comme produits d'un travail délibéré.

Les quatre articles de J. G. sur Claude Simon, qui ne reproduit jamais deux fois le même dispositif, étudient l'hétérogénéité à des niveaux différents du texte. Celui sur *Orion aveuglé*² repère les éléments visuels non-littéraires, reproductions de tableaux, photographies, manuscrit et dessins de la main de l'écrivain, et s'interroge sur leur intervention dans cet essai autographique sur l'écriture. Les trois autres textes étudiés se situent entièrement dans la littérature écrite, et dans l'élaboration paradoxale du « roman non-fictionnel ». Les montages n'en sont pas moins divers : l'alternance de deux zones de récit pour *L'acacia*³, relativement simple mais traversée par un commentaire hypothétique du type « comme si », différent selon les zones, qui introduit à ce niveau de l'écriture autographique l'indétermination « fictionnelle » sur le statut de vérité ; le

¹ Dans *Le Montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, S. Coellier dir. Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 117-130.

² « Orion-Simon sur les sentiers de la création », à paraître dans les *Cahiers Claude Simon*.

³ « Comme si c'était une fiction », *Michigan Romance Studies*, vol. XIII, University of Ann Arbor, 1993.

disparate affiché des matériaux écrits insérés à l'état brut dans *Le Jardin des Plantes*¹; la collision des fragments dans *Le Tramway*². Impossible de rendre compte ici de la richesse de ces inventions et des études qui leur sont consacrées. Mais on peut considérer que « De quelques textes hétérogènes, Leiris, Simon », écrit dans le contexte d'un ouvrage collectif sur *Le montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, fait le point sur l'évolution de J. G. quant au rapport déliaison-liaison. Elle prend pour point de départ un passage d'Eisenstein (cité en 1968 dans le numéro inaugural de la revue *Change*, qui fait le lien entre les deux périodes de montage de son siècle). « La juste connexion entre... deux tendances, celle de la continuité et celle de la segmentation... ne pouvait être réalisée que par le cinéma. Le cinéma commence là où en arrivent les autres formes d'art, au prix d'une destruction et d'une décomposition radicales... Car à l'écran seulement est possible la réalisation de toutes les aspirations et tendances des autres arts sans renoncement au réalisme, sans ce prix qu'ont dû payer les autres arts... » Or, admettant implicitement la même définition du montage que le cinéaste, elle refuse son pronostic quant au prix à payer de destruction et décomposition pour la littérature. Elle lui oppose l'exemple de textes du XX^e siècle qui ont démontré la « force de cohésion » du montage, force paradoxale puisqu'elle déploie « les potentialités et les richesses de ces tensions entre totalité et fragments, entre ordre et désordre ».

Cette force de cohésion suppose l'activité quasi-productrice du lecteur, moins soulignée ici qu'à propos de Balzac, mais toujours présente, même si dans l'œuvre de Claude Simon le lecteur virtuel reste une instance implicite. A propos du *Jardin des Plantes* J. G. l'adopte directement comme point de vue pour dire l'activité de mise en relation et son déclenchement par une expérience initiale inattendue, pour dire aussi son rôle de chercheur de cohésion : « En ouverture d'abord et sur une trentaine de pages... le livre surprend le lecteur par une figuration de la simultanéité : la disposition s'apparente à celle des périodiques : colonnes ou fenêtres latérales, centrales ou décalées, partition diagonale de la page obligent le lecteur à déplacer autrement le regard, à rétablir les continuités rompues, ou à établir entre les différents fragments des associations, oppositions ou glissements. »³ J. G. cite à ce propos une autocitation de l'auteur, traitée comme matériau, dans un entretien dont l'enregistrement transcrit et fragmenté fait partie du montage : « Comme on a essayé de le faire au cinéma, il faudrait plusieurs écrans sur lesquels on projetterait simultanément des images différentes. C'est impossible en parlant ou en écrivant. Mais on peut toujours essayer. »

¹ « De quelques textes... », voir note 4.

² « *Le Tramway*, "foudroyante continuité" de la mémoire », *Littératures* N°46, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, printemps 2002.

³ « De quelques textes... », voir note 4.

Je bifurque sur cette formule, qui me semble, au-delà de son contexte immédiat, révélatrice d'une attitude fondamentale de Claude Simon envers l'écriture, et aussi de ce que J. G. en attend. « C'est impossible... Mais on peut toujours essayer. » Elle me renvoie à la question de ce que signifiait probablement pour Eisenstein « réalisme ». Le mot passe mal aujourd'hui en français, je dirais l'expérience du monde hors texte, J. G. dit « le réel ». Dans les années 1970, au temps où Jean Ricardou prétendait régir le Nouveau Roman, cela s'appelait, avec l'effet d'autorité que produisaient alors les termes linguistiques importés dans la critique littéraire, le « référent », et il était interdit d'y faire allusion sous peine de ridicule. La transcription d'un épisode de ce genre au cours d'un colloque à Cerisy occupe plusieurs pages hautement comiques du *Jardin des Plantes*, sur les réactions à la lettre du colonel C., qui avait reconnu dans un passage de *La Route des Flandres* sa propre expérience de survivant au même désastre au même lieu... Une version sérieuse de la question serait la longue citation que fait J. G. dans « Comme si c'était une fiction », d'un personnage fictionnel d'*Histoire*, l'oncle Charles : « ...Entre le lire dans des livres... et le toucher et recevoir les éclaboussures c'est la même différence qui existe entre voir le mot obus et se retrouver d'un instant à l'autre couché cramponné à la terre et la terre elle-même à la place du ciel et l'air lui-même qui dégringole autour de toi comme du ciment brisé des morceaux de vitres... ce qui fait qu'il n'est pas plus possible de raconter ce genre de choses qu'il n'est possible de les éprouver après coup, et pourtant tu ne disposes que de mots, alors tout ce que tu peux essayer de faire... » Cette conscience d'essayer malgré tout l'impossible sous-tend toute l'œuvre, et, plus visiblement que les romans au sens habituel du terme, sa partie non-fictionnelle de son œuvre, après *Les Géorgiques*, qu'il continue à appeler « romans », en altérant la définition du genre. On retrouve ici quelque chose vers quoi faisait signe le « défaut » du premier article. Déranger les lignes établies des genres, décevoir une attente, ne prend sens que par cette tension où le constat « C'est impossible » est lui-même une composante de l'impératif « Il faut, on peut toujours essayer ». Comme si la tentative de restitution de l'expérience, le « comment c'était? », consistait aussi en cette reconnaissance. « Dire l'impossibilité à trouver un sens à cette multitude d'images du monde, l'impossibilité à communiquer son expérience du temps écoulé, comme son expérience de la mort imminente : celle que le cavalier a affrontée pendant la débâcle de 1940 et celle à laquelle la vieillesse le confronte.¹ »

Peut-on parler à propos de Simon d'une disparition de l'auteur ? L'allégorie qui sous-tend *Orion aveugle*, et que reprend J. G. dans « Orion-Simon sur les sentiers de la création », le rapport entre l'écrivain qui avance « mot à mot » dans sa difficile recherche, vers la fin de son écriture, et

¹ « De quelques textes... », voir note 4, paragraphe final.

le géant entravé dans sa marche aveugle vers le soleil levant, pourrait le laisser penser. Orion est dans le mythe un personnage transformé en une constellation, or en tant que constellation il sera effacé par le soleil levant vers lequel il se dirige. Le texte de Claude Simon ne dit ni la métamorphose ni la disparition, et n'insiste pas sur l'allégorie. Mais, une fois définitivement supprimée, au seuil de l'œuvre, l'autorité massive du « je » qui régissait *La Corde Raide*, il n'y a plus dans ses textes que des instances divisées et redivisées, du sujet de l'expérience extrême avec ses éclipses, au sujet de l'écriture confronté à l'inaccessible, et au monteur disposant ses matériaux selon le dessin de ses blancs. Quant à l'auteur, J. G. distingue avec précision l'écrivain comme producteur de son texte, de l'autorité auctoriale qui prétendrait en contrôler l'interprétation, lorsqu'elle écrit, à propos du montage : « En renonçant à construire une totalité homogène, l'écrivain renonce non pas à faire œuvre mais à maîtriser la compréhension de ce qu'elle représente et signifie, et il l'affiche dans la forme même de ses textes.¹ »

*

L'écriture de Nathalie Sarraute a toujours été fragmentaire et discontinue, avec des dispositifs différents. On se souvient de la lecture pas à pas que fait J. G., dans son livre sur *Les Fruits d'Or*², des premières pages du roman, avec simultanément leur effet dépaysant de déliaison et le montage qu'elles mettent en place. Dans ses articles elle suppose déjà connue la première partie de l'œuvre, de *Tropismes* aux romans, et centre son attention sur un autre moment.

Nathalie Sarraute a en commun avec Claude Simon un rôle décisif dans le remaniement des genres, non seulement dans l'émergence du Nouveau Roman, mais aussi dans le tournant moins spectaculaire qui les conduit l'un et l'autre à mi-parcours aux limites de l'écriture fictionnelle. Dans les deux cas J. G. choisit pour ses articles cette dernière partie de leur œuvre, la plus « contemporaine » à la date où elle écrit, celle où une altération a lieu en temps réel. Si Claude Simon se situe sur le bord interne du roman en conservant le nom, Nathalie Sarraute renonce à toute mention de genre, comme elle l'avait fait dans son premier livre. Pour l'un et l'autre cependant ce tournant est une nouvelle réponse à l'enjeu que représente le rapport de l'écriture à l'expérience hors livre. Mais il s'agit pour Nathalie Sarraute d'un tout autre niveau de l'expérience, l'expérience intérieure des tropismes, à la fois singulière jusqu'à l'anomalie, et à visée universelle, qu'un de ses premiers textes théoriques tentait de cerner: « Il peut arriver que des individus inadaptés, solitaires, morbidement attachés à leur enfance et repliés sur eux-mêmes, cultivant un goût plus ou moins conscient pour une certaine forme d'échec, parviennent, en

¹ « De quelques textes... », avant-dernier paragraphe.

² *Les Fruits d'Or de Nathalie Sarraute*, Collection Foliothèque, Gallimard, 2000, p. 28-40.

s'abandonnant à une obsession en apparence inutile, à arracher et à mettre à jour une parcelle de réalité encore inconnue. Leurs œuvres qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre, sincère et vivant, seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès.¹ » Il me semble retrouver dans ce texte, une version de ce « défaut » comme valeur dont j'entendais l'écho dans le premier article de J. G. L'utopie progressiste de la dernière phrase ne s'est jamais retrouvée dans l'écriture littéraire de Nathalie Sarraute, mais reste la matrice des contradictions qui la font évoluer.

Dans « Le lecteur opiniâtre de Nathalie Sarraute² », J. G. part de « la contradiction entre d'une part l'enjeu des livres de Sarraute, qui est de persuader de l'existence de ces mouvements infimes..., de les faire percevoir et ressentir au lecteur, et d'autre part les conceptions du sujet et de la réalité qu'ils véhiculent, un sujet contradictoire et éclaté, ne pouvant parler d'une seule voix et une réalité infime et informulée, échappant à toute démonstration. Comment les textes résolvent-ils cette contradiction? » La réponse de cet article, qui part de *L'usage de la parole*, conclut à l'efficacité de la persuasion. Là nos points de vue divergent, d'une manière qui me semble révélatrice quant à l'écriture de Sarraute et à ses effets. L'enjeu de persuader est assumé dans *L'usage de la parole* par l'instance narrative que J. G. appelle « le montreur de tropismes » en relation avec une deuxième personne du pluriel, un public, invité à écouter, comme s'il y assistait, un fragment de conversation qui lui est donné sans contexte. Ce public n'a pas de voix directe, mais certaines de ses interprétations ou au moins de ses réactions sont rapportées. En relisant, à la suite de J. G., ce livre dont je sais encore par cœur les fragments de langage « montrés », mais que je n'avais pas ouvert depuis longtemps, je découvre comme pour la première fois ce dispositif, que ma mémoire avait laissé tomber. Elle y détecte tout un arsenal de persuasion sans démonstration, qui intègre les difficultés de l'entreprise : lecteur récalcitrant, lecteur de bonne volonté mais qui ne voit pas la cible là où le montreur s'y attend, et tire à côté, fureur du montreur, ou ironie grinçante quand il invite le lecteur à « s'amuser » en prolongeant son commentaire sur le « *Ich Sterbe* » de Tchekhov à l'heure de sa mort... Elle voit dans toutes ces manœuvres une tactique réussie pour proposer sans imposer, faire percevoir la réalité des tropismes dans les fragments « montrés ». Mais c'est qu'elle a choisi au départ d'« essayer », comme on essaie un vêtement, la position du lecteur « opiniâtre », celui qui dans *Les Fruits d'Or* a donné vie au livre en en faisant une « partie de lui-même » et dont la complicité serait déjà acquise par la connaissance de l'œuvre. Si j'« essaie » au contraire le point de vue du destinataire dessiné

¹ *Ce que voient les oiseaux*, cité par J. G. dans « Nathalie Sarraute ou comment désarmer les mots », *Le Dit Masqué, Imaginaires et idéologies dans la littérature moderne et contemporaine*, Presses universitaires de Provence, 2001, p. 108.

² Dans *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Actes du colloque international de l'Université de Provence, dir. J. Gleize et A. Léoni, 2001.

par les adresses directes du texte, je perçois, dans le montreur, la volonté même de persuader comme une manifestation de tropisme, avec sa structure binaire : tentative de capture et d'incorporation, échec et retrait, ressentiment de l'incompris, l'inévitable couple attraction-répulsion, simplement atténué par rapport aux métaphores implacables de la sous-conversation dans les textes précédents. On peut voir dans cette instance ambiguë, instable et faillible, et dans ce dispositif ouvert à plusieurs lectures, un souci de cohérence de l'auteur. Comment le montreur de tropismes échapperait-il à leur emprise universelle ? Ce texte donne à voir, selon J. G. « la difficulté et les risques encourus à vouloir persuader l'autre, qu'il soit interlocuteur, narrataire ou lecteur virtuel, de la légitimité de son entreprise » par la « mise en scène de malentendus et de refus violents de comprendre ». Est-ce pour « conjurer l'échec »? et pour « désigner la violence comme celle du "mauvais" lecteur »? De la part du montreur de tropismes, oui. Mais on peut penser que Sarraute, comme auteur de tout le dispositif, inscrit dans le dialogue non seulement la possibilité de son échec mais aussi le doute sur sa visée de persuasion, laissant finalement le lecteur réagir aux fragments proposés. On peut en tout cas y voir un pas vers la « quasi-disparition du sujet de l'écriture » décrite par J. G. dans son article sur *Ici*, « Pour une égo-topographie de Nathalie Sarraute¹ ».

Là encore J. G. part d'un paradoxe fondateur dans ce que Nathalie Sarraute cherche à faire : « allier la quête d'une singularité d'écriture à celle du partage, le temps de la lecture, d'un terrain commun... » Métaphore topologique encore, mais au lieu d'itinéraires de lecture, qui supposent une ligne narrative, si déviante et discontinue qu'elle soit, il s'agit chez Nathalie Sarraute d'espaces. Au lieu, pourrait-on dire littéralement, à la place attendue du « je » comme sujet de l'écriture, son remplacement-déplacement par l'adverbe de lieu qui lui correspond décrit le paradoxe d'un espace vide et sans limites, qui ne peut être défini comme intime que par le surgissement d'un extérieur menaçant, que ce soit dans le sens de la perte, de la fuite par le « trou » de mémoire, ou dans le sens de l'intrusion-invasion par d'autres qui du dehors viennent occuper « ici », ou dans la clôture défensive qu'« ici » oppose à ces menaces pour se constituer en « for intérieur ». Il semble n'y avoir aucune place pour le partage, et pourtant... J. G. signale l'effet de partage produit par les lieux communs revisités et réactivés dans ce dernier livre, de la fuite des mots, destin commun de chacun, à l'irruption ou au non-dit du mot « mort », et à la citation de Pascal la plus connue qui se termine par « m'effraie ». Mais il y a autre chose. Tout se passe comme si cette frontière mouvante d'« ici », lieu d'affrontements sans merci, était aussi le lieu où prend naissance une écriture à vif, entre l'instant fuyant d'une prise de conscience et le vacillement avertisseur qui la précède. « Ici désigne tout autant l'espace du texte en tant

¹ Dans *Lieux propices. L'énonciation du lieu / le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, dir. A. Russo et S. Harel, Presses de l'université Laval, Québec 2005, p. 195-207.

qu'ouverture au lecteur que celui du sujet de l'écriture... espace instable, qui parie sur le partage possible des impressions, dans leur ténuité même, et malgré l'incapacité du langage à leur donner une forme arrêtée, ferme et convaincante... » Dans chacune des séquences, l'instabilité de l'énonciation, et la perplexité du lecteur qui lui correspond, devant ces zones d'indécidable où son intelligence s'exerce au présent, seraient des signes de vie de la littérature. Cet espace paradoxal, où l'œuvre manifeste sa propre impossibilité, est aussi, comme l'indique à la fin J. G. celui où sa prose sans fiction rejoint un autre « ici », l'ici et maintenant de l'écriture en temps réel, aux limites incertaines de la poésie.

*

N'ayant pas lu l'œuvre complète, si l'on peut employer ce terme à son propos, de Volodine, mon surmoi goldmannien devrait me dissuader de parler des deux articles que J. G. lui a consacrés. Mais je voudrais souligner la façon dont ils s'inscrivent dans la série des précédents. Le choix d'abord, et ses critères. Le premier, le plus évident, est, pour reprendre les termes de l'article sur Balzac, « l'hypothèse que s'invente, avec la publication qui commence en... une forme de lecture neuve à cette date. » Quelle date indiquer pour la formation de cet ensemble de livres réunis-dispersés aujourd'hui sous la rubrique « Voix du post-exotisme » et rattachés par des liens et hyperliens au pseudonyme d'Antoine Volodine ? On peut retenir la date de parution, 1998, du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, où ce rassemblement prend forme d'annonce dans le texte même. Un premier article de J. G., « Pour une meilleure transparence de la désinformation, commentaire-fiction d'Antoine Volodine¹ » est consacré à ce livre. Le second, « Dispositif romanesque et mise en livres post-exotiques² », reprend de plus loin la mise en place par étapes de ce dispositif et la suit jusqu'à la publication en 2010, chez plusieurs éditeurs, de Volodine sous son pseudonyme habituel en même temps que de certains de ses hétéronymes sous leur nom. On comprend que cet objet en développement évoque quelque chose comme *La Comédie Humaine*, par l'ampleur du projet, le montage de livres porté ici à plusieurs niveaux, collection de collections, et les personnages reparaisant d'un livre à un autre. Et J. G. retrouve ici, à la fois au niveau d'un livre et au niveau du dispositif global, la question de la discontinuité déroutante et de la cohérence contraignante proposées simultanément au lecteur, ainsi que le paradoxe de la totalisation jamais totale, même si le dernier livre est censé être déjà écrit, puisque l'intervalle peut en accueillir un nombre indéterminé.

¹ Dans *Antoine Volodine, fictions du politique*, Écritures contemporaines, N°8, Minard, 2006, p. 69-84.

² Communication au colloque de Cerisy, Août 2010, encore inédit.

Mais il s'agit évidemment d'un tout autre dispositif puisque les « personnages » en question sont donnés comme une communauté de dissidents écrivains ou d'écrivains dissidents, narrateurs et/ou inventeurs les uns des autres, détenus dans un Quartier de Haute Sécurité, survivants d'utopies et de désastres qui évoquent le vingtième siècle, mais dans des cadres temporels et logiques paradoxaux qui interdisent toute identification stable. J. G. étudie la façon dont cette matrice fictionnelle se répand hors de son lieu attendu, envahit les interviews journalistiques, contamine son propre commentaire dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, en mordant sur le paratexte jusqu'à la quatrième de couverture, affecte les règles établies de l'édition, et jusqu'à la logique énonciative, en situant à trois niveaux incompatibles la signature « Antoine Volodine ». Elle reprend ainsi le questionnement de ses études précédentes sur une disparition de l'auteur, qui répondrait ici à la volonté délibérée de l'écrivain pseudonyme de s'effacer derrière la multiplicité de ses hétéronymes, comme leur traducteur ou leur porte-parole, ou parmi eux dans une relation de transfert réciproque et glissante qui leur est familière et peut aller jusqu'à l'échange des noms et des voix. Naturellement cette pratique du retrait et de l'indistinction, aux points où elle rencontre les institutions existantes et la logique éditoriale, aboutit à une démultiplication omniprésente de l'instance auteur, ce que J. G. appelle son retour en force. Reste qu'elle déplace à la fois ces institutions et les frontières de la fiction, non sans produire au passage un effet d'inquiétante étrangeté.

Dans son article sur *Le Post-exotisme*, J. G. aborde deux aspects du dispositif qui se trouvent étroitement liés dans ce livre, la mise en question des genres et le montage paradoxal. En effet, dans ce livre, récit? essai?, les « leçons », inserts cadrés, signés et numérotés, définissent les genres aux règles spécifiques d'une littérature délibérément « étrangère » à toute littérature existante, quoiqu'elle évoque des ressemblances glissantes. Certains de ces genres comportent des contraintes affichées ou cachées, à la manière de Roubaud ou de Perec, mais aussi à la manière des écrits clandestins. Leurs noms évoquent en les déplaçant des sous-genres existants en diverses langues: *shagga*, *novelle*, *narrat*, ou le « roma^once », hybride du « rôman » et de la « romance » des *Récits de la Kolyma*¹ en traduction française. J. G. souligne leur rôle à la fois éclairant et égarant de commentaire, le court-circuit énonciatif de la leçon onze, qui peut désigner soit tout le livre, le onzième de Volodine, soit le seul récit-cadre où elles sont insérées, récit de l'agonie du porte-parole Lutz Bassmann, d'un colloque-interrogatoire, et de l'évolution du post-exotisme jusqu'à son achèvement, récit dont le narrateur non nommé assume en tant que dernier représentant la charge de porte-parole, dans un langage qui se défait en phrases inachevées. Comme si

¹ Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma, Essais sur le monde du crime, Comment on « édite des romans »*, Verdier, 2003, p. 979.

l'impossibilité de l'entreprise manifestée dans le texte même, que J. G. avait repérée dans des textes autographiques, se retrouvait ici à sa source fictionnelle.

*

Au terme de ce parcours, ma question sur ce que J. G. cherche à lire n'est pas restée sans réponses. On peut lister les traits communs entre les textes choisis, quelle que soit leur singularité. Tous l'intéressent par leur discontinuité, qu'elle soit à chercher, comme pour Balzac et Flaubert, à travers la continuité apparente, ou qu'elle aille de soi, immédiatement lisible ou visible, dans les montages des écrivains du XX^e siècle. Tous préparent des dispositifs de lecture non-linéaires et d'une grande diversité. Tous fréquentent ou déplacent les limites du roman, et altèrent sur un point ou un autre la cartographie des genres. Tous proposent au lecteur des variantes libératrices du « défaut », écarts, intervalles, espaces d'indétermination entre éléments dont la relation n'est pas donnée, qui appellent une recherche et font surgir des interprétations possibles, posant ainsi, sans la refermer, la question du sens. Tous¹ sont porteurs d'une interrogation sur l'auteur comme instance problématique et sur le sujet divisé de l'écriture. Tous cherchent à rendre visible, ou lisible, quelque chose de l'expérience hors texte, en même temps qu'ils inscrivent dans leur texture même la difficulté, et à la limite l'impossibilité, de l'entreprise.

Mais je voudrais terminer autrement ce parcours lancé à partir du premier article de Joëlle Gleize, par un fragment du dernier en date, août 2010. Il parle de Volodine, mais d'autre chose aussi. J'y entends un écho distant du « défaut de ligne droite », en même temps que son pari, au présent, sur la littérature. « Comme les voix et les mondes post-exotiques transposent dans la fiction les catastrophes et les idéaux de l'Histoire du XX^e siècle, ils transposent dans le dispositif des livres également certains postulats théoriques des années 70 : clôture du texte, étendue ici à la dimension du monde créé par l'œuvre, autoréférentialité et effacement de l'auteur derrière une écriture collective, celle qu'ont rêvée les avant-gardes depuis le surréalisme et jusque dans les années 70 autour des revues *Tel Quel* ou *Change*. Au moment même où certains s'interrogent sur la fin de la littérature, Volodine et le post-exotisme retournent les accusations portées contre elle – formalisme, mise en abyme, solipsisme – en caractéristiques affichées, en même temps qu'ils

¹ Pour Balzac et Flaubert la question est abordée dans les chapitres du *Double Miroir* qui leur sont respectivement consacrés ; elle se pose dans les mêmes termes historiques que pour la discontinuité.

inscrivent en son principe même la question de l'efficace de la parole. Dire ainsi le prix et l'enjeu politique de l'existence de quelque chose comme la littérature constitue un défi sans tapage mais décidé à l'institution littéraire... »

Geneviève Mouillaud-Fraisse

**AUSTERLITZ :
LA PROSE FICTIONNELLE DE W. G. SEBALD AU MIROIR DU ROMAN DE
BALZAC**

Nous tous, [...] nous ne faisons qu'utiliser des éléments de décor que d'autres avant nous ont déjà plus d'une fois disposés ici ou là sur la scène.

W.G. Sebald, *Austerlitz*¹

L'œuvre de W.G. Sebald est de toute évidence celle d'un *lecteur*. Sa prose fictionnelle se signale par une riche intertextualité dont l'importance et le rôle, dans la poétique des textes, voire dans leur architecture d'ensemble, ont fait l'objet de diverses études². F. Kafka, R. Walser, Th. Browne, J. Conrad, J. L. Borges, W. Benjamin, C. Ransmayr, Cl. Simon, J. Améry, P. Lévi, G. Pérec, sont au nombre des écrivains auxquels l'œuvre sebaldienne³ multiplie les références, explicites ou implicites. Cette œuvre est ainsi produite par une « mémoire lisante⁴ », attachée à découvrir, entre des écrivains parfois éloignés dans le temps et dans l'espace, des affinités, et à construire entre eux des systèmes d'échos – la prose sebaldienne participant, elle-même, de ces jeux de miroirs et d'échanges. Dans cette bibliothèque personnelle, le XIX^e siècle français occupe une place notable : Stendhal (*Vertiges*), Flaubert, Chateaubriand (*Les Anneaux de Saturne*), Balzac (*Austerlitz*), sont, tour à tour, invoqués dans les récits de l'auteur allemand. La relation, avec eux, n'est pas seulement d'empathie : l'écriture sebaldienne – ce sera l'objet de mon attention – trouve, dans leurs œuvres, un véritable ancrage, et met en scène, à diverses reprises, la manière dont elle s'origine en elles.

¹ Actes sud, 2002, pour la traduction française de Patrick Charbonneau. Ce sera mon édition de référence (édition originale : Carl Hanser Verlag, 2001).

² Les principales d'entre elles sont rappelées par Martine Carré, dans l'introduction à son livre *W.G. Sebald : le retour de l'auteur*, Presses Universitaires de Lyon, 2008, p. 15-17. L'ouvrage de M. Carré lui-même (voir notamment sa II^e partie) est une référence sur cette question.

³ Universitaire, Sebald a, par ailleurs, consacré sa thèse de doctorat à Döblin, et publié quatre essais dont deux portent sur la littérature autrichienne. Divers écrivains figurent comme personnages dans ses livres : V. Nabokov (*Les Emigrants*), J. Conrad, R. Casement, A. Swinburne, E. FitzGerald (*Les Anneaux de Saturne*), Kafka, Henri Beyle (*Vertiges*)...

⁴ « [...] le lecteur de Sebald suit les traces d'une mémoire lisante qui est le centre de gravité autour duquel se meuvent différents auteurs » (Muriel Pic, *W.G. Sebald - L'image-papillon*, Les Presses du réel, 2009, p. 31).

C'est ainsi en suivant, de façon quasi-littérale, les traces de Stendhal que Sebald s'engage, en 1990, dans l'écriture littéraire¹ : sur les pas d'Henri Beyle est franchi, dans le chapitre inaugural de *Vertiges*, sa première œuvre en prose², un col du Grand Saint-Bernard évidemment métaphorique³. Ce sont, de nouveau, l'orée du XIX^e siècle⁴ et l'épopée napoléonienne qu'évoque immédiatement le nom d'*Austerlitz*, titre de la dernière œuvre achevée de l'écrivain. Et si la bataille de 1805 n'est pas le thème du récit – ce nom est le patronyme du personnage biographié, dont le témoignage est recueilli, tout au long de trente années⁵, par un narrateur anonyme – le « petit village morave » (*A.*, p. 85) théâtre du fameux combat, prend place dans un jeu complexe d'indices suscité par ce titre laconique⁶. Dans ce jeu, il joue même un rôle, à la lettre, primordial : il marque le premier temps de la quête identitaire menée par ce personnage privé de la connaissance de son passé qu'est Jacques Austerlitz, temps qui est celui de la restitution de son nom (*A.*, p. 85-90) par le directeur de l'internat dans lequel l'a placé sa famille nourricière (enfant d'un couple juif de Prague, il a été envoyé en Grande-Bretagne à l'époque nazie et adopté par la famille d'un pasteur gallois). Cette restitution est immédiatement suivie de l'évocation, par un professeur d'histoire, de l'ère napoléonienne, et pour l'adolescent qui, dès lors, s'approprie ce patronyme d'abord étrange, surgit l'image d'une aube : « ce nom [...] se transformait en un point lumineux flottant devant moi, aussi prometteur que le soleil d'Austerlitz se levant au-dessus des brumes de décembre » (*A.*, p. 90). Comme dans *Vertiges*, l'orée du XIX^e siècle – et singulièrement du XIX^e siècle français – est ici une image de l'origine. Comme dans *Vertiges*, néanmoins, cette image est ambivalente, « glorieuse et terrible » (*A.*, p. 86) à la fois : car les batailles napoléoniennes inaugurent aussi, et emblématisent, une « histoire de l'Europe » (*A.*, p. 85) marquée par des dévastations liées aux « concepts d'empire et de nation » (*A.*, p. 90). Ainsi, comme dans le recueil

¹ W.G. Sebald, né en 1944, a émigré en Angleterre à l'âge de vingt-et-un ans. Il y a enseigné la littérature allemande à l'université d'*East Anglia* de Norwich de 1970 jusqu'à sa mort, en 2001. Sa première œuvre non universitaire (1988) est un long texte mêlant narration et photographie qu'il appelle « poème élémentaire » (*Elementargedicht*), *Nach der Natur* (« D'après nature »).

² Sebald refuse de considérer ses œuvres en prose – y compris *Austerlitz*, œuvre entièrement fictionnelle – comme des romans (« La prose est mon medium, pas le roman » – cité par M. Carré, *op. cit.*, p. 17).

³ La trilogie ouverte, selon M. Carré, par *Vertiges*, et dont *Les Emigrants* est le texte central, se clôt dans *Les Anneaux de Saturne*, et par l'évocation (ch. IX) d'une autre figure du XIX^e siècle français : Chateaubriand. À ces deux écrivains, Sebald emprunte (l'analyse ne peut être développée ici) les éléments d'une poétique. Voir M. Carré, *op. cit.*, p. 135 sq.

⁴ Le passage du Grand Saint-Bernard a lieu à la mi-mai de 1800, à l'aube même du XIX^e siècle...

⁵ De 1967 (*A.*, p. 13) à 1997 (*A.*, p. 196 et 300).

⁶ Ce nom renverra aussi, à la fin du roman, à la gare d'Austerlitz d'où, selon l'enquête menée par le personnage, son père serait parti en 1942 pour le camp de Gurs, dans les Pyrénées (*A.*, p. 341-342). Et, comme le note M. Carré, on y lit, en filigrane (*Aus... itz*), un autre nom, celui d'Auschwitz (« Sebald, *Austerlitz* et le « roman d'énigme », *Etudes germaniques*, Didier Erudition, juillet-septembre 2009, n°3, p. 597) – nom que désigne indirectement aussi, celui d'Auschowitz, lieu des sources de Marienbad, en Bohême (*A.*, p. 249, 256).

de 1990, auquel il est fait, de nombreuses fois, écho¹, le récit désigne son inscription dans un espace-temps qu'il construit – même si ses références littéraires excèdent cette période et cette aire géographique – comme bi-séculaire (moderne) et européen.

« Cinquante-cinq petits volumes rouge carmin »

C'est l'héritage de Balzac², qui, dans cette dernière œuvre de Sebald, se trouve revendiqué. *La Comédie humaine* joue un rôle déterminant dans l'enquête que mène Jacques Austerlitz sur ses origines oubliées : elle intervient à ce moment crucial qu'est, pour le personnage, le recouvrement progressif de sa mémoire, après une très longue période d'occultation, de « censure » (*A.*, p. 169), du souvenir. Dans une salle d'attente désaffectée de la Liverpool Street Station, où l'ont conduit ses longues marches nocturnes dans Londres, il a, soudainement, la vision du pasteur et de sa femme, et celle du petit garçon qu'il était au moment de son arrivée, par un train d'enfants, en Angleterre (*A.*, p. 165). D'autres lambeaux de souvenirs, à présent libérés, le mènent à Prague. Commence, alors, l'enquête proprement dite³, qui va lui permettre de retrouver rapidement l'adresse d'Agáta Austerlitzová – sa mère, disparue, comme il va l'apprendre, en 1944, après sa déportation vers l'est depuis le ghetto de Theresienstadt. L'appartement est à présent occupé par une amie d'Agáta, Věra, qui fut sa nurse. C'est dans ce lieu de son enfance, où se rencontre d'abord une « bibliothèque vitrée où s'alignaient les cinquante-cinq petits volumes rouge carmin de *La Comédie humaine* » (*A.*, p. 185), que Jacques Austerlitz va entreprendre de rentrer, à travers le témoignage de Věra, en possession de sa propre histoire. Il n'est nullement anecdotique que *La Comédie humaine*, « objet-signe », actant⁴, mais aussi texte, occupe ainsi – comme le faisait, dans *Vertiges*, une bibliothèque remplie d'œuvres littéraires du XIX^e siècle⁵ – le lieu même de l'origine : car elle joue un rôle clé dans la double quête de filiation que nous donne à lire le livre.

Ce sont deux photographies retrouvées « par hasard la veille » (*A.*, p. 216) – hasard objectif ! – par Věra, dans l'un des cinquante-cinq volumes de Balzac, qui vont lancer Jacques

¹ Reviennent, par exemple, dans le récit du professeur d'histoire, les temps forts stendhaliens du « franchissement du Grand Saint Bernard » et de « Marengo » (*A.*, p. 86). Et le récit de la bataille de Waterloo se met, dans sa confusion, à ressembler étonnamment à celui qu'en fait Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*...

² Discrètement couplé, comme dans *Vertiges*, à celui de Kafka (voir *A.*, p. 85). Claude Simon est certes, dans l'œuvre, une référence majeure, mais la quête généalogique ne trouve pas en lui un *terminus a quo*.

³ Deux temps rythment, ainsi que l'observe Muriel Pic, toute la prose de Sebald : « Présents dans tous les récits de Sebald sous des formes diverses, [des symptômes] apparaissent dès les premières pages [...], précurseurs d'une enquête sur le passé dont la vocation est d'éradiquer la douleur en retrouvant la mémoire » (*op. cit.*, p. 21).

⁴ Joëlle Gleize, *Le Double Miroir. Le Livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Hachette supérieur, 1992, p. 25 et 26.

⁵ Gallimard, « Folio », 2001 pour la traduction française de P. Charbonneau, p. 228 (édition originale : *Schwindel. Gefühle*, Eichborn Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1990).

Austerlitz sur les traces de sa mère, à Terezín [Theresienstadt]. L'une représente la scène d'un théâtre de province où avait pu (étant comédienne) se produire Agáta, l'autre met le personnage face à une image ignorée de lui-même, puisqu'elle le représente, âgé de quatre ans, six mois environ avant son départ de Prague. Elles ont vraisemblablement été glissées entre les pages du *Colonel Chabert* par Agáta elle-même, lorsqu'elle habitait encore l'appartement pragoise, et jouent, par-delà le temps, le rôle d'un signe adressé par la mère à son fils. C'est *Chabert*, qui, de nouveau, va se présenter à Austerlitz à la fin du livre, alors que ce dernier enquête, cette fois, sur son père, dont les traces se perdent à Paris :

j'ai pour un temps mis mes recherches de côté, et un matin, comme je songeais, je ne sais pour quelle raison, aux cinquante-cinq volumes rouge carmin de la bibliothèque de la Šporkova, j'ai entamé la lecture des romans de Balzac, qui m'étaient inconnus jusqu'alors, en commençant par l'histoire de ce colonel Chabert évoqué par Věra, un homme dont la carrière glorieuse au service de l'empereur s'interrompt brutalement sur le champ de bataille d'Eylau lorsqu'un coup de sabre le désarçonne et qu'il tombe à terre inconscient. Des années plus tard, après une longue errance à travers l'Allemagne, le colonel en quelque sorte ressuscité d'entre les morts revient à Paris pour faire valoir ses droits sur ses biens, sur son épouse entre-temps remariée, la comtesse Ferraud, et sur son propre patronyme (A., p. 332).

Entre le personnage et ce livre qui s'est imposé à lui se révèle alors tout un réseau de correspondances. À la bataille d'Austerlitz vient faire écho celle d'Eylau, ce qui d'emblée établit la parenté des deux protagonistes : leurs histoires sont très proches, en effet, au point, même, que tout se passe, ainsi que l'observe justement M. Carré, comme si « *Le Colonel Chabert* avait servi de modèle à Sebald pour construire *Austerlitz*¹ ». Enfants sans famille, l'un et l'autre, sont, à la suite d'un traumatisme – coup de sabre qui le laisse pour mort pour le premier, fuite forcée des persécutions nazies pour l'autre – en quête d'une identité perdue². Rescapé de la « fosse des soldats » d'Eylau, le colonel et comte d'Empire Chabert se trouve privé de toute existence juridique, et de ses biens, dans la société de la Restauration : il doit, contre les obstacles qui lui sont opposés³, y reconquérir son nom, et y retrouver une place. « Rejeté et effacé de la vie » (A., p. 273) par son arrachement à son enfance pragoise, Austerlitz doit percer le secret de son nom, apprendre, en affaiblissant la « résistance » qu'il oppose à la « montée du souvenir » (A., p. 254) à s'insérer dans une histoire collective qu'il a toujours voulu ignorer, et – il n'est pas pour rien

¹ Art. cité, p. 599.

² Martine Carré a mis au jour le « schéma commun » sur lequel reposent les existences des deux personnages, en analysant leurs parallélismes de manière plus détaillée que je ne le fais ici (art. cité, p. 598-600).

³ « J'ai été enterré sous des morts, mais maintenant je suis enterré sous des vivants, sous des actes, sous des faits, sous la société tout entière, qui veut me faire rentrer sous terre » (*Le Colonel Chabert*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de P. G. Castex, 1976, vol. III, p. 328 – désormais, en abrégé, *CoC*. Ce sera mon édition de référence pour les textes de la *Comédie humaine* cités dans cette étude.

passionné de topographie – trouver, lui aussi, sa « place » dans la réalité¹. Comme Chabert, Austerlitz vit en un monde qui voue à l'oubli son passé proche, et s'emploie à en effacer les traces. Comme lui, il doit « déterr[er] » (*A.*, p. 243) ce qui a été enfoui² (en l'occurrence ses souvenirs) et, dans sa lutte contre l'oubli, il est, comme son quasi-double balzacien, menacé par la folie. Chez tous deux, la reconquête de soi passe par une parole adressée à un autre³...

Le résumé que fait Austerlitz du roman de Balzac met l'accent sur certaines de ces similitudes⁴, entre autres sur cette « longue errance à travers l'Allemagne » qui fut aussi la sienne, à son retour de Prague, ressuscitant en lui les images du voyage de l'exil (*A.*, p. 262-270). La fosse des morts, dans ce récit, prend le nom de « charnier » (*A.*, p. 332) : *Le Colonel Chabert* raconte ainsi, obliquement, Auschwitz (en d'autres termes, la Shoah)⁵. C'est, d'ailleurs, comme on croit le comprendre, à la Bibliothèque nationale de France, à Tolbiac, que Jacques s'est mis à lire cette « histoire d'une grande injustice » (*A.*, p. 217) – autrement dit à l'emplacement même des *Galleries d'Austerlitz*, ces entrepôts où, pendant l'occupation nazie, furent entassés les biens usurpés aux Juifs (*A.*, p. 338-339). Austerlitz finit par citer « de mémoire » (et à la lettre) le texte de Balzac, mais la citation se trouve en italiques et sans guillemets, de sorte que les deux énonciations, et les deux récits, qui convergent à ce moment, en viennent à se confondre⁶ :

J'entendis, ou crus entendre, cita de mémoire Austerlitz en regardant par la vitre de la brasserie l'agitation sur le boulevard Bianqui (sic), des gémissements poussés par le monde des cadavres au milieu duquel je gisais. Et quoique la mémoire de ces moments soit bien ténébreuse, quoique mes souvenirs soient bien confus, malgré les impressions de souffrance encore plus profondes que je devais éprouver et qui ont brouillé mes idées, il y a des nuits où je crois encore entendre ces soupirs étouffés (*A.*, p. 332-333 ; cf. *CoC*, *CH*, III, p. 325).

¹ « [...] j'ai toujours eu le sentiment de ne pas avoir de place dans la réalité » (*A.*, p. 221).

² La neige qui recouvre, chez Sebald, le sol où l'écureuil – emblème du travail de la mémoire – doit retrouver, en hiver, ses provisions cachées (*A.*, p. 243) n'est pas sans faire écho à celle dont le soldat balzacien doit traverser l'épaisseur pour se délivrer enfin de la fosse dans laquelle il a été enseveli... La métaphore de l'enfouissement (voir, par exemple, *A.*, p. 316) est récurrente dans l'œuvre.

³ Le récit de Chabert s'adresse à Derville, celui d'Austerlitz au narrateur anonyme qui le relaie.

⁴ Les destins des deux personnages divergent toutefois, comme le montre M. Carré : je renvoie à son analyse (art. cit., p. 600).

⁵ La déshumanisation du personnage, le fait que son parcours le mène, comme le note Aude Déruelle, « du nom au numéro » (« Je ne suis plus un homme », dit-il à Derville qui vient lui rendre visite à Bicêtre, je suis le numéro 164 », *CoC*, III, p. 372) participe sans aucun doute du système d'échos entre les deux œuvres (voir A. Déruelle, *Le Colonel Chabert d'Honoré de Balzac*, Gallimard, Foliothèque, 2007, « Si c'est un homme », p. 69).

⁶ Effet que la traduction française ne fait, évidemment, qu'accentuer...

Il est clair alors qu'à travers l'histoire de Chabert peut se dire l'indicible de celle d'Austerlitz¹ : par là, *Le Colonel Chabert*, destinataire et adjuvant de la quête généalogique de Jacques, excède le simple rôle de livre-protagoniste²...

C'est doublement, notons-le, que *Chabert* se prête à une telle réécriture. Par sa thématique, comme nous venons de le voir (ce court roman de Balzac raconte, selon les termes de Joëlle Gleize, qui en a mené l'étude de manière à en éclairer les réceptions, « l'histoire de celui qui était interdit d'histoire », l'histoire d'un « déni d'existence » qui vaut pour le « déni d'un événement historique³ »). Mais aussi par sa façon de « faire de l'histoire⁴ », bien éloignée de l'historiographie : il s'agit, pour la fiction balzacienne, de *produire* l'histoire et de la *penser* – et notamment de « penser le temps⁵ ». Le temps est pensé, en l'occurrence, comme « principe de mort et de passage » : le roman montre que les valeurs du passé révolutionnaire et impérial n'ont plus « lieu d'être » – elles surgissent, avec le revenant Chabert, en un lieu « qui n'est plus le leur⁶ ». La prose d'*Austerlitz* met en œuvre, de même, une pensée du temps, bien différente de celle de Balzac en ce que, justement, elle n'admet pas l'idée de sa « régularité linéaire » (*A.*, p. 124), de son écoulement ; mais, postulant que « tous les moments existent simultanément » (*A.*, *ibid.*), elle favorise, elle aussi, la résurgence du passé, et le phénomène de la hantise⁷ ; l'histoire, sous sa forme historiographique qui privilégie la chronologie, ne peut « rien » raconter de « vrai » (*A.*, *ibid.*), et c'est également à sa « re-construction⁸ » que procède la prose littéraire⁹.

Le roman de la mémoire : Chabert et... Lambert.

Ainsi (comme c'était le cas, dans *Vertiges*, avec Stendhal¹⁰), une poétique s'élabore à la faveur de ce jeu intertextuel. À partir d'éléments empruntés à *Chabert*, Sebald construit, comme l'a montré M. Carré – de sorte que je n'insisterai pas longuement sur ce point – un « roman de la mémoire¹¹ » : le récit se confond avec une longue anamnèse, et l'expérience mémorielle se trouve mobilisée dans ses diverses formes : mémoire affective (*A.*, p. 196), sensible (*A.*, p. 181),

¹ Le récit d'Austerlitz « lui permet de rappeler, sans les imposer au lecteur, des images insoutenables dont on a dit qu'en sidérant le spectateur, elles ont plus servi le refoulement que la prise de conscience » (M. Carré, art. cité, p. 599). De fait, il n'y aura jamais, dans le livre, de référence directe à la Shoah.

² J. Gleize, *op. cit.*, p. 26.

³ Dans *Chabert*, cet événement historique est l'Empire (J. Gleize, « Re-construire l'histoire : *Le Colonel Chabert* », dans *Balzac dans l'Histoire*, études réunies et présentées par Nicole Mozet et Paule Petitier, SEDES, « Collection du bicentenaire », 2001, p. 225 et 228-229).

⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁵ *Ibid.*, p. 227.

⁶ *Ibid.*, p. 226, 227.

⁷ Voir M. Pic, « Le bricoleur insensé : mettre le temps hors de ses gonds », *op. cit.*, p. 49-65.

⁸ Pour reprendre le terme de J. Gleize.

⁹ Claude Simon est l'un des modèles convoqués dans cette entreprise.

¹⁰ Le récit jouait notamment avec les formes stendhaliennes de l'autofiction et du récit de voyage.

¹¹ Art. cité, p. 599.

volontaire, mémoire « de substitution, de compensation » (A., p. 169), mémoire inconsciente¹, mémoire des autres, et même mémoire du lecteur... En choisissant de se référer à cette *Scène de la vie privée*, Sebald met l'accent sur un trait souvent méconnu de *La Comédie humaine* : le rôle que son auteur accorde aux processus mnésiques², qu'il s'agisse de tisser des liens internes à l'œuvre, de signifier le temps écoulé, ou de prendre pour objet d'observation la mémoire fictive des personnages. Attentif aux « variations³ » de la mémoire, Balzac observe, dans *Chabert*, un cas extrême, celui d'un homme frappé, un temps, d'amnésie, et dont le retour des souvenirs ne fait que redoubler le malheur. Sebald est manifestement sensible à cet aspect de l'œuvre de Balzac, au point de laisser se profiler, dans son propre récit, la silhouette d'un autre personnage – jamais nommé – qui, dans *La Comédie humaine*, fait contrepoint au « colonel mort à Eylau » (CoC, p. 322) (il en est, en quelque sorte, l'antithèse) : il s'agit de Louis Lambert, lequel, autre cas extrême, possède « toutes les mémoires : celle des lieux, des noms, des mots, des choses et des figures⁴ ». Alliée à l'imagination, cette mémoire qui excède celle d'un individu singulier prend des allures de don de seconde vue. Tout lecteur familier de *La Comédie humaine* a en tête l'illustration de cette faculté prodigieuse : il ne s'agit de rien d'autre que de l'évocation, par le jeune Lambert, de la manière dont celui-ci parvient à se « souvenir » de... la bataille d'Austerlitz :

« En lisant le récit de la bataille d'Austerlitz, me dit-il un jour, j'en ai vu tous les incidents. Les volées de canon, les cris des combattants retentissaient à mes oreilles et m'agitaient les entrailles ; je sentais la poudre, j'entendais le bruit des chevaux et la voix des hommes ; j'admiraï la plaine où se heurtaient des nations armées, comme si j'eusse été sur la hauteur du Santon. Ce spectacle me semblait effrayant comme une page de l'Apocalypse » (LL, XI, p. 594).

Un récit semblable est justement fait, dans *Austerlitz*, par le professeur d'histoire de l'internat de Stower Grange qui, « allongé par terre sur le dos », raconte, avec force détails et comme s'il y assistait lui-même, la fameuse bataille (A., p. 87-88). Par l'intermédiaire de ce double, sebaldien, de Louis Lambert est mise en scène – de manière fort spectaculaire – l'aptitude à la vision, aptitude que cultivera, par ailleurs, le personnage éponyme. Bien évidemment, Jacques Austerlitz n'a pas le don des visions fulgurantes du jeune génie balzacien – ni de son professeur d'histoire – et l'on vient de voir que la conception sebaldienne du temps était sans nul doute bien éloignée de

¹ Sur ce point, voir M. Pic, *op. cit.*, p. 107.

² On doit à Mireille Labouret d'avoir mis en évidence l'intérêt de Balzac pour cette composante de la pensée, et le rôle de celle-ci dans l'œuvre de l'écrivain (*Romanesque et répétition. Essai sur les structures reparaisantes dans La Comédie humaine*, Dossier présenté en vue de l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 29 sq).

³ « Ces variations de la mémoire inscrivent le romanesque dans une réflexion continue sur le temps et le pouvoir de la pensée », Mireille Labouret, *ibid.*, p. 40.

⁴ *Louis Lambert*, XI, p. 593 (désormais en abrégé LL).

celle de l'auteur de *La Comédie humaine*¹. Mais, dans sa quête du passé enfoui, l'expérience du regard est essentielle : c'est par la vision² qu'il parvient à y accéder, celle-ci permettant, selon l'analyse de Muriel Pic, de « comprendre le sens de ce qui a été depuis le présent³ ». L'imagination, la faculté imaginante – Baudelaire n'est pas loin non plus⁴ – joue, dans ce mode de remémoration, un rôle capital : tout au long du récit, il s'agit, littéralement, de retrouver⁵, produire⁶, lire des images : celles, par exemple, du film de propagande tourné par les nazis à Theresienstadt, dont la copie au ralenti « rend visibles [aux yeux de Jacques] des choses et des personnes qui jusque-là [lui] avaient été cachées » (*A.*, p. 293) : dans leur succession lente, ces images d'un monde idyllique révèlent, en effet, à l'observateur qui les scrute, la vérité qu'elles devaient travestir : paupières s'abaissant lentement, pieds qui ne touchent plus le sol, silhouettes floues et perdant leurs contours, polka enjouée devenue marche funèbre (*A.*, p. 293-294). Cette faculté d'*imaginer* (le terme revient sans cesse sous la plume de Sebald), que partage d'ailleurs le narrateur du livre, fort semblable à Austerlitz⁷, est, comme dans l'expérience visionnaire de Louis Lambert, le moyen de lire l'histoire collective, en l'inscrivant dans la mémoire individuelle : c'est ce qui se produit, par exemple, lorsque les ossements, vestiges d'un ancien cimetière, découverts à proximité de Liverpool Street Station prennent l'apparence d'un peuple de revenants (*A.*, p. 161), ou que la vue inquiétante du hall de la gare d'Austerlitz « impos[e] » à Jacques l'idée qu'il se trouve « sur les lieux d'un crime inexpié » (*A.*, p. 343)...

Un récit herméneutique

Ce « roman de la mémoire » prend appui sur une forme narrative qui, elle aussi, inscrit l'œuvre dans une filiation balzacienne⁸ : *Austerlitz* repose sur un *récit herméneutique*¹ : le personnage

¹ « Il ne me semble pas que nous connaissions les règles qui président au retour du passé, mais j'ai de plus en plus l'impression que le temps n'existe absolument pas, qu'au contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois d'une stéréométrie supérieure [...] », *A.* p. 221.

² Et très souvent à l'aide de ce *medium* privilégié qu'est la photographie.

³ « Voilà pourquoi les descriptions de la remémoration sont indissociables chez Sebald d'une expérience d'apparition, c'est-à-dire d'une expérience au présent » (M. Pic, *op. cit.*, p. 123).

⁴ Non plus que Claude Simon, évidemment.

⁵ Ainsi de l'image capitale de son arrivée, enfant, à Londres (« [...] je vis [...] dans la pénombre de la salle deux personnes entre deux âges vêtues dans le style des années trente [...] je vis [...] aussi le petit garçon qu'ils étaient venus chercher », *A.*, p. 165).

⁶ « J'ai imaginé, dit Austerlitz, que je le [son père, Maximilian] voyais se pencher par la fenêtre du compartiment au moment du départ » (*A.*, p. 342).

⁷ Au début du livre (dans une scène à laquelle fera écho la vision qui s'offre à Jacques dans la gare d'Austerlitz), la salle des pas perdus de la Centraal Station d'Anvers lui apparaît, par un « effet de surimpression » (*A.*, p. 13) comme un second Nocturama [zoo d'oiseaux de nuit], et les voyageurs comme « les derniers représentants d'un peuple de taille réduite, disparu ou chassé de la terre » (*ibid.*).

⁸ Ce n'est pas, à mon sens, avec la forme *policière* du récit d'énigme que joue ici la prose d'*Austerlitz*, même si Sebald affirme que ses narrations (celle des *Anneaux de Saturne*, par exemple) relèvent de ce type de fiction, parce qu'elles présentent des « crimes non résolus » (*L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec*

éponyme est affronté à sa propre énigme – énigme qu’il pose également au narrateur, témoin de l’avancée de ses interrogations et de sa recherche de soi, et, à travers lui, au lecteur du livre. Les enquêtes qu’il mène pour élucider les mystères de sa propre histoire impliquent une attention portée aux traces, une lecture des indices – l’enquête littéraire de Sebald, ainsi que l’affirme M. Pic, relève du « paradigme de l’indice² » – un déchiffrement des signes³. Traces, indices, signes sont le mode de présence d’une histoire perdue, et que le récit s’efforce de recomposer. Une histoire, comme on l’a dit, doublement oblitérée : par la censure que le personnage a élevée contre ses souvenirs, par le tabou qui, dans le monde d’après-guerre, et principalement en Allemagne, affecte l’Histoire récente – la conjonction de ces deux formes de censure rend Austerlitz « coupable d’ignorance » (*A.*, p. 236). La marche de ce récit qui en cherche un autre est progressive et régressive à la fois : pour résoudre l’énigme, il y a lieu de « remonter » vers des causes inconnues – en-deçà, pour ce qui concerne Austerlitz, du geste destructeur du pasteur Elias⁴. Ce type de récit, récurrent dans *La Comédie humaine*, et que celle-ci contribue très largement à « inventer » – entendons par là qu’elle le développe à partir de formes plus rudimentaires et en explore sciemment les possibles – sous-tend, justement, *Le Colonel Chabert*...

Certes, le traitement de l’énigme présente, chez Sebald, des différences sensibles par rapport à un « prototype » balzacien. La lecture sémiologique des indices y est concurrencée par l’activité divinatoire (ainsi, contemplant les illustrations d’une Bible galloise, Jacques « sa[it] que sa place [est] au milieu des minuscules personnages » du camp des Hébreux, *A.*, p. 69) ; les signes à interpréter sont souvent offerts par des coïncidences (par exemple la présence des ossements tout à côté de Liverpool Street Station). C’est une logique associative (et non inductive) que mobilise ici le paradigme indiciaire – d’ailleurs les traces, le plus souvent, ont disparu (le thème de leur effacement est un *leitmotiv* dans le livre⁵) : on la voit à l’œuvre lorsqu’aux premières évocations du patronyme d’« Austerlitz » vient s’associer un bruit incessant de trains (*A.*, p. 84)...

S’il s’agit bien de redonner existence à un récit perdu – celui, en l’occurrence, des premières années de la biographie de Jacques Austerlitz, mais aussi celui des événements historiques qui en fournissent l’arrière-plan – la narration obéit, pour ce faire, à sa logique propre,

W.G. Sebald, dir. L.S. Schwartz, trad. D. Chartier et P. Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 104, cité par M. Pic, *op. cit.*, p. 24) : mon analyse diverge ainsi quelque peu de celle de M. Carré (art. cité, p. 591, 601).

¹ Par *récit herménautique*, on peut désigner – en reprenant une expression de Jacques Dubois – la forme élaborée du récit à énigme, caractérisée par sa forte indicialité (Chantal Massol, *Une poétique de l’énigme. Le récit herménautique balzacien*, Genève, Droz, 2006).

² *Op. cit.*, p. 32 sq.

³ « [...] je me voyais constamment cerné de mystères et de signes » (*A.*, p. 257).

⁴ « Elias avait détruit toute trace de mes origines » (*A.*, p. 92).

⁵ « C’était toujours comme si toutes les traces se perdaient dans le sable » (*A.*, p. 243) ; « j’ai tenté en vain de retrouver des traces de ce film » (*A.*, p. 290) ; « mon père [...] avant de disparaître sans laisser de trace » (*A.*, p. 302) (voir également, ci-dessus, note 51...).

qui est celle d'une mémoire en proie au déni, et qui arrache ses souvenirs au refoulement. M. Pic a mis en évidence cette logique discursive qui met le temps « hors de ses gonds¹ », ainsi que le rôle du montage², dans ce type d'enquête qui s'appuie essentiellement sur la ressemblance, l'association d'idées, la superposition³ : le processus de résolution de l'énigme obéit ainsi à une « logique structurale », qui est celle de l'ordre narratif lui-même⁴. Une autre caractéristique du récit herméneutique sebaldien tient aux rapports qu'il tisse entre fiction et vérité : les documents, les traces du passé historique ne livrent leur signification qu'au moyen de la « fiction herméneutique⁵ » qui se construit à partir d'eux. Cette fiction, loin d'avoir sa fin en elle-même – *Austerlitz* n'est pas un « roman » –, se met au service d'une quête de connaissance, elle a pour rôle d'« envisager un possible dont l'énoncé est situé dans le pacte de facticité de l'énonciation littéraire⁶ ». Une telle démarche, qui implique la subjectivité⁷ dans la quête de vérité, marque, comme le note M. Pic, ses distances vis-à-vis du positivisme historique (et de son « objectivité » dans le déchiffrement des traces) : elle engage une relation à l'Histoire. Elle ne relève pas non plus du réalisme herméneutique qui se développe au XIX^e siècle, notamment dans le roman balzacien : c'est d'une tout autre manière que celui-ci entendait délivrer un savoir vrai par la fiction⁸. Cette fiction productrice de vérité absorbe néanmoins, ici, la fiction balzacienne, à laquelle elle confère un rôle déterminant – puisque cette dernière, s'intégrant comme on l'a vu au dispositif herméneutique, contribue de manière décisive à donner lisibilité et signification à un ensemble de faits qui, sans sa médiation, persisterait à relever de l'énigme pure, à se dérober à toute compréhension.

La fonction du fictionnel, dans la prose sebaldienne, est alors, comme l'observe M. Carré, d'informer le référentiel : « la composante fictive », dit lui-même l'écrivain, « c'est la coupe du vêtement » – les « matériaux » devant être, quant à eux, « les plus exacts, les plus authentiques possibles⁹ ». Le récit herméneutique est, dans le cas d'*Austerlitz*, la forme, fictionnelle, qui assure ce façonnage.

¹ Voir M. . Pic, « Le bricoleur insensé : mettre le temps hors de ses gonds », *op. cit.*, p. 49-65.

² *Ibid.*, p. 58. Montage d'images, collectées et épinglées, selon une métaphore chère à l'auteur (*A.*, p. 103, 111, 114 *sq.*, 197...), comme des papillons.

³ Ainsi, sur la vitre du bazar de Terezín, Austerlitz voit s'inscrire « l'ombre en reflet de [s]a propre image » (*A.*, p. 234).

⁴ Elle se substitue à la logique réaliste « qui imite le temps des horloges » (M. Pic, *op. cit.*, p. 55).

⁵ M. Pic, *op. cit.*, p. 42.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

⁸ Dans le contexte d'une modification des rapports du vrai et du fictif par rapport à l'époque classique, la fiction s'affirmait alors capable de délivrer des savoirs inédits.

⁹ W.G. Sebald, Franz Loquai dir., dans *Fußnoten zur Literatur*, n° 31, 1995, p. 133, cité par M. Carré, *op. cit.*, p. 17.

Il se déploie ainsi, chez Sebald, dans un contexte qui modifie profondément, depuis le XIX^e siècle, les rapports de la fiction au réel, et de la fiction au vrai ; il n'en garde pas moins sa valeur de modèle. Malgré le travail dont il est l'objet, il se présente, dans *Austerlitz*, avec des caractéristiques qui lui sont essentielles, depuis son émergence dans la fiction narrative du dix-neuvième siècle – et singulièrement balzacienne : c'est l'un des paradoxes de la prose sebalienne, qui manifeste de diverses manières son refus de la narrativité, que de s'approprier, fût-ce au prix de quelques transformations, une forme appartenant spécifiquement aux genres narratifs. L'une des fonctions du récit herméneutique sebaldien est ainsi de rassembler – à l'instar de ce que nous observons dans son modèle balzacien – le fragmentaire, le discontinu, dans une structure unifiante. Récit de la quête d'une histoire disparue, et qui fait, de la découverte de causes ignorées, son point d'aboutissement, il joue toujours, ici, le rôle que lui a conféré, en le développant et le promouvant, l'ère post-révolutionnaire : celui d'une « forme-sens » chargée de poser, par le biais de multiples énigmes circonstancielles, la question, nécessaire¹, de l'origine dans un monde qui s'interroge sur ses propres fondements. Née avec l'ère moderne, cette forme aura partie liée avec toute son histoire – histoire dans laquelle s'inscrit sciemment, encore une fois, par le biais de cette reprise, la prose de W.G. Sebald.

Cette quête des origines est, bien évidemment, celle d'Austerlitz². C'est également celle que mène, à travers lui, le narrateur anonyme qui recueille son récit, et qui, à bien des égards (il est de nationalité allemande, universitaire, exilé en Angleterre), se présente comme son *alter ego* : ce dernier prend part à son questionnement (ses séjours en Belgique, où il fait la rencontre de Jacques, tiennent à des « motivations que lui-même ne saisit pas très bien », *A.*, p. 9), et suit un itinéraire qui double le sien : ainsi, lors de sa visite du fort de Breendonk, au début du récit, ce narrateur manifeste la même cécité volontaire que Jacques : « le souvenir des quatorze stations que le visiteur de Breendonk parcourt entre le portail et sa sortie [...] s'était obscurci le jour même où je visitais la forteresse, soit que je n'aie pas voulu voir ce qu'il y avait à voir, soit que [...] les contours des choses se soient estompés ou perdus » (*A.* p. 32). À la fin du récit, ayant quitté Austerlitz à Paris, le narrateur se rend, seul à nouveau, en Belgique, et, comme trente ans auparavant, prend le chemin de la forteresse de Breendonk. Il n'entre pas, cette fois, dans l'obscur bâtisse, mais grâce à la succession des récits de Jacques, grâce, également, à un livre

¹ Nécessaire : par un effet de structure, elle est celle que pose toujours le récit à énigme.

² La question est martelée par le texte : « Avec le recul que j'ai aujourd'hui, je vois bien sûr que mon nom à lui seul [...] aurait dû me conduire sur la trace de mes origines [...] », *A.*, p. 57 ; « Mes parents nourriciers [...] lui avaient fait part de leur intention de me dévoiler en temps utile [...] mes origines [...] », *A.*, p. 83 ; « [...] en raison de diverses circonstances mes origines m'étaient restées cachées [...] » (p. 177) ; « [...] Véra me parla [...] de mes parents, de leurs origines [...] », *A.*, p. 199 ; « [...] alors que je connais seulement depuis peu mes origines [...] », *A.*, p. 306 (etc.).

dont ce dernier lui a jadis fait don, et qui présente le récit d'une « enquête¹ » (*A.*, p. 347) semblable à la sienne, il parvient à *voir*, assis au bord des douves², ce qui autrefois s'était dérobé à son regard : les prisonniers qui, pendant la seconde guerre mondiale, peuplaient la forteresse. La quête, par Jacques, de ses origines s'élargit, par le biais de cette appropriation de sa démarche herméneutique par un *alter ego* non juif, pour devenir celle de la société européenne (et d'abord allemande) contemporaine, aveugle à son propre passé.

Comme dans le modèle balzacien, cette origine recherchée reste finalement hors d'atteinte. Le « passé enfoui » (*A.* p. 348), les dernières pages nous le disent, ne pourra être intégralement restitué par la quête herméneutique. L'enquête de Jacques lui-même est inachevée au moment où le narrateur se sépare de lui, à proximité de la gare d'Austerlitz : cet instant annonce la fin du texte – l'accomplissement du programme annoncé par son titre. Le récit, alors, se boucle sur lui-même : repartant pour l'Angleterre, le narrateur s'arrête à Anvers pour y revoir le Nocturama, dont l'évocation ouvre le récit, et faire, comme on vient de le voir, une nouvelle excursion à Breendonk (*A.*, p. 345). Mais le parcours herméneutique n'a pas épuisé les mystères, et le lieu (textuel) de son aboutissement n'est autre qu'une figure de l'énigme (en l'occurrence la gare d'Austerlitz, qui, ainsi que le confie Jacques au narrateur, a toujours été pour lui « la plus énigmatique de la capitale », *A.*, p. 342). L'exemple balzacien nous avait enseigné que, dans un récit de ce type, la question excédait forcément la réponse ; que la « solution » apportée à l'énigme venait davantage interrompre le questionnement que le clore ; et que l'un des traits essentiels de cette forme esthétique était son inachèvement³, plus ou moins masqué. De ce point de vue, la distance du récit sebaldien à son modèle balzacien n'est pas si grande : s'y accentuent, simplement, des caractéristiques que possédait déjà celui-ci.

Un trait, encore, signale leur parenté. Lorsqu'elle se développe, au début du XIX^e siècle, la forme du récit à énigme permet souvent l'expression d'une vision mélancolique : *archè* et *telos* du récit, l'origine y est, en effet, une présence-absence, l'enquête s'en approche tout prenant acte de son irrévocable disparition. Ainsi, rien, dans *Austerlitz*, ne réparera intégralement la destruction des « traces » de « l'origine » (*A.*, p. 92) de Jacques par le pasteur Elias, et la quête du personnage est potentiellement infinie... Sous cet aspect, le récit à énigme concourt à l'élaboration, dans la prose d'*Austerlitz*, d'une poétique de la mélancolie : il vient s'associer, chez l'auteur des *Anneaux de*

¹ Il s'agit d'un ouvrage de Dan Jacobson (*Heshel's Kingdom*), qui retrace l'enquête menée par l'auteur pour retrouver son grand-père, le rabbin Heshel.

² Le jeu des réminiscences balzaciennes nous renvoie-t-il ici à la situation de Bianchon résolvant, sans y entrer, l'énigme de cette autre bâtisse mystérieuse qu'est la « Grande Bretèche » (*Autre étude de femme*, III, p. 710 *sq.*) ?

³ Inachèvement dont *Le Colonel Chabert*, justement, nous donne un exemple ; comme l'a montré A. Déruelle, le roman laisse des questions en suspens, notamment celle de la raison du personnage, et ne clôt pas véritablement son énigme (*op. cit.*, p. 48 à 53).

Saturne, aux « chromatismes gris », aux « paysages en ruines », au « goût pour l'érudition et le savoir » qui sont, comme le rappelle M. Pic, autant de symptômes littéraires de ce mal appartenant à la tradition anglo-saxonne¹. Ne conserve-t-il pas, d'ailleurs, des aspects de sa forme pré-balzacienne d'existence, dans le roman gothique², qui offre à cette tradition l'un de ses ancrages forts³ ? La sinistre forteresse de Breendonk, la place forte de Terezín, les gares de Liverpool Street Station et d'Austerlitz, lieux de crimes à mettre au jour et à élucider, ou l'hôpital de la Salpêtrière, où le narrateur se voit « errer dans un écheveau de couloirs infinis, de voûtes, de galeries et de grottes » (*A.*, p. 317) ne manquent pas de nous apparaître comme des avatars du château hanté⁴ de la fiction walpolienne ou radclifienne...

Mais, par le biais même du récit herméneutique, le regard mélancolique de Sebald se fait actif ; car la posture mélancolique qu'affecte et revendique l'écrivain n'est pas celle de l'affliction, de la complaisance dans la « désespérance » :

La mélancolie, la méditation sur le malheur tel qu'il se déroule, n'a rien à voir avec la fascination pour la mort. Elle est une forme de résistance. Et, dans l'art, sa fonction est, en outre, tout autre que simplement réactionnelle ou réactionnaire. Lorsque, sidérée, elle [la mélancolie] réexamine comment les choses ont pu en arriver là, la dynamique de la désespérance et celle de l'entendement apparaissent comme des forces identiques. La *Description du malheur* contient, intrinsèquement, la possibilité de le dépasser⁵.

Tourné, certes, vers le passé – et, en l'occurrence, vecteur du regard mélancolique – le récit à énigme est *aussi*, dans *Austerlitz*, par le biais de la collection et de la lecture des traces, le moyen de la saisie des « choses » et de leur « réexamen », le moteur de la « dynamique de l'entendement » que Sebald s'emploie à opposer à l'attitude de fascination pure et simple⁶.

Sous l'égide de Marie de Verneuil

Si le colonel Chabert joue – comme livre, comme personnage – un rôle déterminant dans la quête herméneutique de Jacques Austerlitz, celle-ci reçoit comme adjuvant un autre personnage balzacien, une surprenante Marie de Verneuil. Rien n'est *a priori* plus improbable, en effet, que la référence, dans l'austère prose sebalidienne attachée à questionner l'Histoire récente, à l'héroïne

¹ *Op. cit.*, p. 24.

² Le récit « à mystères » de la tradition gothique est l'une des formes à partir desquelles s'élabore celle du récit à énigme.

³ Voir également M. Pic, *ibid.*

⁴ Non plus que l'immense dédale du palais de justice de Bruxelles (*A.*, p. 39).

⁵ *Die Beschreibung des Unglücks* [La Description du malheur], *zur österreichischen Literatur von Adalbert Stifter bis Peter Handke*, Frankfurt-sur-le Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1985, passage cité et traduit par M. Carré, *op. cit.*, p. 166-167.

⁶ Voir, sur ce point, le développement de M. Carré sur cette mélancolie qui ne correspond pas au schéma freudien. Elle s'oppose, en effet, « en tous points au désespoir que peut entraîner la fixation sur l'objet perdu » (*op. cit.*, p. 166-167).

des *Chouans* : c'est là un autre paradoxe de cette écriture qui entend refuser le « grincement des rouages¹ » du romanesque. Cette Marie de Verneuil, dont Austerlitz a fait la rencontre, comme nous l'apprendrons tout à la fin du livre, à Paris, au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale (*A.*, p. 309), appartient, certes, à son univers (et à celui du narrateur) : comme lui, elle mène des recherches sur l'histoire de l'architecture (*A.*, p. 245). Néanmoins, c'est dans un décor de brume montante tout droit issu du roman de Balzac qu'elle surgit, vers le milieu du livre, dans un « lambeau de souvenir » (*A.*, p. 164) :

À l'extérieur [de l'église de Salle, Norfolk], la brume blanche avait monté des prairies et en silence nous la regardions tous deux ramper sous le seuil du portail, nuée qui roulait ses volutes au ras du sol, recouvrait peu à peu toutes les dalles de pierre, s'épaississait et gonflait tellement que nous n'en émergions plus qu'à demi [...]² (*A.*, p. 164).

et c'est, de même, « en un endroit où la brume blanche montait déjà des prairies » (*A.*, p. 257) qu'elle disparaît à la fin du séjour à Marienbad, qui marque, dans la chronologie des événements, sa sortie de scène.

Sebald s'amuse à réécrire, dans l'intervalle, certaines scènes des *Chouans* : l'arrivée de Marie et d'Austerlitz à Marienbad³ fait écho au voyage qui, au chapitre II du roman de 1829, mène l'héroïne balzacienne à Alençon : la « vieille malle » (*Ch.*, VIII, p. 963) est remplacée par une « énorme limousine Tatra » (*A.*, p. 245), et la protection de Fouché par celle d'un cousin attaché d'ambassade (*ibid.*). Le véhicule roule... vers l'ouest, sur « de longues portions de routes rectilignes, tantôt descendant dans des fonds de vallées ondulées tantôt remontant sur de vastes plateaux⁴ » (*A.*, p. 245-246). Deux motocyclistes en uniforme, avatars de l'escorte républicaine qui accompagne Marie sur les routes normandes, le suit, « toujours à égale distance », depuis Prague⁵ (*ibid.*)... Leur silhouette dessinée à contre-jour fait d'eux des « fantômes » (*ibid.*) – fantômes survenant, pour hanter le texte sebaldien, d'une œuvre autre⁶ ? Ils annoncent un phénomène « saugrenu », qui se manifeste, dans la scène suivante, dans l'hôtel où se sont installés Marie et Austerlitz : dans leur chambre, le secrétaire (et lui seul) semble ne pas avoir été essuyé

¹ Cité par Gloria Origgi, « Mémoire narrative, mémoire épisodique : la mémoire selon W.G. Sebald », *Fabula LHT* n° 1, publié le 1^{er} février 2006, p. 6 (<http://www.fabula.org/lht/1/Origgi/html>).

² Pareille brume envahit, chez Balzac, le paysage qui s'offre aux yeux de Marie depuis les hauteurs de Fougères : « [...] par un phénomène assez fréquent dans ces fraîches contrées, des vapeurs s'étendirent en nappes, comblèrent les vallées, montèrent jusqu'aux plus hautes collines, ensevelirent ce riche bassin sous un manteau de neige » (*Les Chouans*, VIII, p. 1093 ; désormais, en abrégé, *Ch.*).

³ Pour le défaire de sa tristesse, Marie de Verneuil a invité Jacques Austerlitz à l'accompagner dans un voyage en Bohême.

⁴ Voir, dans *Les Chouans*, la description par Merle d'un relief similaire (*Ch.*, VIII, p. 1021).

⁵ La Marie sebaldienne ne se laisse pas intimider par ce « corso d'honneur » (*A.*, p. 246) et ne fait qu'en rire ; son homonyme balzacienne avouait « aimer [le] renaissant péril qui l'environn[ait] » (*Ch.*, VIII, p. 968)...

⁶ De tels fantômes traversent la prose de Sebald, comme on le voit, par exemple, dans *Vertiges*, où revient, d'une partie à l'autre, le catafalque du chasseur Gracchus, issu de *La Muraille de Chine* de Kafka.

depuis des années : « Ce secrétaire serait-il la place des fantômes ? » (*A.*, p. 249). De fait, Jacques Austerlitz apprendra, de Věra, qu'il a fait un premier séjour à Marienbad, en compagnie de ses parents, en 1938, et ces fantômes pressentis – le séjour en Bohême avec Marie est marqué par un inexplicable sentiment de désarroi – sont, à n'en pas douter, ceux de son propre passé. Mais, dans ce contexte, ils sont également ceux de personnages ayant, dans une autre fiction, occupé un décor semblable...

Le *Palace Hotel* de Marienbad avoue ainsi son insolite parenté avec l'auberge des Trois-Maures, où se joue l'une des scènes majeures des *Chouans*. Mais celle dont il est le cadre inverse, ostensiblement, les données de l'hypotexte : tout romanesque en a été banni ; les lieux sont vides, silencieux ; les employés sont des silhouettes grises, leurs gestes d'une incroyable lenteur¹. Enfin, alors que l'auberge est, chez Balzac, le lieu de la rencontre entre Marie et Montauran, et des débuts de l'intrigue amoureuse, elle est dans *Austerlitz*, celui de la désunion du couple (« Marie, que bientôt je perdis irrémédiablement par ma faute² [...] », *A.*, p. 257).

C'est à Věra qu'il revient de nous livrer, dans le passage qui précède immédiatement ce récit du voyage en Bohême, les raisons de cette reprise, mais en teintes sombres, et comme en négatif, de ces scènes fameuses : « il n'y avait guère que par les livres du siècle dernier et du siècle précédent qu'elle [Věra] avait cru parfois se faire une vague idée de ce que pouvait signifier être en vie » (*A.*, p. 244). De nouveau, les livres du passé apparaissent comme le moyen d'informer le réel – ici, des années « vides de sens » (*A.*, p. 243), pour Věra, mais tout autant pour Austerlitz, et qui, sans ce soutènement littéraire, seraient, tout simplement, et littéralement, inénarrables. De nouveau, c'est par la référence aux origines, par la construction d'une généalogie, qu'est permise l'appréhension du présent.

Selon toute vraisemblance, c'est la place inaugurale des *Chouans* dans *La Comédie humaine*³ qui vaut à leur héroïne d'être invitée dans la prose sebalienne. C'est ce que semblent nous dire, en tout cas, les transformations que subit, dans cette migration, ce personnage. Dès sa première rencontre avec Jacques, dans *Austerlitz*, Marie de Verneuil lui livre son « âme⁴ » à travers une histoire qui frappe son esprit :

[...] elle me parla d'un moulin à papier sur la Charente qu'elle avait récemment visité avec un sien cousin et qui, dit-elle, dit Austerlitz, comptait au nombre des lieux les plus mystérieux qu'il lui avait jamais été donné de voir. L'énorme bâtiment construit en lambourdes de chêne et gémissant

¹ Faut-il rappeler que la « scène de l'auberge », dans le roman de Balzac, est marquée par le nombre de protagonistes qu'elle rassemble, la succession des péripéties, la rapidité des actions, la couleur ?

² Austerlitz, chez qui s'est affaiblie, dans cet épisode, la « résistance contre la montée du souvenir » (*A.*, p. 244), trouve un abri dans l'« absence » et la « solitude » (*A.*, p. 257).

³ *Les Chouans* sont le premier roman signé Honoré de Balzac – ce qu'un lecteur assidu de l'œuvre balzacienne, comme l'est manifestement Sebald, a toutes les chances de savoir.

⁴ « Tout ce que depuis lors Marie me fit comprendre, dit Austerlitz, était déjà contenu dans cette histoire de moulin à papier, par laquelle elle me livrait son âme sans parler de soi » (*A.*, p. 310).

parfois sous son propre poids est à moitié dissimulé sous les arbres et les fourrés dans la boucle d'une rivière vert sombre, dit Marie. Deux frères qui maîtrisent parfaitement chaque geste de leur métier, et dont l'un louche d'un œil tandis que l'autre a une épaule plus haute que l'autre, s'affairent à l'intérieur pour transformer la pâte mouillée d'une mixture de chiffons et de vieux papiers en feuilles propres et vierges qu'ils mettent ensuite à sécher dans une grande aire située à l'étage au-dessus. Là-bas, dit Marie, on est entouré d'une pénombre silencieuse, on voit au travers des fentes des volets la lumière du jour, on entend l'eau buire à voix basse en passant la retenue, la roue qui tourne lentement, et l'on en vient à ne plus se souhaiter que de jouir d'une paix éternelle (A., p. 310).

Cette allégorie d'un univers mental harmonieux et paisible (le bâtiment métaphorique, bien que mystérieux, est à l'opposé des inquiétantes forteresses gothiques qui hantent l'esprit d'Austerlitz) puise ses éléments, en les mêlant à ceux d'un conte (sans doute des frères Grimm), dans un autre roman de Balzac encore, *Illusions perdues* : moulin à papier sur la Charente, frères, eau verte et sombre de la rivière¹... Le roman se trouve cependant condensé et réduit à l'idylle de son premier chapitre (« Les deux poètes ») : aucune désunion entre les deux frères en amitié que sont David Séchard et Lucien de Rubempré, ici figurés par des frères véritables, parfaitement complémentaires² – au point de se trouver déformés par la répétition de leurs gestes respectifs³ – et totalement accordés dans l'accomplissement de leurs tâches. Marie de Verneuil se trouve en effet, dans *Austerlitz*, dépourvue d'opacité, ainsi que des ambiguïtés, des discordances, qui constituaient l'énigme de son homologue balzacienne. Ce n'est pas elle, ici, qui se donne à déchiffrer – elle vient en aide à Austerlitz dans son entreprise d'auto-déchiffrement. Il n'est, à aucun moment, question d'interroger, comme en 1829, son origine sociale (A., p. 309) ; et, alors que l'on se demande si son aïeule balzacienne est « ange ou démon » (Cb., p. 1005), il est clair que Sebald prend le parti de la faire exclusivement ange – cet ange dût-il prendre, au besoin, vis-à-vis d'Austerlitz, la forme quelque peu ironique d'une dame de charité⁴... Alors que l'héroïne des *Chouans* – une espionne – avait pour mission de perdre son amant, son avatar sebaldien joue, à

¹ Cette allusion probable au lieu où Lucien de Rubempré songe à se jeter à l'eau (voir *Illusions perdues*, V, p. 689) interroge néanmoins, de façon sous-jacente, ce que cette représentation idyllique pourrait avoir de trop naïf.

² Natacha Rimasson-Fertin, que je remercie, me signale une complémentarité identique entre les sœurs du conte « Les trois fileuses » : ces trois personnages présentent des défauts physiques (respectivement une lèvre inférieure qui pend, un énorme pouce, un large pied plat) directement causés par la spécialisation de leurs tâches, dans leur métier commun (*Contes pour les enfants et la maison*, collectés par les Frères Grimm, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, José Corti, 2009, t ; I, p. 92-95). Des personnages masculins du conte « Menterie de Diethmarsch » présentent la même complémentarité dans leurs défauts... mais dans le contexte d'une énumération de mensonges (*ibid.*, t. II, p. 306-307).

³ C'est ce que dit, beaucoup plus clairement, le texte allemand (« [...] die einen jeden ihrer Handgriffe vollendet beherrschen »). Merci, cette fois, à François Genton de m'avoir indiqué cette inexactitude (qui brouille le sens du passage) dans une traduction par ailleurs de grande qualité.

⁴ Le livre, tiré de la bibliothèque de son grand-père, qu'elle offre à Jacques, hospitalisé à la Salpêtrière, permet de l'identifier aux « pieuses et charitables dames de la bonne société » interpellées dans l'adresse de l'imprimeur, et auxquelles ce dernier rappelle « qu'elles ont été élues par l'instance suprême qui préside à nos destinées pour être les instruments de la miséricorde divine » (A., p. 319).

l'égard de Jacques, un rôle salvateur : elle est, pour lui, un guide¹, et même la gardienne du passage vers sa vérité : c'est elle qui lui fait percevoir, à Marienbad, l'existence du « seuil » qu'il n'ose pas franchir (*A.*, p. 257), et c'est son image (*A.*, p. 165) qui se présente à Jacques juste avant qu'il ne se décide à passer « derrière [le] grand mur » (*A.*, p. 161) dissimulant la salle d'attente désaffectée de la Liverpool Street Station...

C'est en tant que figure d'origine que Marie de Verneuil est ainsi promue ange tutélaire de la quête mémorielle de Jacques, quête dont elle se fait, à partir de son entrée en scène à la Bibliothèque nationale, où elle est alertée par un étrange accès de tristesse du personnage – de fait, une émotion suscitée par une fugitive ébauche de souvenir² – l'accompagnatrice souvent empathique. Elle est d'ailleurs liée à cette autre image de l'origine qu'est, dans le livre, le « soleil » d'Austerlitz³. C'est sous ce signe qu'est placée la première conversation du couple, dans un café près du Palais-Royal : près d'eux, une vitrine où « étaient exposés des centaines et des centaines de soldats de plomb en uniformes chamarrés de l'armée napoléonienne, disposés en ordre de marche et en formations pour la bataille » (*A.*, p. 309) ; avec l'entrée en scène de Marie, en effet, commence véritablement le combat de Jacques pour la conquête de lui-même.

Les dernières pages du livre, qui évoquent cette première rencontre, en nous transportant loin en arrière, à l'époque du premier séjour parisien de Jacques (à la fin des années cinquante) insistent sur le fort ancrage symbolique de ce personnage dans le XIX^e siècle (« M. de V. » habite, par exemple, au 7, place des Vosges !⁴). C'est, toutefois, sous son égide qu'Austerlitz, qui a trouvé refuge dans un XIX^e siècle dont il refuse de franchir les limites (« Pour moi, le monde se terminait à la fin du XIX^e siècle », *A.*, p. 168), va se résoudre à s'aventurer dans le XX^e, et à s'insérer dans son Histoire. Le passage « derrière [le] mur » a, sur ce plan aussi, valeur initiatique⁵. C'est ainsi depuis le passé, depuis ce moment de l'Histoire, et de l'histoire littéraire, désigné comme initial, que se tracent dans la fiction d'*Austerlitz* les voies de la lecture du présent...

¹ « [...] guidé par les questions patientes de Marie » (*A.*, p. 316).

² Des « reflets déformés ou brouillés » dans les « vitres anciennes » provoquent, pour une raison qu'il ignore, les larmes de Jacques (*A.*, p. 309). Le lecteur, à ce moment du récit, identifie une vague réminiscence de la coupole de la gare Wilson de Prague (*A.*, p. 260-261), et donc du départ de la capitale tchécoslovaque.

³ En ce sens, les brumes dont elle émerge au milieu du roman sont autant les brumes balzaciennes des *Chouans* que celles de la bataille de 1805 : « À sept heures du matin, dit Austerlitz, reprenant le récit de Hilary, les hauteurs les plus élevées étaient sorties du brouillard comme des îles surgissant de la mer et tandis que la clarté peu à peu gagnait les sommets, la brume laiteuse au fond des vallées s'épaississait à vue d'œil » (*A.*, p. 87).

⁴ *A.*, p. 319. C'est au 6, que, pour mémoire, habitait Hugo... Austerlitz, quant à lui, habite au « 6, rue Emile-Zola » (*A.*, p. 301).

⁵ Il suscite, chez Austerlitz, la prise de conscience des efforts qu'il a jusque-là déployés pour ignorer l'histoire de son propre temps (*A.* p. 168).

Cette fois, cependant, la présence du jeu intertextuel reste implicite : rien, dans le récit, n'indique cet emprunt au roman de Balzac. Cet effet de palimpseste plutôt discret ne nous renvoie pas, pour autant, à la conception livresque d'un univers-bibliothèque dégagé de ses liens avec le réel. Il nous montre plutôt la perméabilité de ces deux univers : personnage de la fiction d'*Austerlitz*, Marie de Verneuil est issue d'une fiction antérieure ; mais, en cela, elle *appartient au réel* – un réel qui inclut ses représentations, représentations elles-mêmes susceptibles de venir tisser (pour reprendre la métaphore sebalienne) le matériau de nouvelles fictions. Venue d'un en-deçà de l'œuvre, elle poursuit son existence au-delà. C'est ce que nous indique (dans un langage qui, certes, est celui de la fiction...) la fin du livre : lorsque, prenant congé du narrateur, Austerlitz fait sa sortie d'un récit devenu « conte » (*A.*, p. 345), c'est, hors de l'espace textuel, Marie de Verneuil qu'il se promet de retrouver...

Re-construire l'histoire dont il est – à l'instar du personnage dont il recompose la biographie – issu, c'est donc aussi, pour le narrateur d'*Austerlitz*, si proche de Sebald lui-même, reconstruire une histoire littéraire, et proposer, comme dans *Vertiges*, un récit de filiation¹. De *Vertiges* à *Austerlitz*, la forme prise par ce récit de filiation change : dans le recueil de 1990, la fiction biographique placée en tête de l'ouvrage et consacrée à Stendhal, offrait (comme celle, qui, dans le troisième chapitre, était dévolue à Kafka) un miroir dans lequel venait se refléter l'autofiction développée dans les deux autres parties. Dans *Austerlitz*, la recherche de filiation prend la forme d'un récit herméneutique dans lequel Balzac est objet de quête, mais adresse aussi, depuis le lieu de l'origine où le découvre l'enquête, un signe de reconnaissance au personnage fictionnel, et, à travers lui, à l'écrivain : c'est² un volume de *La Comédie humaine* qui abrite les photographies dans lesquelles Jacques retrouve sa propre image, perdue... « C'est une chose, écrit Sebald dans *Séjours à la campagne*, de faire signe à un collègue qui s'en est allé, et c'en est une autre d'avoir le sentiment que l'on vous en a adressé un, depuis l'autre rive³ ». *Austerlitz* semble répondre à un appel de cet ordre ; tout autant que la recherche d'une filiation balzacienne, le livre met en scène la reconnaissance, par l'œuvre balzacienne, de celle de Sebald.

Le récit de filiation⁴, on le sait, s'invente à une époque (les années quatre-vingts) marquée par le désarroi et la perte de références et de repères qui font suite aux grandes fractures

¹ Claude Simon, de la sorte, se trouve une fois de plus à l'arrière-plan de l'œuvre.

² Par les soins de la mère, francophile, d'Austerlitz...

³ W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, traduction de Patrick Charbonneau, Arles, Actes sud, 2006, p. 132 (cité par M. Pic, *op. cit.*, p. 38).

⁴ Il ne me semble pas abusif, au vu de l'entreprise sebalienne, d'exporter cette notion hors du champ littéraire français.

historiques du XX^e siècle, et aux « effondrements idéologiques¹ ». Tentant de réparer cette rupture de la transmission, il s'efforce à la saisie d'un héritage, notamment littéraire. Il permet ainsi de retrouver des figures de l'ascendance naguère révoquées par la modernité : ici ressurgit Balzac, identifié comme grand ancêtre – mais auquel il n'est évidemment pas question de faire retour. C'est, comme dans les récits de filiation de l'aire française, un dialogue qui se trouve engagé avec cet héritage. Le roman, on l'a rappelé, n'est pas le *medium*² de Sebald ; mais il est placé, par le biais de la référence à un romancier reconnu comme majeur, aux origines imaginaires de sa prose³. Celle-ci plonge dans la mémoire du genre narratif pour lui emprunter des éléments de sa propre structuration et informer la représentation qu'elle cherche à donner du réel, tout en affichant sa défiance vis-à-vis de ses pouvoirs de séduction : ainsi de ces scènes des *Chouans* qui s'étirent, vidées de leur romanesque... L'écriture, par le biais de ces emprunts qui s'inscrivent dans une démarche critique, offre une interrogation en acte sur le *narrable*. Ainsi, la forme, si balzacienne, du récit à énigme, elle aussi dépouillée du romanesque qu'elle peut favoriser, fournit à la prose d'*Austerlitz* un schème narratif (qu'elle réinvente selon ses logiques spécifiques) en même temps qu'un moyen (lui aussi réinventé) d'appréhension et d'intellection du réel.

Elle lui permet aussi – et cela éclaire ici la superposition des époques, la fin du XX^e siècle élisant, pour dialoguer avec lui, le début du XIX^e – cet investissement mélancolique du temps des origines⁴ qui caractérise, selon Laurent Demanze, le récit contemporain. Investissement qui se nourrit, en l'occurrence, du jeu d'écho ainsi ménagé : car l'individu du XIX^e siècle, après la déchirure que les événements révolutionnaires ont produite dans l'Histoire, s'est lui-même perçu, à sa manière, comme un héritier problématique ; et c'est notamment pour dire son rapport incertain à l'origine que ce siècle a inventé le récit à énigme...

Chantal Massol

¹ Dominique Viart, « Filiations littéraires », dans *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, textes réunis par J. Baetens et D. Viart, Lettres modernes Minard, 1999, p. 120.

² Voir M. Pic, « Le bricoleur insensé : mettre le temps hors de ses gonds », *op. cit.*, p. 49-65.

³ Cette prose se déploie ainsi – c'est également l'un des traits des récits de filiation – « à l'ombre du roman », selon la formule de Laurent Demanze (citant D. Rabaté), prologue à *Encres orphelines*, Corti, 2008, p. 23.

⁴ « Le récit contemporain investit mélancoliquement le temps des origines », L. Demanze, *op. cit.*, p. 9. L'ouvrage contient des développements éclairants sur l'attraction qu'exercent, sur les récits de filiation du domaine français, les écrivains du XIX^e siècle.

L'OR DU RIEN
(quelques remarques préparatoires à l'étude de l'économie générale chez Georges Bataille)

Dans la manière de penser que j'introduis, ce qui compte n'est jamais l'affirmation. Ce que je dis, je le crois sans doute, mais je sais que je porte en moi le mouvement voulant que l'affirmation, plus loin, s'évanouisse. S'il fallait me donner une place dans l'histoire de la pensée, ce serait je crois pour avoir discerné les effets, dans notre vie humaine, de l'« évanouissement du réel discursif », et pour avoir tiré de la description de ces effets la lumière évanouissante : cette lumière éblouit peut-être, mais elle annonce l'opacité de la *nuit*, elle n'annonce que la nuit.¹

Joëlle Gleize a été pendant plusieurs années directrice de l'Observatoire de Recherche sur la Littérature Actuelle et Contemporaine à l'Université de Provence. Elle a été l'une des rares personnes à avoir montré de l'intérêt au projet que j'avais formé - mais qui ne s'est pas réalisé - de constituer un « collège d'athéologie ». Les quelques lignes qui suivent veulent lui témoigner de ma gratitude ainsi que de mon amitié.

Coïncidences – Bataille glane autour de lui des substances humaines qu'il prolonge, parodie, et qu'il abîme. Des pensées et des systèmes qu'il traverse pour signifier quel poids extrême ils pourraient avoir s'ils ne s'étaient pas maintenus dans la maîtrise du discours, de la logique et du sens, et s'ils avaient assumé la chance d'être venus du chaos pour maintenir l'éveil critique loin des somnolences des raisons assagies et des connaissances satisfaites. Si le rapport de Bataille à Hegel peut se résumer d'un trait, on dira : Bataille revient sur Hegel pour que l'événement qu'il a été revienne en tant qu'*accident*. Pour que la déchirure anthropologique de Hegel ne se referme pas sur

¹ *Post-scriptum, Œuvres complètes*, Gallimard, tome V, 1973 (O.C., V), p. 231.

le savoir-absolu. Ce que les autres, mieux qu'il sut le faire, ont accumulé en fait de logique et d'interprétation du monde, il s'en empare (c'est là l'envers totalisateur du non-savoir doublant et renversant le savoir-absolu) et le dépense, le renvoie à son impensable, montre qu'il est impossible.

*

Enjeu – La *négativité sans emploi* et l'hégélianisme de Bataille ne sont pas des sujets d'étude nouveaux. Il ne s'agit pas ici de broder sur un thème (récurrent, jusque chez Agamben¹), mais de repartir de certaines analyses – avant tout celles de Derrida² – pour penser les modes de sorties de la pensée hégélienne qu'instaure Bataille dans un tourbillon de méthodes multiples et hétérogènes où quelquefois Hegel figure encore l'Autre, à la limite du savoir transgressé, - où quelquefois la critique elle-même du savoir absolu hégélien s'évanouit au profit d'une affirmation devenue indifférente à Hegel.³ Interroger les premières, c'est approfondir la relation que Bataille entretient, via l'enseignement de Kojève, à la dialectique hégélienne, et ainsi valoriser ce qui, chez lui, relève de la question de la transgression et de l'interdit. Choisir les secondes revient à prolonger l'ivresse et la fécondité théoriques de Bataille. Une fécondité qui se dépense jusque dans l'élaboration d'une économie générale fondée à partir de la déflagration matérielle (le soleil) qui dynamise le chaos.⁴

¹ Cf. *Le Langage et la mort*, Christian Bourgois, 1991, p. 95.

² « L'*Aufhebung* hégélienne appartiendrait donc à l'économie restreinte et serait la forme du passage d'un interdit à un autre, la *circulation* de l'interdit, l'histoire comme vérité de l'interdit. Bataille ne peut donc utiliser que la forme *vide* de l'*Aufhebung*, de manière *analogique*, pour désigner, *ce qui ne s'était jamais fait*, le rapport transgressif qui lie le monde du sens au monde du non-sens. Ce déplacement est paradigmatique : un concept intraphilosopique, le concept spéculatif par excellence, est contraint dans une écriture à désigner un mouvement qui constitue proprement l'excès de tout philosophème possible », « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hégélianisme sans réserve », *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 405-406.

³ « La phénoménologie hégélienne représente l'esprit comme essentiellement homogène [...]. Cela n'aurait donc pas de sens que nous nous bornions ici à répéter ou à interpréter la *Phénoménologie de l'esprit* comme d'ailleurs Kojève le fait magistralement aux Hautes études. La négativité, entre les divers objets de la description hégélienne, demeure sans aucun doute une représentation à la fois riche, violente et chargée d'une grande valeur expressive, mais la négativité dont je parlerai est d'une autre nature. Je l'ai représentée tout d'abord projetant son interférence dans le rire ou dans l'activité sexuelle. » *Collège de Sociologie*, 4 février 1938, O.C., II, p. 323-324.

⁴ C'est dire que cette modeste étude a pour secret dessein – qui ratera (sans doute ?) – de réconcilier Deleuze et Bataille. Il ne s'agit d'ailleurs pas dans les quelques lignes qui suivent de participer à l'accumulation des connaissances sur l'œuvre de Bataille, mais d'en éclairer et d'en choisir ce qu'elle nous semble contenir de plus précieux, afin de nous aventurer dans les conséquences intellectuelles que Bataille lui-même exige de nous, hors de lui. Cette voie, Bataille l'esquise en même temps qu'il en brouille la ligne de force, comme dans ce fragment où il pose la mort (la négativité) comme fondement de sa pensée, mais où immédiatement celle-ci est posée comme épiphénomène d'une dynamique fastueuse : « Si nous voyons dans les interdits essentiels le refus qu'oppose l'être à la nature envisagée comme une débauche d'énergie

*

Grande politique – Bataille choisit de défaire l'économie restreinte dans lequel l'homme moderne est enserré, au profit d'une économie générale. Mais pour cela, il doit précisément, suivant la méthode qu'il rappelle à plusieurs reprises et qu'il suit dans tous les domaines, partir du connu pour aller à l'inconnu. Aussi pointe-t-il un double domaine d'appréhension politique. Il y a d'un côté l'économie restreinte, où la négativité (le travail, la pensée appliquée) s'emploie dans l'Histoire de l'homme à produire la fin de l'Histoire en un effet de clôture où cette même négativité, outil de l'épiphanie de l'Esprit, a progressivement lavé ce dernier de toute la ganse matérielle et de toute la saleté corporelle dont il provient. Et puis il y a d'autre part l'économie générale, qui se fonde sur la reconnaissance joyeuse et l'étude des conduites d'une énergie aveugle. L'économie restreinte est le résultat du jeu dialectique de l'Esprit qui, loin de la tâche d'aveuglement d'où il est né, s'aveugle sur la clarté qu'il est devenu. L'Esprit hégélien sait qu'il est le fruit immémorial des ébranlements et des effondrements de la vie dans la mort, mais cette certitude – venue progressivement par le chemin de la négativité – se fait précisément dans l'abandon *pratique* de la mort posée comme un outil. Un rapport à la mort est sans doute requis par Hegel : mais la mort n'est maintenue dans son système que très théoriquement, où le discours, la connaissance, la conscience de la mort n'ont pour tâche que de masquer la perte qu'elle engage. De même l'économie restreinte se fonde sur l'oubli du fait total de la vie pour ne conserver que des théories et des dispositifs de distribution, de répartition et d'accumulation. L'économie générale est sous le signe de la dilapidation et du flux. Non de la perte ou de l'acquisition, mais du don. À l'initiale de cette économie, il n'a pas de transgression, pas d'accumulation, mais la chance et la gratuité. L'économie générale est l'étude des profondeurs et des mondes souterrains, des fluences, affluences, dérives, agglutinations de la force (résumons tout ceci du terme imparfait d'*hypostructure*). Et Bataille voit là dans ce hasard chu le point crucial de l'énigme du monde mais aussi sa singulière innocence. Le soleil s'épand. Les hommes reçoivent ses expansions comme un don. Le soleil s'épanche. Il ne peut pas ne pas rayonner, du moins jusqu'à l'extinction de ses

vive et comme une orgie de l'anéantissement, nous ne pouvons plus faire de différence entre la mort et la sexualité. La sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres ; l'un et l'autre ayant le sens du gaspillage illimité auquel la nature procède à l'encontre du désir de durer qui est le propre de chaque être. » (*L'érotisme*, O.C., X, p. 64). Est convaincant aussi, chez Bataille, dans l'oubli de la transgression et de la négativité, le renoncement recherché, pratiqué, théorisé, au sens et au thème (cf. *Méthode de méditation*, O.C. V, p. 220). Renoncer au thème, c'est renoncer à la transgression. C'est, pour la conscience, plonger dans la pure intériorité qui n'est pas une chose, qui n'est pas conscience de quelque chose, qui ne se maintient plus devant la mort, l'absence, le manque, mais s'avive des dépenses énergétiques, des flux affectuels.

forces. L'économie générale de Bataille part ainsi du soleil et prolonge, originalement, Marx et Engels qui reconduisaient eux-mêmes le thermodynamisme de Carnot. L'énergie en action sur la terre est de l'énergie solaire transformée. Marx déploie la conception thermodynamique dans sa théorie matérialiste de la productivité. Bataille cherche de son côté à comprendre pourquoi l'homme a renversé la dynamique solaire dans une économie restreinte où prévaut la tentative – délirante – de rentabilisation et de mise en loi de la dépense initiale (dans la productivité et les interdits, ou *hyperstructure*). Afin d'endiguer le non-sens (la tache aveuglante du soleil), l'esprit produit une vérité écran et le monde social oublie les mécanismes les plus simples de l'activité énergétique, qui est dépense, don, dilapidation mobile, pour investir cette activité, la diriger vers des domaines d'acquisition, l'arraisonner et l'immobiliser dans des pôles d'accumulation. L'économie générale est difficile à appréhender : sa nature est irréductiblement étrangère au concept (synthétique), à la maîtrise (unifiante), au statisme de la loi discursive, aux domaines des mesures et des comptabilités. La nature de l'économie restreinte au contraire se complait dans l'activité de territorialisation et de nomination. C'est pourquoi l'économie des économistes postule qu'elle doit soutenir par la logique la logique de l'accumulation (dans le capitalisme comme dans le communisme). C'est pourquoi aussi elle doit nécessairement masquer les conditions de la production (théorie du fétiche selon Marx). Pour Bataille, l'aveuglement dans laquelle l'économie restreinte maintient l'homme est donné dans le fait que la valeur d'échange (mais aussi partiellement, on le verra, la valeur d'usage) de l'objet dissocient le monde des choses de la chaîne de la dilapidation énergétique dont il est, à un point précis, la réification.

*

La valeur de la valeur d'échange – Bataille recherche une valeur fondée sur la chance, sur le hasard.¹ Toute autre valeur serait pour lui sujette à contestation². Voici la valeur définie comme le retour des forces s'extériorisant dans l'affirmation d'une valeur (l'affirmation qui échoit). Point de valeur qui ne soit entrée dans le lit héraclitéen de la matière et des soubresauts affectuels qui la plissent à sa surface. Point de valeur qui n'affirme la chance qu'elle elle, qui ne révèle son caractère spontané et transitoire, qui ne réalise pleinement l'idée de Hegel selon laquelle le Concept est le temps – si et seulement si le temps n'a pas de limite, ce qui fait du concept non pas un objet en voie d'accroissement de vérité mais un espace de fuite. La valeur ainsi définie, il est naturel que

¹ « Ma critique de Hegel porte en particulier sur la marge aléatoire : le fait que la nécessité des résultats laisse continuellement la part de l'aléa / L'aléa, c'est-à-dire l'angoisse, le rire, les états mystiques... Ce que la phénoménologie, – à tort, mais *nécessairement* – laisse en dehors. », *Sur Nietzsche*, O.C., VI, p. 426 (note).

² Cf. *Le coupable*, O.C., V, p. 316.

Bataille choisisse certaines valeurs d'usages comme certaines valeurs d'échanges et valorise les premières au détriment des secondes. Sans doute peut-on même voir chez lui, qui réactive les catégories marxistes, une manière de détourner les acceptions premières. Car Bataille s'attache avant tout à des valeurs d'usages qui s'usent, où l'homme se saisit dans l'objet avec lequel, pourrait-on dire, il sympathise. De l'autre côté, et pour les mêmes raisons, Bataille privilégie des valeurs d'échange qui se portent à la limite de l'échange, à travers le *potlatch*, qui est tout autant accumulation symbolique que monstration de la vie affectuelle (de l'énergie coulant du sang des hécatombes aztèques, du besoin de reconnaissance qui est reconnaissance naïve, inconsciente, du travail souterrain des flux énergétiques valorisés au moment de leur accumulation – plaisir – et de leur dilapidation – jouissance). La valeur, fondée sur l'opération de l'affect, est d'autant plus valorisée par Bataille qu'elle présente librement ce travail qui s'effectue en elle. C'est pourquoi – dans l'économie générale – la valeur d'usage devrait être celle où l'usage serait le moins prégnant et restituerait l'objet aux conduites intimes menant à l'évanescence (ou souveraineté) de la vie. C'est pourquoi la valeur d'échange devrait être avant tout celle où l'échange est le moins aliéné à l'ordre de la rentabilité, et dans lequel reste au moins un résidu des flux affectuels que le capitalisme, en universalisant les formes de productions, tend à récuser théoriquement et à masquer pratiquement. Dans la société capitaliste, la dépense pulsionnelle est bonne si elle peut être changée et devenir productive. Fait identique dans le communisme où l'homme est sacrifié à l'idée de l'humanité (aux moyens de subvenir à l'homme, et aux moyens productifs qui le permettront – comme le montrera la critique de Rosa Luxemburg récusant la logique qui porte Lénine, en mai 1918, à « organiser la grande production à l'échelle de l'État, sur les bases du capitalisme d'État »). L'angoisse devient ainsi conscience et travail. Au désir comme force agissante le capitalisme préfère le désir du manque dans lequel l'objet produit trouve à se déployer, à se vendre et à s'acheter. Comme le signifie Jean-François Lyotard, le rabatement des flux de production affectuels sur le *socius* est le capital lui-même. Alors que le désir comme force (le *quantum* d'énergie) est inaliénable au corps-source qui l'émet (c'est un désir aveugle portant sur rien, libre, dont la circulation illimitée, non bornée, fonde la souveraineté), le désir comme manque (désir qu'une conscience a de l'objet qui lui fait défaut, désir qui mène à la pensée la plus déprimante et à la culpabilité) se réalise pleinement dans le mode de l'échange qu'organisent et limitent durement les lois des permutations, d'équivalences des objets et les logiques du vol (ou mensonge sur l'équivalence même). La dépense de la pensée, le flux libidinal sont le contraire de la prostitution que Marx voit dans le capitalisme et que Baudelaire discerne dans l'individualisme romantique (un certain romantisme, tel qu'il est flétri par Flaubert à travers la figure d'Emma Bovary), prostitutions consanguines où la jouissance s'investit et finit par s'écouler chastement

dans les règles de productivité de la famille, du sentiment, de la relève narcissique comme dans les rets des chevaliers d'industrie. Le désir majeur (*quantum* de la force) est au cœur de la pensée de l'économie générale, le désir mineur (le manque, la négativité en emploi) grève l'économie restreinte.

*

Abyme antithétique – Chez Bataille, les mondes de l'*hyperstructure* et de l'*hypostructure* sont régis par des déterminations opposées qui les instaurent en systèmes inversés. Sur le terrain de l'*hyperstructure* (le monde de la conscience enchaînée au monde politique et productiviste), la sphère hétérogène est seconde, produite par la sphère homogène qui circonscrit son aire en se définissant dialectiquement par deux marges : un sacré blanc et un sacré noir – le dieu ou le chef d'un côté, le paria et l'impur de l'autre –, par un mécanisme de dissociation sadique et auto-sadique que révèle un texte aussi fondamental que « La structure psychologique du fascisme ».¹ Ainsi l'hétérogène est-il une construction de l'interdit, et relève d'une appréhension de la négativité (de la loi et de la mort). Il n'est pas l'interdit, il en naît. Dans cette perspective, et en elle seule, il faut bien comprendre que c'est le monde homogène qui est celui de la discontinuité et de la double polarité. L'hétérogène au contraire se définit comme l'univers du *continuum*.² Ceci doit se comprendre évidemment dans le renversement de perspective qu'indique Bataille : l'hétérogène est présenté comme le discontinu par le monde homogène.³ Cependant, ce que l'expérience de la

¹ Ces deux « mondes » apparaissent très tôt dans la conception bataillienne. On les trouve dès la période de *L'œil pinéal*, où Bataille, pour définir l'homme de manière matérialiste, pose une dualité : un système « premier », qui s'organise à partir de forces s'inscrivant dans la construction sociale et culminant dans les rapports de production ; - un second système qui « donne l'être humain comme un corps vertical se déplaçant à la surface de la Terre et représentant avec les différents états de l'espace céleste des rapports déterminables » (*O.C.*, II, p. 36), et où les règles des rapports politiques et sociaux ne sont plus pertinentes pour mesurer et rendre compte des multiples formes d'expériences humaines. Et Bataille de préciser que le second système, qu'il veut dévoiler, est fondamental, même si le premier tend à le rendre invisible : « Il est d'ailleurs possible de préciser la relation des deux systèmes en indiquant qu'à mesure que les rapports avec les forces de production accaparent davantage l'activité humaine, l'influence sur l'homme du ciel, de la terre et des éléments en tant que forces est d'autant moins apparente : elle n'en demeure pas moins l'impulsion fondamentale et permanente qui commande les réactions humaines les plus criantes et les plus aveugles. » (*Ibid.*)

² Ce qui explique la proximité contrariée de Bataille avec le romantisme, toujours critiqué par lui et portant si proche, ayant pensé le *continuum* entre l'homme et la nature, entre l'homme et l'homme.

³ « Il ressort de ce qui précède que le sacré diffère profondément du donné naturel, que l'action créatrice des choses a d'abord nié. Le sacré est bien en un sens le donné naturel. Mais c'est un aspect du donné naturel qui se révèle après coup dans le monde de la pratique, où il est nié, par des effets qui ont échappé à l'action négatrice du travail, ou qui détruisent activement la cohérence établie par le travail. C'est en outre un aspect aperçu par des esprits que l'ordre des *choses* a formés à ces exigences bien définies qui ordonnent la cohérence du monde : même celui qui refuse ces exigences ne les ignore pas, et l'animal seul les ignore », *La souveraineté*, *O.C.*, VIII, p. 264.

souveraineté (c'est-à-dire de la déliaison entre l'homme et les structures d'aliénations) vient éclairer, c'est que sur un autre terrain, antérieur, antéprédicatif, d'avant la connaissance, il existe un monde où l'hétérogène est premier, non marqué du sceau de la divinité ou de l'infamie, de l'interdit, de la conscience et de la négativité en emploi. Il est même seul. Pour le dire autrement, le chaos organisé ne distingue en rien l'hétérogène de l'homogène. Seul un problème de vocabulaire pousse Bataille à ne pas employer dans ce cas précis le terme d'homogène : car le chaos organisé ne relève pas du retour de l'identique mais du différencié. Le *continuum* pensé par Bataille n'est pas linéaire pas plus qu'il n'est organisé. Ce n'est pas le long ruban téléologique. C'est une profusion de points (le terme revient sans cesse sous sa plume), d'agrégats hors du temps (hors du concept). Myriade de têtes d'épingles où s'accroche follement la *chance*, ou hasard. Dans l'hyperstructure, la négativité en emploi (action, intelligence, angoisse) s'emploie à dissocier, à interdire, à barrer, à territorialiser, à couper, à produire par dissociation : l'hyperstructure est le lieu du dia-bolique. C'est elle qui instaure les dieux et leur méchanceté constitutive. C'est pourquoi il est le lieu de la productivité transcendante (le dieu chrétien de la rétribution des mérites). Dans l'hypostructure, le mouvement est continu, le chaos se perpétue et se perd, comme dans la chute effrénée les atomes lucrétiens. Le différenciant est aveugle, neutre du point de vue de la valeur. Mais c'est sa neutralité qui, instaurant des points d'articulations sur l'affect, produit des effets de sens (Nietzsche dirait des « interprétations ») qui vont se déployer selon une dynamique bipolaire (actif/réactif). Bataille reste nietzschéen sur ce point : la valence réactive (la conscience ou négativité en emploi) naît tout naturellement de la valence active.

La bipolarité actif/réactif est la fin interne du différenciant. Ce qui explique que la bipolarité soit au cœur des toutes les structures (religion : opposition manichéenne du religieux¹, dédoublement anthropologique du *sacer*, duplicité linguistique et de la vie psychique expliquée par Freud...). Bataille ne cesse de plonger dans la dynamique duelle de la bipolarité, qui engage des mécanismes de permutabilité dans la vie de l'animal social. L'anthropologie négative à laquelle Bataille, dans les années 30, travaille, se tourne résolument vers le pôle réactif, celui de la transgression, de la négativité. Encore faut-il s'interroger et se demander si, réellement, cette négativité anthropologique fonde à elle seule une ontologie bataillienne. Il y a certes bien chez Bataille la volonté de puiser aux sources putrides ou déclarées telles, auxquelles la science a

¹ Sur la question de l'opposition des contraires, on lira avec intérêt Philippe Sabot : « De ce point de vue, il est probable que Bataille a trouvé le modèle d'une telle coïncidence non identitaire dans la doctrine de la '*coincidentia oppositorum*', élaborée par Nicolas de Cues au XV^e siècle, dont il a pu prendre connaissance en lisant l'*Histoire de la philosophie allemande* d'Émile Bréhier. Ce dernier ouvrage, publié en 1921, présentait en effet la pensée de Maître Eckhart et la doctrine du Cusain comme l'une des sources doctrinales majeures de la dialectique hégélienne. », *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée, figures du sujet chez Breton/Éluard, Bataille et Leiris*, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 147

toujours refusé de plonger, et d'y chercher les déterminations d'une transgression constitutive de l'être. Pourtant, dans *La limite de l'utile* par exemple, où Bataille tend à rendre compte d'une chose difficilement conceptualisable (ce que Derrida nomme « l'événement irruptif du don »¹), le trop plein, la générosité, la luxuriance rompent et excèdent la circularité et la clôture de l'échange, font défaillir les jeux de reconnaissance, de suspension et de révocation momentanée des interdits. Il y a aussi un Bataille qui, à l'opposé de *Document*, s'intéresse aux pratiques somptuaires.

*

Il y a une négativité sans emploi comme il y a une culpabilité sans faute – Le coupable aurait pu s'appeler *L'Innocent* (cf. la lettre adressée par Georges Bataille à Patrick Walberg, le 12 août 1958). Affirmer l'être suivant la catégorie de la faute, c'est, à l'évidence, intérioriser le mécanisme profond de la dialectique, dire qu'au cœur de l'expérience il y a le manque et l'interdit, le désir d'un manque qui pose la loi comme ce qui précisément marque la barrière entre le désir et l'objet, qui les maintient dans l'absence l'un de l'autre. Mais il serait bien possible que cela soit aussi une forme audacieuse de mise à distance ironique. Ce qui prévaudrait là ne serait pas tant le degré d'intériorisation de la négativité que celle du choix. Pour faire entrer l'homme dans le *continuum*, pour ramener l'être sur le rocher de la dure matière, il faut avant tout l'extraire de l'architecture (hyperstructure) présente qui le nie², le couper de l'homogénéité capitaliste afin de le ramener dans sa violence, son anarchie innocente. Revenir au moment de l'émerveillement de l'être que Bataille voit éclore chez Nietzsche dans l'insouciance envers le temps, le projet, dans *l'Unwissenschaft in die Zukunft*. La « négativité sans emploi »³ est la négation de la négativité, mais sur le seul plan de l'expression, non de l'être. Dans l'un des projets de la *Somme athéologique*, les deux derniers tomes s'intitulaient : *Le pur bonheur* et *Le système inachevé du non-savoir*⁴. Dans le dérapage du discours qu'affectionne Bataille, qui peut d'ailleurs faire écho à une pratique nietzschéenne, la négativité ainsi revisitée est aussi loin de la négativité hégélienne que le surhomme est éloigné de toute conception (sociale, biologique, raciale et raciste) du surhumain.

¹ Jacques Derrida, *Glas*, Galilée, 1974, p. 269.

² Voir à ce propos la haine de Bataille pour la grande et majestueuse architecture, qui se poursuit dans la sculpture académique.

³ La *négativité sans emploi* est compréhensible de multiples manières : c'est, dans la perspective de la lettre à Kojève, la sagesse hégélienne à la fin de l'Histoire, à quoi répond l'expérience bataillienne présentée comme impuissance (procédant toujours de l'insatisfaction) et comme singularité (Je suis la négativité sans emploi, dit Bataille, et ce que je suis pourrait bien n'avoir aucune importance quant à l'Histoire). En donnant à l'expression « *négativité sans emploi* » deux sens distincts, Bataille déplace le débat hors de l'hégélianisme kojévien.

⁴ *La souveraineté*, O.C., VIII, note, p. 258.

*

Continuum – Il y a dans la *négativité sans emploi* un désarroi et une chance. Désarroi d'une mémoire, que l'angoisse aiguillonne, de l'être engagé dans le projet et la circulation des objets. Chance d'une dissolution de la négativité (dans l'absence de son opérativité) qui fait réapparaître le *continuum* chaotique qui est le fantasme primordial de Bataille : « Tous les hommes, *intimement*, n'en sont qu'un. »¹ « J'entends par *continuum* un milieu continu qu'est l'ensemble humain, s'opposant à une représentation rudimentaire d'individus *insécables et décidément séparés*. »² Et encore : « J'ai tout sacrifié à la recherche d'un point de vue d'où ressort l'unité de l'esprit humain [...] Je n'ai voulu que rechercher dans la diversité des faits décrits la cohésion. »³ Toute la pensée de Bataille tend à dévoiler le *continuum* de l'hypos-structure tout comme le *dis-continuum* de la superstructure. Dans la vie intime, le *continuum* est majeur et la dilapidation elle-même est première (Bataille parle du primat d'un *continuum*⁴). Tout est excès. Car s'il y a quelque chose plutôt que rien, c'est par un hasard qui se dynamise, et qui est dynamique précisément en ce que la force qui s'emploie en lui se dépense.

*

L'envers de la négativité – Dire que la négativité est sans emploi, c'est précisément lui retirer ce qu'elle a de radicalement négatif chez Hegel (c'est-à-dire sa puissance de dépassement en positivité), c'est ne pas la/le prendre au sérieux. La négativité devient béance. Et dans cette béance vient se loger l'appareil de la destruction de l'universel : à ce point que Bataille, dans la lettre qu'il envoie à Kojève, quitte le terrain de l'abstraction dialectique pour dire qu'il est la négativité sans emploi, c'est-à-dire un désœuvrement⁵. Est-ce à dire, comme le fait Derrida, que Bataille ne prend pas le négatif au sérieux ? Sans doute. Et si le négatif reste en reliquat, c'est pour ne pas oublier que le négatif est un fait matériel et superficiel de la superstructure. C'est peut-être

¹ *La Part mandite*, O.C., VII, p. 63.

² *Méthode de méditation*, O.C., V, p. 195.

³ *L'érotisme*, O.C., X, p. 12.

⁴ *Méthode de méditation*, O.C., V, p. 195.

⁵ Rappelons précisément les termes de Batailles : « Quoi qu'il en soit, mon expérience, vécue avec beaucoup de souci, m'a conduit à penser que je n'avais plus rien « à faire ». (J'étais mal disposé à l'accepter, et, comme vous l'avez vu, ne me suis résigné qu'après m'être efforcé.)

Si l'action (le « faire ») est – comme dit Hegel – la négativité, la question se pose de savoir si la négativité de qui n'a « plus rien à faire » disparaît ou subsiste à l'état de « *négativité sans emploi* » (je ne pourrais me définir de façon plus précise). Je veux bien que Hegel ait prévu cette possibilité : du moins ne l'a-t-il pas située à l'issue des processus qu'il décrit. J'imagine que ma vie – ou son avortement, mieux encore, la blessure ouverte qu'est ma vie – à elle seule constitue la réfutation du système fermé de Hegel. » Lettre à Alexandre Kojève, *Georges Bataille, Choix de lettres 1917-1962*, éd. Michel Surya, Gallimard 1997, p. 132.

le sens de la lettre à Kojève, où Bataille assigne à la négativité une nature bien différente de celle que lui prête Hegel. Bataille réduit, dans ce texte, la négativité au travail, et le temps de l'Histoire au moment de l'expérience personnelle. À partir de cela, il dévoile un mécanisme qui n'a plus guère à voir avec la dynamique dialectique : la négativité barrée, impuissante, se fait œuvre d'art. L'impuissance doit être comprise ici comme force incapable de se projeter sur un plan de l'hyperstructure (elle n'est donc en rien absence de force). Et Bataille d'indiquer les dérives de cette force inutilisable, excédante, qui s'écoule dans l'œuvre d'art. Par-delà les modes d'objectivisation de l'œuvre (car tout peut, dans l'hyperstructure, se trouver en position d'être saisi par un processus d'assimilation : vente de l'œuvre, acquis symbolique de notoriété etc.), l'art maintient souterrainement la dynamique énergétique, affectuelle, qui le détermine, et recèle sous le fétiche une négativité qui, dans l'expression et la conception, brouille la conception hégélienne. L'art amène l'homme à la « négativité reconnue » (qui diffère de l'*Anerkennung* hégélienne, ici encore Bataille se joue de nous, de Hegel et des philosophes). Ce qui est reconnu en fin de compte, c'est la « négativité vide de contenu ». C'est la reconnaissance du rien, du vide, de l'illimité. Et la négativité sans emploi se trouve ainsi dans la position d'une force qui n'œuvre pas, ou qui, plus précisément, opère, taille à vif afin de donner sa satisfaction à la part d'existence libérée des entreprises et activités mondaines. Coup de dés (c'est ainsi que Bataille nomme, quelques fois, la *chance* et la *souveraineté*) contres les maux/mots de la tribu.

*

Die Nebensonnen – L'univers bataille est déchiré entre deux soleils irréconciliables. D'un côté l'astre de la dilapidation énergétique, du flux qui se dépense sans compter, de l'autre le soleil noir de la négativité (celui du Jésusve, d'une analité sanglante tout autant qu'effrayante). Le premier éclairant la nature excessive de l'être, le second dévoilant le défaut dans lequel la conscience se construit. Bataille n'a eu de cesse de montrer comment l'interdit règle le monde des humains. Certes, son œuvre se maintient longuement dans l'aliénation du négatif¹. Jusqu'à la nausée, Bataille dit et redit l'effroi devant le sexe, parle de sa fascination pour le supplice et les hécatombes humaines. La parodie même de la négativité, et le renversement du savoir absolu hégélien participent de cette activité de négation, de dissolution, de volonté de renversement des idoles. La recherche de l'informe et la complaisance dans l'ordure témoignent des vestiges du chrétien chantant Notre-

¹ « Vous rencontrez dans le livre de Deleuze et Guattari un mépris affiché à l'endroit de la catégorie de transgression (et donc implicitement de tout Bataille) : c'est que ou bien l'on sort tout de suite, sans perdre son temps à critiquer, simplement parce qu'on se trouve placé ailleurs que dans la région de l'adversaire, ou bien on critique, on garde un pied dedans, tandis qu'on a l'autre dehors, positif du négatif, mais en faisant néant de ce positif. », Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, 1994, p. 24.

Dame de Rheims. Il y a pourtant un pan de la pensée bataillienne qui est une échappée de cette négativité, un appel à l'évanouissement du réel discursif et à l'épanouissement d'une phénoménologie du corps pensant.

*

Soleil noir – Le non-savoir auquel Bataille attache ses forces cherche à maintenir la révolte et la vigilance dans la pensée, en faisant le constat que la science comme l'histoire sont inachevés et inachevables¹. Et la pensée sombre dans un savoir triste et désespéré, toujours en défaut au regard de la richesse de l'existant. « Ma conception est un anthropologisme déchiré. Je ne peux pas réduire, assimiler l'ensemble de ce qui est à l'existence paralysée des servitudes, mais à la sauvage *impossibilité* que je suis, qui ne peut éviter ses limites et ne peut non plus s'y tenir. L'*Unwissenchaft*, l'ignorance aimée, extatique, devient à ce moment l'expression d'une sagesse sans espoir. À l'extrémité de son développement, la pensée aspire à sa 'mise à mort', précipitée, par un saut, dans la sphère du sacrifice et, de même qu'une émotion grandit jusqu'à l'instant déchiré du sanglot, sa plénitude la porte au point où siffle un vent qui l'abat, où sévit la contradiction définitive. »² Nombreux sont chez Bataille les témoignages d'un tel accablement. Or ce qui importe (cf. « Hegel la mort et le sacrifice »), c'est que la négativité où la conscience se tient toujours devant mort, où l'esprit contemple le négatif et séjourne auprès de lui », est comme le dit Bataille, le même spectacle, la même comédie que le sacrifice : c'est par la fiction que cela se fait. La connaissance de la mort doit passer par un spectacle, celui du rituel tauromachique par exemple.

*

Soleil non coupé – Pourtant Bataille ne se débat pas toujours avec une pensée pessimiste et déprimée. Il lui arrive, dans le sillage de Nietzsche, qu'il cite, d'« Imaginer une joie et une force de souveraineté, une *liberté* de vouloir où un esprit prendrait congé de toute croyance, de tout désir de certitude, exercé comme il est à se tenir sur des cordes et des possibilités légères et même à danser sur l'abîme. *Un tel esprit serait l'esprit libre par excellence* »³. Dans cette perspective, la négativité sans emploi devient une méthode où la pensée s'expose pour annuler en elle les divers

¹ « La science est, comme l'histoire, inachevée : je mourrai sans réponse à des problèmes essentiels, à jamais ignorant de résultats qui changeront les perspectives humaines (qui changeraient les miennes comme ils changeront celles des survivants). », *Le coupable*, O.C., V, p. 262.

² *Ibid.*, p. 261.

³ *La souveraineté*, O.C. VIII, p. 674 (citation de Nietzsche : *Gai savoir*, § 347).

jeux d'opérations subordonnées qui la limitent à se penser dans le défaut, dans l'impuissance. Ainsi Bataille s'évade vers une connaissance qu'on pourrait dire libérée, fonction détachée de la servitude des choses dont elle découle. Libérée, neutre ou innocente, la pensée peut trouver à s'investir dans un nouvel activisme utopique.¹

*

Ephexis – De l'utopie on peut dire qu'elle est au cœur de l'œuvre de Bataille : dans la souveraineté, qui est suspension des aliénations hyperstructurelles, dans la fête qui elle-même est la cessation d'un ordre où la négativité règne et légifère, dans toutes les formes d'extases recherchées sans trêve. Bataille reprend l'idée que la connaissance, loin de se concentrer dans la fin de l'opération qui se pense en pensant tous les états qu'elle a traversée pour devenir ce qu'elle est, est au contraire l'opération tout entière, sans fin.² La suspension du discours ne retombant pas sur la vérité, c'est l'intrusion de la chance et surtout du mouvementé, du fini qui n'en finit pas. La pensée éphectique de Bataille est le contraire du statisme, elle s'oppose à la finitude du concept (vue dans la personne et la philosophie de Hegel concevant le savoir absolu comme fin de l'Histoire et finissant sa vie en fonctionnaire de la pensée jouant aux cartes – la plus malheureuse manière de manifester la *négativité sans emploi*). Entre se concevoir dans le temps ou sur un point (le pinacle instable où se porte celui qui vit la souveraineté), Bataille choisit la seconde possibilité. L'homme hégélien travaille pour se libérer de l'angoisse. Il masque cette dernière dans la projection d'un résultat différé qui, à la fin, l'escamote : ce qui apparaît à la fin de l'Histoire est la dissolution de l'angoisse dans le savoir. Bataille décide au contraire de faire cesser le travail dans le temps présent afin que l'angoisse puisse sans fin être en charge et sans fin se décharger dans le rire et dans une pensée révoltée, révoltée, convulsive. Aussi, contre la linéarité téléologique et la circularité dialectique avec laquelle avance le savoir absolu, la souveraineté bataillienne est un point ne se déployant pas dans le temps, mais fulgurant dans l'instant qui, s'il

¹ L'une des formes premières de cette utopie est l'affirmation d'une pensée dont l'activité doit toujours s'affranchir de la pesanteur de ce qui est dans le monde. L'utopie doit être ici comprise comme un déport permanent, une a-topie, une sortie du lieu... « mais à vrai dire, ma pensée à quelque chose de si inconsistant – à peine a-t-elle éclairé qu'elle s'éteint – que je m'accorde à ma façon avec n'importe quelle pensée, pourvu qu'elle ne soit pas un arrangement, une déformation à des fins pratiques », écrit Gorges Bataille à Jean Wahl, 4 mai 1954.

² « Seule la philosophie revêt une étrange dignité du fait qu'elle assume la mise en question infinie. Ce ne sont pas des résultats qui lui valent un prestige discutable mais seulement qu'elle réponde à l'aspiration de l'homme demandant la mise en question de tout ce qui est. Personne ne doute que la philosophie soit souvent oiseuse, une manière déplaisante d'exploiter des talents mineurs. Mais quels que soient les préjugés légitimes à son sujet, si fallacieux (méprisables et même odieux) qu'en soient les « résultats », sa suppression se heurte à cette difficulté que ce défaut de résultats réels en est justement la grandeur. Sa valeur tout entière est dans l'absence de repos qu'elle entretient. », *Le coupable*, O.C., V, p. 375.

est hors Histoire, est produit dans une généalogie (le cycle de charge et de décharge, l'aléa du lancement des dés et de la chute de la chance). Elle ne peut naître d'aucune activité qui la déterminerait de l'extérieur. Dans *Méthode de méditation*, Bataille précise le socle de sa pensée mouvante et mouvementée : à la grande différence d'avec le Heidegger de *Was ist Metaphysik*, qui part de l'angoisse, il choisit le rire. Et cette différence engage une définition absolument autre de la souveraineté, l'une étant une souveraineté négative, qui se fuit elle-même, l'autre une plénitude qui se joue la comédie de la mort et de la vie. L'angoisse, négative, est en partie assoupissement : elle est l'arrêt du mouvement et l'arrêt de la chance (elle se fige dans le sérieux, dans la compétence et la propreté intellectuelle comme physique). Au contraire, le rire est le mouvementé, comme le sacrifice, la poésie¹ et l'érotisme ; il crée une effusion par modification de l'ordre des objets. Le rire mouvemente le monde, il le violente² et laisse advenir une libération ou neutralité : les objets déliés des sujets, les sujets libérés de l'ordre des objets peuvent aller à la chance. Le rire rapporte le connu à l'inconnu, il a une fonction de déliaison.

*

La conquête du hasard – « L'apparent relâchement de la rigueur put n'exprimer qu'une rigueur plus grande, mais ceci s'inverse : l'apparente rigueur n'est que l'effet d'un profond relâchement, de l'abandon d'un essentiel qu'est la souveraineté de l'être. »³ La chance n'apparaît à l'homme qu'une fois celui-ci défait des liens qui le maintiennent dans le monde du projet. Cette chance est l'acceptation du hasard qu'est l'homme (nu). Et si, pour Bataille, la chance arrive à apparaître comme le *continuum* hétérogène une fois le moment de l'homogène dialectique rompu, par la reconnaissance de l'interdit qui en est la racine, la chance hasardée est précisément l'innocente parfaite de l'être, du devenir, du mouvement. Paradoxe de l'être : ce qui est premier n'est pas accessible à l'homme dans l'immédiateté – mais, parce que la conscience se tient en vigile, il convient de faire que celle-ci se combatte elle-même et se défasse des moyens par lesquels elle s'est constituée. C'est ce mouvement que ne cesse de reprendre Bataille, d'explicitier, tout en sachant qu'il n'y arrive pas. Mais c'est ce mouvement qui, par-delà les expériences politiques des

¹ « Que signifierait l'art, l'architecture, la musique, la peinture ou la poésie si ce n'est l'attente d'un moment émerveillé, suspendu, d'un moment miraculeux ? », *La souveraineté*, O.C., VIII, p. 249.

² Si le concept, selon Hegel, est un réservoir où le temps se coule dans son intériorité et roule en lui-même pour que le concept puisse se réaliser en tombant dans une quelconque extériorité qui lui donne ses limites internes, la communication selon Bataille ne contient rien. Il n'y a en elle aucune réserve de sens. Tout s'y dépense, fluctue, se charge et se décharge selon les mouvements de ce que Bataille appelle l'être. C'est pourquoi Bataille ne se maintient jamais dans la pensée hégélienne, même si celle-ci reste à jamais un réservoir d'idées dont Bataille use comme un compositeur dans une œuvre semi-aléatoire. Un matériau préexistant se signale, mais pour une production qu'il ne détermine pas..

³ *Méthode de méditation*, O.C., V, p. 196.

années 30, terriblement déprimantes, et des expériences anthropologiques (elles-mêmes avortées, comme celle menée dans le cadre du Collège de sociologie), affirme la nécessité d'œuvrer pour une grande politique, à partir des armes déployées dans l'économie générale. Ce projet dans sa formulation aboutie se trouve sans doute en introduction et en conclusion de *La part maudite*. « Trancher les problèmes politiques devient malaisé pour ceux qui laissent exclusivement l'angoisse les poser. Il est nécessaire que l'angoisse les pose. Mais leur solution demande en un point [nous soulignons] la levée de cette angoisse. Le sens des propositions politiques auxquelles ce livre conduit, que je formule à la fin du volume, se lie à cette attitude lucide. »¹ Traversée de la négativité qui doit, en un point, celui de la souveraineté où l'homme rencontre les conditions du chaos qui l'agitent, se dissoudre. Ce point sorti du temps de la conscience et de la ligne du réel discursif est le moment de l'accident happé, furtivement et maladroitement, par une *négativité sans emploi*, une conscience défaite, jouissant d'elle dans sa désintégration et se ressaisissant dans son impuissance à se maîtriser, qui est l'envers de sa puissance à jouer des forces chaotiques en jeu. « Il s'agit d'en arriver au moment où la conscience cessera d'être conscience de *quelque chose*. En d'autres termes, prendre conscience du sens décisif d'un instant où la croissance (l'acquisition de *quelque chose*) se résoudra en dépense, est exactement la *conscience de soi*, c'est-à-dire une conscience qui n'a plus *rien pour objet*. »²

*

Coïncidences – Bataille nous parle de trois mouvements de la matière. 1. Elle remonte à dieu, à l'idéalisme, elle se love par exemple jusque dans l'inconscient sublimé par les Surréalistes. Cette montée se fait par l'échelle sadique de l'idéalisation. Là, la matière rompt le *continuum* hétérogène pour produire le paysage de l'homogénéité discontinue de la vie sociale. En ce mouvement, c'est le don du monde qui se retourne en avarice (un dieu qui la contient toute offre au monde, contre bénéfique, la générosité d'un autre monde inventé par lui), en concentration (le faisceau réuni aux mains d'un seul ou de quelques-uns), en accaparement (« Le 'mouvement intime' de la terre est à rebours de celui du soleil. Le soleil rayonne et notre sol est froid. Le soleil semble avoir l'*unité* des flammes, le soleil *prodigue* éperdûment ses forces : notre sol *se divise* en particules *avides* de forces. L'avidité des particules est sans mesure : elles absorbent l'énergie solaire et l'énergie du sol à l'état libre. Les plus fortes s'emparent de l'énergie amassée par les plus faibles. Les hommes font la moisson des forces disponibles : ils absorbent, utilisent, accumulent les ressources de tout ordre –

¹ *La part maudite*, O.C., VII, p. 23.

² *La part maudite*, O.C. VII, p. 178.

solaire, minérales, végétales. Les plus forts enfin s'emparent du travail des plus faibles.»¹ 2. Elle descend au gouffre. Négativité déliée de son retournement, sans emploi peut-être, mais négativité encore, maintenant le prix de la mort devant les yeux des hommes, conservant l'idée de la transgression comme mouvement constitutif de l'homme. C'est l'une des postures adoptées par Bataille (celle en laquelle il est suivi par Lacan). Hargne contre le bien, intériorisation du malheur, de la culpabilité et du péché, ne serait-ce même que dans le mouvement dialectique de la parodie, qui maintient l'objet renversé par la traversée même qui en a été faite. Auto-sadisme pratiqué pour échapper au sadisme de la sphère homogène-discontinu. Là, c'est le sacrifice (mise en scène de la perte) qui œuvre pour le dévoilement de l'hétérogène-continu présenté comme devant toujours être manqué. 3- Elle se maintient au niveau du neutre, dans un degré zéro où le sadisme n'a plus de place. Bataille a cherché (sans doute en fin de carrière) à rester au dernier de ces niveaux de la matière pour – c'est la belle expression de Philippe Sabot, que nous lui empruntons – « rematérialiser le matérialisme »². Là, Bataille conçoit la plus grande affaire de sa vie, qui est de se porter intellectuellement au devant de la souveraineté, de la neutralité saturée de forces annihilantes. Prolonger autant que faire se peut le violent face-à-face avec l'hétérogène, par une méthode fugace, maladroite, de pensée, et qui prend pour nom « Hétérologie » (« Avant tout, l'hétérologie s'oppose à n'importe quelle représentation homogène du monde, c'est-à-dire à n'importe quel système philosophique »)³.

*

Révolte – Bataille a toujours voulu libérer l'homme, à tel point que l'idéalisme de toute position libertaire soit lui-même nié en tant qu'il limiterait l'ouverture du possible en l'assimilant à telle ou telle sphère de l'homme. Aussi la pensée de Bataille ne cherche-t-elle pas à promouvoir une révolution, mais une révolte permanente (révolte, ou poursuite inlassable de l'éveil, qui passe par « un enseignement de l'irréductible »⁴). Peu importe le mot d'ailleurs (on pourrait choisir le beau mot d'insurrection) : il suffit qu'il soit en mouvement et que ce mouvement alimente une quête incessante, une soif que rien ne peut assouvir, car *rien* en est précisément son terrain d'ébat, qui participe à l'activité in-finie, non bornée, non territorialisée, de l'effusion (hypostructure, monde affectuel, souveraineté, tous ces mots pouvant venir à leur tour circonscrire ce dont il s'agit). La révolte permanente se fait contre l'ordre figé du discours, contre un monde d'échange ayant

¹ *La limite de l'utile*, O.C., VII, p. 188.

² Philippe Sabot, *op. cit.*, p. 147.

³ « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade », O.C. II, p. 62.

⁴ On trouve l'expression dans une lettre que Georges Bataille adresse le 17 juillet 1958 à Dionys Mascolo.

immobilisé à son profit le mouvement (par exemple, par la catachrèse, à quoi s'oppose la langue flottante de Bataille, au vocabulaire si incertain, mouvementé) pour en faire le terrain d'un marché de dupes. La révolte est toujours en avant, comme la fuite rimbaldienne, allant toujours du connu vers l'inconnu, et pour cela désertant, ou refusant de se reposer dans tous les lieux conquis, sus. À la méchanceté du projet de la généalogie nietzschéenne Bataille ajoute la sauvagerie du barbare qui refuse d'être enfermé dans le concept de l'Autre qui le maîtrise.

*

Coïncidences – Puisque selon l'ordre de la pensée classique rien ne peut être ajouté qui ne vienne s'amonceler comme effort de thésaurisation des assises de la connaissance, Bataille n'a rien à dire. Première chute. Bataille, sur le terrain du sérieux philosophique, ne peut que se taire ou répéter les autres (Hegel, par exemple). Puisqu'il tente de libérer la pensée des outils logiques par lesquels celle-ci se constitue (dans la relation privilégiée que la raison entretient avec la conscience), il ne peut que se taire ou répéter le rire et la folie de Nietzsche. Deuxième chute. Mais la chute n'est pas déchéance. C'est au contraire la libre acception de la chance. *Cadere. Incidere*. Tomber dans, sur (par hasard)... La chute et la chance sont les promesses d'un abandon et d'un oubli de la négativité. Dans *L'histoire de l'œil*, Bataille construit un récit ironique, duplice, où une première partie, « Récit » (le fantasme de l'œuf/œil structurant le désir et la construction narrative), échoue sur une seconde, « Coïncidences », faisant apparaître des similitudes entre l'invention romanesque et la fiction du roman familial et de l'inconscient rendus saillants par la cure analytique faite avec Borel. Mais, fait primordial, le second récit ne vient pas interpréter le premier ; il ne se produit pas dans une dynamique herméneutique, mais présente des *coïncidences* : ce qui relie les deux structures n'est pas la loi du déterminisme. De même, cette *coïncidence* joue sur le terrain de la pensée critique. Les thèmes hégéliens apparaissent chez Bataille, mais dénudés de leurs oripeaux. Ce mouvement est majeur dans l'œuvre de Bataille, et se retrouve dans le programme qu'inaugure l'introduction de *L'expérience intérieure* : « *L'analyse du rire m'avait ouvert un champ de coïncidences entre les données d'une connaissance émotionnelle commune et rigoureuse et celles de la connaissance discursive. Les contenus se perdant les uns dans les autres des diverses formes de dépenses (rire, héroïsme, extase, sacrifice, poésie, érotisme ou autres) définissaient d'eux-mêmes une loi de communication réglant les jeux de l'isolement et de la perte des êtres. La possibilité d'unir en un point précis deux sortes de connaissances jusqu'ici ou étrangères l'une*

à l'autre ou confondues grossièrement donnait à cette ontologie sa consistance inespérée : tout entier le mouvement de la pensée se perdait, mais tout entier se retrouvait, en un point [nous soulignons] où rit la foule unanime. »¹
- to be continued...

Vincent Vivès

¹ *L'expérience intérieure*, O.C., V, p. 11. Et encore, sur quoi il faudra revenir : « Je puis, s'il me plaît, avoir une attitude, une conduite souveraine, mais si je *pense* – quand l'homme ne peut se distinguer de sa pensée – je prends à ma charge, en principe, le caractère subordonné (sans laquelle à la fin les moments souverains simples s'inséreraient dans l'ordre des choses) veut la coïncidence consciente d'un moment souverain et d'une opération de pensée. Mais si quelque mouvement, quelque ébauche de connaissance neutre, *commence* une opération souveraine, les développements possibles de ce mode de connaissance nouveau en sont distincts.

L'opération souveraine *engage* ces développements : ils sont les résidus d'une trace laissée dans la mémoire et de la subsistance des fonctions, mais en tant qu'elle a lieu, elle est indifférente et *se moque* de ces résidus. », *Méthode de méditation*, O.C. V, p. 217.

ANIMAUX ARTICULÉS (en marge d'une étude de Joëlle Gleize)

J., souviens-toi, tu étais venue à A. parler du Tramway devant mes étudiants. Tu aimes le Nord, moi, je le déteste, sans doute parce que je suis obligé d'y vivre. Mais restons dans notre sujet. C'est de ta conférence qu'est né l'article que tu as publié dans la revue Littératures¹. J'ai ton texte sous les yeux, avec sa dédicace émouvante : « Pour F. cette suite de ce qui fut commencé à et pour A., amitiés, J. » Ah, J., ton amitié m'est précieuse... Te rappelles-tu aussi qu'après ta conférence, nous avons discuté du mille-pattes ? Quelque chose dans cette affaire nous intriguait, mais quoi ? Dans ton article, tu étudies les procédés de montage chez Claude Simon, et l'inquiétante bestiole n'y a pas sa place. Aujourd'hui, pour te saluer, et en manière d'hommage, je me permets d'ajouter une annexe à ta belle étude. Je vais donc parler du mille-pattes, à mes risques et périls.

« Il s'agit cette fois de mon cher Claude Simon, qui, concernant ses œuvres, montre à peu près autant d'humour et de détachement que Duras en personne »². Le ton est presque condescendant, malgré, et peut-être aussi à cause du : « mon cher Claude Simon ». L'anecdote qui suit est exprimée dans le même style paternaliste. Robbe-Grillet raconte comment il a fait supprimer, au moment de la publication du *Vent* (1957), certaines « séquences normalisatrices » qui faisaient ressembler le livre à un roman « naturaliste ». Simon lui en aurait voulu à mort, non pas pour avoir apporté des changements à son texte, car celui-ci s'était effectivement amélioré grâce à ces interventions éditoriales, mais parce que Robbe-Grillet avait aussi rendu ses opérations publiques dans un article de *Paris-Match*...³

J'ignore si l'anecdote est authentique et si l'offensé a effectivement réagi avec la virulence qui est lui est attribuée ici. J'aime croire qu'elle est vraie ; elle explique alors la séquence – qui est en fait une riposte – du *Jardin des plantes* où Simon évoque le fameux colloque de Cerisy de 1971, « Nouveau roman : hier, aujourd'hui », colloque auquel participèrent entre autres Robbe-Grillet,

¹ Joëlle Gleize, « *Le Tramway*, 'foudroyante discontinuité de la mémoire' », *Littératures*, n° 46, printemps 2002, p. 21 et sq.

² Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Les Éditions de Minuit, 1994, p. 96.

³ L'article a paru en 1985, au moment de l'attribution du Nobel à Simon. « Un grand déjeuner de NYU, organisé à Paris par Bishop, nous réunit enfin à nouveau. Dès son entrée, je me précipite sur Claude pour l'accueillir à bras ouverts, sans rancune. Il veut se détourner, semble hésiter à me reconnaître ; puis, faisant mine de me remettre soudain : 'Ah oui ! L'auteur du *Vent* ?', comme si je m'étais vanté d'être le véritable père de son livre ! » (p. 100).

Ricardou et lui-même. Selon l'auteur du *Jardin des Plantes*, à cette grand-messe de la littérature formaliste et de la « théorie », il avait été reçu comme un chien dans un jeu de quilles :

En montrant comment un texte doit être construit à partir des seules combinaisons qu'offre la langue ne se référant qu'à elle-même, Raymond Roussel n'avait-il pas ouvert (prescrit) au roman une voie dont on ne pouvait s'écarter sans retomber dans les erreurs (l'ornière) d'un naturalisme vulgaire ? Était-ce bien ici la place de S., attendu le lendemain, et l'invitation qui lui avait été faite n'avait-elle pas été lancée à la légère ? Convenait-il de l'accueillir en tant que membre de la communauté ou plutôt de le considérer comme un occasionnel et douteux « compagnon de route » ? Ne fallait-il pas en finir avec cette équivoque ?¹

Simon reproduit également dans son roman une partie du débat qui eut lieu à Cerisy après son intervention donnant ainsi la parole à... Robbe-Grillet :

A.R.-G. : Il n'en reste pas moins que C.S. nous donne constamment ses référents (...) Donc, il fait bien croire que S. accorde aux référents une importance supérieure à celle que font les autres romanciers de cette réunion. (p. 358)

Assez clairement, le passage des *Derniers Jours de Corinthe* explique le passage du *Jardin des Plantes*. Simon prend sa revanche, transformant à son tour son agresseur en personnage de roman. Si le but de Robbe-Grillet est d'insinuer, dans son livre de 1994, que, lui, Simon, n'a jamais été un nouveau romancier « comme les autres » ; qu'il est même, de ce point de vue, un peu régressif – c'est bien là le sens de l'anecdote rapportée : son premier ouvrage chez Minuit, il n'a su l'écrire tout seul... –, les impuretés qu'on lui reproche, son « naturalisme » et son attachement au « référent » sont précisément sa force. Le prix Nobel de littérature de 1985 ne s'est jamais contenté, même à l'époque où une sorte de *diktat* imposait cette manière d'écrire à tout écrivain se voulant « moderne », à produire une littérature du pur signifiant. Sa manière est toute personnelle ; pour sa part, il n'a jamais hurlé avec les loups... On notera aussi, toujours dans le même ordre d'idées, que Simon confirme ici, dans le passage du *Jardin des plantes*, une image de lui-même et de ses livres qui est aussi entrée, depuis les travaux de Lucien Dällenbach, dans la *doxa* critique. L'œuvre de Simon a longtemps fait l'objet d'un malentendu, affirme en gros Lucien Dällenbach : on le lisait comme un sous-Robbe-Grillet. Or, toujours selon Dällenbach, l'esthétique de Robbe-Grillet est aux antipodes de l'esthétique simonienne. Le premier, veut « en finir avec le sens », le second démontre « qu'on n'en n'a jamais fini avec lui »². En somme, on retrouve l'opposition classique entre « forme » et « contenu ». Robbe-Grillet est *du côté de la forme*,

¹ *Le Jardin des plantes*, Les Editions de Minuit, 1997, p. 355-356.

² Voir entre autres « Le Tissu de mémoire », postface à *La Route des Flandres* (1960), Éditions de Minuit, 1993, coll. « double », p. 305 et, du même auteur, *Claude Simon*, Éditions du Seuil, « Les Contemporains », 1988, p. 48.

Simon, quant à lui, et même si certains ont pu se méprendre sur son compte – parce qu'ils l'avaient mal lu –, nous offre à la fois *forme et contenu*.

Je me propose d'examiner dans ce qui suit si ce distinguo, que nous devons à Lucien Dällenbach, et qui est d'ailleurs largement responsable de la perception que nous avons actuellement de ces deux héros et hérauts de la modernité que sont Robbe-Grillet et Simon, tient la route. Un mille-pattes apparaît à plusieurs reprises dans *Le Tramway* (2001), qui est le dernier roman de Claude Simon. Nous sommes dans le midi de la France, sur les lieux mêmes où l'écrivain a passé son enfance. Voici ce qui arrive un soir, dans un appartement au bord de la mer, où la mère loge avec son fils :

Il me semble encore voir se déplacer avec une extraordinaire rapidité sur le mur de la chambre où nous nous apprêtons à nous coucher un énorme mille-pattes jaune pâle et sinueux, entouré comme par des cils d'une frange mouvante de membres agiles et qu'après une longue poursuite l'un de mes cousins accourus réussit enfin à couper en deux [...] ¹

Plus loin :

[...] ces deux inconfortables pièces aux murs badigeonnés d'un rose presque décoloré par l'humidité marine [...] comme on s'en aperçut lorsqu'il fallut écarter le lit pour découvrir le mille-pattes affolé et où la lumière de la bougie qu'élevait maman pour éclairer la chasse, tout en poussant des cris d'indignation à l'égard de madame Espinosa, révéla la matière friable, grenue et gris clair du crépi trop saturé de sable marin où, se détachant par plaques sous les coups maladroits qui poursuivaient la bête, s'allumèrent de minuscules scintillements de quartz. (p. 48-49)

Il y aurait des choses à dire sur le personnage de la loueuse, Mme Espinosa, d'origine étrangère, et probablement juive. Le mille-pattes « coupé en deux » est par ailleurs en rapport avec les mutilés de guerre dont le même roman nous explique qu'ils circulent en ville dans des voiturettes spécialement conçues pour eux, et que la mère appelle les « hommes-troncs » :

[...] car ils se ressemblaient tous : même visage osseux et dur de rapace, même moustache noire aux pointes filées [...] même toile cirée noire et luisante qui, à partir du siège, se déployait avec des cassures et des affaissements jusqu'à l'étroit plancher où ne reposait aucun pied) que maman appelait avec aurait-on dit un sorte de joie mauvaise d'un nom composé (les hommes-troncs) qui faisait obscurément frémir (de même que chauve-souris, mille-pattes ou mante religieuse) [...] (p. 20)

Si on est à la recherche d'une symbolique, on trouve évidemment ici un rapport avec la mort du père. La guerre a arraché à la mère « le seul homme qu'elle eût jamais aimé » (*ibid.*). Une vie, donc,

¹ *Le Tramway*, Éditions de Minuit, 2001, p. 64.

a été « coupée en deux ». Par ailleurs, le psychanalyste, lui aussi friand de symboles en tout genre, n'aurait aucun mal à démontrer que le myriapode vu sur le mur, avec les « franges » qui l'entourent, n'est pas sans évoquer, pour le petit garçon intimidé, à la fois un œil qui regarde – celui de la mère, qui le surveille – et l'image étrangement inquiétante d'un sexe féminin. En somme, la bête que l'on va tuer, dès lors qu'elle apparaît sur la sorte d'écran de projection qu'est le mur de la chambre, ressemble assez à un graffiti obscène, comme il y en a d'autres dans l'œuvre de Claude Simon. Dans *La Route des Flandres*, par exemple :

Tout ce que je suis pour toi c'est une fille à soldats quelque chose comme ce qu'on voit dessiné à la craie ou avec un clou sur les murs des casernes : un ovale partagé en deux et des rayons tout autour comme un soleil ou un œil vertical fermé entouré de cils et même pas de figure...¹

Ou dans *La Bataille de Pharsale* :

Le gamin entoure ensuite l'ovale de rayons divergents, comme eux d'un soleil, ou de cils autour d'un œil. De temps en temps il jette de rapides regards à droite et à gauche pour s'assurer que personne ne vient. Il cligne de l'œil à son camarade qui le regarde faire puis, un peu au-dessus et à droite du soleil ovale, il écrit en lettres majuscules et irrégulières le mot MOUNA.²

Plusieurs souvenirs se superposent : le mille-pattes de Canet-plage, l'histoire de Georges et de Corinne dans le roman de 1960, un voyage en Grèce, où Simon a visité Pharsale, le voyeurisme, qui est un grand thème simonien (et robbe-grilletien...). Claude Simon nous offre du « contenu », et quel contenu ! Si on reprend ici les analyses de Lucien Dällenbach sur la prégnance de « l'élémentaire » et sur la « poussée de l'archaïque » dans le texte simonien, on peut risquer une interprétation elle aussi psychanalytique : le mille-pattes est une métaphore du sexe de la mère, sexe originaire, c'est pourquoi à la fois il fascine et fait peur. On aura compris (car je fais exprès de pousser le bouchon un peu loin, c'est une manœuvre didactique de ma part) que mon propos consistera ici à repousser le plus longuement possible le moment du « saut » herméneutique, vu que, chez Claude Simon, et en ce qui me concerne, la lecture psychanalytique est en fait un piège que l'on nous tend, et qu'il faut savoir éviter. Je préfère donc lire le texte dans une perspective plus technique et que j'appellerai *rhétorique*, sachant que toute écriture est un travail sur les *mots* (*retorikê tekhnê*) : les mots propres de l'écrivain, ceux qu'il emprunte à d'autres écrivains, avec qui il dialogue. Poursuivons donc. Le mille-pattes du *Tramway* appartient selon toute probabilité aux souvenirs d'enfance de Claude Simon. Toujours est-il qu'il a aussi un statut spécifiquement

¹ *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 260.

² *La Bataille de Pharsale* (1969), dans Claude Simon, *Œuvres*, éd. établie par Alastair B. Duncan avec la collaboration de Jean H. Duffy, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 698.

« littéraire ». Le même animal occupe en effet le devant de la scène dans *La Jalousie* (1957) de Robbe-Grillet, roman emblématique du mouvement néo-romanesque dont Simon, dans *Le Jardin des Plantes*, entend précisément se distancier. Ici, le psychanalyste s'interroge, et se sent soudainement moins sûr de lui. Serait-ce qu'un lien existe entre le roman de Claude Simon et celui de Robbe-Grillet ? Serait-ce que Claude Simon, tout en écrivant ses souvenirs d'enfance, réécrit à sa manière certaines pages de Robbe-Grillet ? Mais c'est très inquiétant ! Car s'il faut répondre par l'affirmative à la question, la distinction un peu simpliste entre une littérature de la « forme », et une littérature de « contenu », ou qui entend *concilier* forme et contenu, distinction que nous avons formulée plus haut, cesse d'être valide ! Quelque chose comme un « choc des genres » apparaît. *Le Tramway* est une œuvre ouvertement et explicitement autobiographique. Faudrait-il donc admettre qu'une de ses « sources » est une œuvre réputée pour sa nature « objectale », purement « formelle » et anti-référentialiste... Examinons la question...

Je cite Robbe-Grillet :

Sur la peinture claire de la cloison, en face de A..., une scutigère de taille moyenne (longue à peu près comme le doigt) est apparue, bien visible malgré la douceur de l'éclairage. Elle ne se déplace pas, pour le moment, mais l'orientation de son corps indique un chemin qui coupe le panneau en diagonale [...] La bête est facile à identifier grâce au grand développement des pattes, à la partie postérieure surtout. En l'observant avec plus d'attention, on distingue, à l'autre bout, le mouvement de bascule des antennes. ¹

Un autre personnage de *La Jalousie*, un nommé Franck, se lève alors de table pour tuer la bête, sous les regards de A., qui est peut-être sa maîtresse (je ne rappelle pas « l'intrigue » de *La Jalousie* que chacun connaît) :

Franck, qui n'a rien dit, regarde A... de nouveau. Puis il se lève de sa chaise, sans bruit, gardant sa serviette à la main. Il roule celle-ci en bouchon et s'approche du mur. A... semble respirer un peu plus vite ; ou bien c'est une illusion. Sa main gauche se ferme progressivement sur son couteau [...] Soudain la bête incurve son corps et se met à descendre en biais vers le sol, tandis que la serviette en boule s'abat, plus rapide encore. [...] Franck écarte la serviette du mur et, avec son pied, achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre la plinthe. (p. 64)

Ou encore :

Soudain la partie antérieure du corps se met en marche, exécutant une rotation sur place, qui incurve le trait sombre vers le bas du mur. Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choit sur le carrelage, se tordant encore à demi et crispant par degrés ses longues pattes, tandis que les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse auout de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe.

¹ *La Jalousie*, Éditions de Minuit, 1957, p. 61 et *sq.*

Dix secondes plus tard, tout cela n'est qu'une bouillie rousse, où se mêlent des débris d'articles, méconnaissables. (p. 128-129)

Ici encore, malgré le côté « objectal » de l'écriture robbe-grilletienne, on peut partir en quête de symboles et d'allégories. La scène du mille-pattes est peut-être le substitut d'une hypothétique scène de violence, et de violence sexuelle, mais qui n'est jamais directement évoquée dans le texte. On peut en outre imaginer que les tremblements de la bête agonisante sont les spasmes de la jouissance – ici, féminine –, ou que Robbe-Grillet, vu les goûts qui sont les siens, se sert de la scène du mille-pattes et de son « écrasement » pour, en réalité, signifier que, lors de la nuit d'amour que Franck et A... passent peut-être en ville – mais rien n'est sûr –, ils se livrent à certaines pratiques sado-masochistes que nous n'avons guère envie de préciser... Ou encore : que le mille-pattes est là pour évoquer une « panne » sexuelle, et qu'il faudrait situer dans la même nuit... Il est souvent question d'un « camion en panne » dans le roman, et le romancier ne craint pas certaines plaisanteries à vrai dire éculées sur la mécanique des voitures comme métaphore de l'acte amoureux¹.

Mais je l'ai dit et je le répète : je préfère me méfier d'une lecture de type immédiatement interprétative, parce qu'elle me semble trop facile, et je me limiterai donc pour l'instant à ce constat purement technique et rhétorique, mais qui est déjà fort troublant : puisqu'il n'est pas possible que Claude Simon n'ait pas pensé à Robbe-Grillet on écrivant « son » récit du mille-pattes, il faut donc en déduire que, pour évoquer cet épisode de son enfance, l'auteur du *Tramway* a cru nécessaire de s'appuyer sur un intermédiaire, un intercesseur, un « générateur » comme on le disait à l'époque où Ricardou pontifiait à Cerisy-la-Salle. Le vécu n'entre pas tel quel dans le texte, pour l'introduire, il faut l'intercession de la littérature. Certes, nous savions le rôle des intercesseurs littéraires chez Claude Simon : Conrad, Faulkner, Orwell... Ici, dans *Le Tramway*, c'est une enfance toute « proustienne » que l'écrivain préfère évoquer, transformant une plage du Roussillon en un pseudo-Balbec². Mais Proust n'est pas Robbe-Grillet. Et nous apprenons ici que nous devons ajouter Robbe-Grillet à la liste, lui aussi est un passeur permettant à l'auteur du *Tramway* de partir « à la recherche du temps perdu » ! J'ajoute, toujours à propos des rapports étranges, déconcertants, mais réels qui relient *Le Tramway* à *La Jalousie*, un autre élément au dossier. Il s'agit de la scène de brossage de cheveux, elle aussi récurrente, dans le roman de 1957. Le personnage se coiffant est A..., femme désirable, peut-être volage (*vide supra*). La séquence des

¹ Entre autres : « Mais vous n'êtes pas un mécanicien bien étonnant, n'est-ce pas ? » (p. 85).

² Joëlle Gleize écrit à ce propos : « On pourrait voir dans ce jeu de focalisation une façon proustienne de retrouver le temps de l'enfance, resurgi avec ses chambres et ses jardins et remonté des profondeurs de la mémoire. Mais le modèle proustien n'est évoqué que pour mieux se voir défait, ou 'renoncé' » (« *Le Tramway*, 'foudroyante discontinuité de la mémoire', *op. cit.*, p. 24).

cheveux n'est pas sans rapports avec l'écrasement du mille-pattes vu que Robbe-Grillet utilise le même verbe : « crépiter » pour désigner le bruit que fait la scutigère en mourant et celui que font la brosse ou le peigne dès lors qu'ils entrent en contact avec les cheveux de la protagoniste féminine se coiffant :

Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choit sur le carrelage, se tordant à demi et crispant par degrés ses longues pattes, cependant que les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche, dans un tremblement réflexe... Il est possible, en approchant l'oreille, de percevoir le grésillement léger qu'elles produisent. Le bruit est celui du peigne dans la longue chevelure. Les dents d'écaille passent et repassent du haut en bas de l'épaisse masse noire aux reflets roux, électrisant les pointes et s'électrisant elles-mêmes [...] (p. 164-165)

Ou encore :

Le long de la chevelure défaite, la brosse descend avec un bruit léger, qui tient du souffle et du crépitement. A peine arrivée en bas, très vite, elle remonte vers la tête, où elle frappe de toute la surface des poils, avant de glisser derechef sur la masse noire, ovale couleur d'os dont le manche, assez court, disparaît presque entièrement dans la main qui l'enserme avec fermeté. (p. 64)

Curieusement, mais aussi fort symptomatiquement, la même scène, ou presque, apparaît chez Claude Simon avec, cependant, quelques importantes variantes. Quand le « je » du livre, gravement malade, est hospitalisé, il doit partager sa chambre avec un vieillard. Or, un trait caractéristique de celui-ci est sa longue chevelure :

L'autre occupant de la chambre double où l'on roula mon lit [...] était un vieillard dont la première chose qui me frappa [...] fut un de ces nez proéminents et pour ainsi dire acérés [...] avec, comme autre élément, une longue chevelure argentée rejetée en arrière, bouclant légèrement sur la nuque, et qu'il était, à mon entrée, en train de peigner avec soin, assis sur son lit [...] (p. 47)

Comme chez Robbe-Grillet, la scène est récurrente, et elle a quelque chose d'obsessionnel :

Ce misérable acharnement qu'il mettait non seulement à vivre mais à nier une déchéance qu'il incarnait jusqu'à un insupportable degré d'indécence, passant et repassant sans cesse ce petit peigne dans la longue chevelure argentine qui semblait elle-même d'une beauté et d'une élégance jurant avec le visage fripé et déchu de polichinelle sur le crâne duquel elle brillait comme un accessoire postiche [...] (p. 63)

Or si la scène est obsessionnelle, c'est que, à cause d'une série associative que construit la mémoire, le vieillard ressemble à la mère mourante, il en est le double, si on peut dire. La chevelure du vieillard rappelle la perruque de la mère malade. Ceci fait surgir cela :

[...] comme cette perruque aux ondulations figées que non par coquetterie bien sûr mais par un souci de décence (et sans doute pour m'épargner une vision trop effrayante) maman (je le sus plus tard) s'obstinait à porter – du moins jusqu'au jour où je l'ai vue pour la dernière fois – encadrant un semblable et tragique visage au bec de rapace [...] (p. 63)

Je risque l'hypothèse, qui est rhétorique, non interprétative, selon laquelle, dans *Le Tramway*, la manière dont le souvenir émouvant de l'agonie de la mère est indirectement amenée par la présence du vieillard se peignant est elle aussi issue de... *La Jalousie* de Robbe-Grillet. Ce sont donc les pages de Robbe-Grillet sur son personnage féminin se coiffant devant la glace qui permettent à Simon de mettre en place le mécanisme associatif grâce auquel il parvient à inscrire dans son texte le souvenir, et le corps, et la présence de la mère, de « maman ». Ici, et si on accepte que mon hypothèse est bonne, le rapport établi est audacieux, presque scandaleux... Partir de Robbe-Grillet, qui n'est pas son ami, qui le traite de haut dans ses livres, qui a voulu l'excommunier de la communauté des écrivains « vraiment modernes », pour en arriver à ces pages poignantes, éminemment référentielles, hyperpersonnelles sur la mère, n'est-ce pas un contresens, voire une sorte de sacrilège ?

Aucunement, et pour la raison que j'explique maintenant. Dans un chapitre de *Lector in fabula*, Umberto Eco propose de distinguer entre ce qu'il appelle l'*utilisation* et l'*interprétation* des textes littéraires. L'interprétation est pour Eco une attitude « altruiste » – je propose ici ce terme qui n'apparaît pas chez Eco –, car le lecteur s'intéresse à la logique propre du texte, à ce qu'Eco appelle aussi parfois l'*intentio operis* ; il lui attribue une cohérence et essaie de dégager son « sens ». L'utilisation est tout le contraire de cela, elle est « égoïste » (même remarque que plus haut). Comme son nom l'indique, elle est une instrumentalisation, un détournement¹. Le texte est utilisé non pas pour ce qu'il est, mais pour ce que le lecteur a envie d'en faire, vu certain projet qu'il souhaite réaliser². Il me semble que, quand les écrivains lisent des écrivains, ils le font rarement dans une perspective interprétative ; leur stratégie est le plus souvent l'utilisation : ce qu'a écrit un autre, je vais m'en servir pour écrire à mon tour, dit l'écrivain ; peu importe l'*intentio operis*, et encore moins l'*intentio auctoris* ; il s'agit de se donner un point de départ, en termes simoniens : des « matériaux de construction », Ricardou dirait des « générateurs ». Et il est évidemment d'autant plus tentant de se servir égoïstement mais aussi efficacement de l'œuvre d'un autre, qu'avec cet autre on a un compte à régler. Voir Simon jugeant Robbe-Grillet. Quelqu'un s'est placé au-dessus

¹ *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Bernard Grasset, 1979, p. 79. Voir aussi, sur la même distinction, *Les limites de l'interprétation*, Bernard Grasset, 1999, p. 153.

² « Naturellement on peut avoir, outre la pratique, une esthétique de l'utilisation libre, aberrante, désirante et malicieuse des textes. Borges suggérait de lire *L'Odyssée* comme si elle était postérieure à *L'Énéide*, ou *L'Imitation de Jésus-Christ* comme si elle avait été écrite par Céline » (*Lector in fabula*, p. 76).

de vous, et il vous a blessé dans votre orgueil de créateur, dans votre amour-propre. Vous avez envie de contre-attaquer ; or la contre-attaque peut être une lecture, et une écriture « utilisantes ». Que Simon se soit servi de *La Jalousie* pour écrire *Le Tramway*, est-ce vraiment si étonnant ? Ce texte, en fait, a tout pour l'intéresser. N'évoque-t-il pas « la vie coloniale »¹ qui était aussi, mais à une époque évidemment plus ancienne, celle de ses parents, une vie que, dans ses romans précédents, et notamment dans *L'Acacia*, il a si souvent cherché à évoquer (et qui resurgit d'ailleurs dans les dernières pages du *Tramway*) ? J'ouvre pour finir une rapide parenthèse sur *L'Acacia*, et sur ce que nous appellerons l'utilisation créative des textes des autres, même – peut-être : surtout – de ceux qui ne sont pas nos amis. Le bon écrivain se reconnaît à son habileté à faire flèche de tout bois. En somme, il prend son bien là où il le trouve.

Faites le test, revenez à *La Jalousie* après avoir lu, dans *L'Acacia*, les pages sur l'île tropicale où vécurent les parents avant qu'ils ne soient des parents, vous croyez, par moments, avoir la berlué... Ceci est de Robbe-Grillet, le texte décrit un personnage sur un bateau, vraisemblablement un militaire (dans ce type de littérature, le référent n'a jamais bonne presse, nous ne savons donc pas où nous sommes) :

Debout sur l'appontement, le personnage qui surveille le débris flottant commence lui-même à s'incliner, sans rien perdre de sa raideur. Il est vêtu d'un complet blanc de bonne coupe, il est coiffé d'un casque colonial. Il porte une moustache noire à bouts relevés, selon l'ancienne mode. (*La Jalousie*, p. 173)

Ceci est de Claude Simon. Le romancier fait le portrait imaginaire de son père (il y a un référent, il y a du vécu) :

L'un des garçons d'honneur du marié, un officier, revêtu d'une tunique bleu nuit au col de laquelle se détachaient, brodées en rouge, deux ancres de marine, l'air (avec sa barbe carrée, ses moustaches en crocs, ses yeux transparents, liquides, couleur de faïence dans le visage brûlé par le soleil, ses manières non pas taciturnes mais réservées, posées)[...] ²

Ceci est de Robbe-Grillet, où sommes-nous ? Qui le dira ? A la mer, de toute manière :

Le navire et la jetée occupent le milieu de l'image, lui à gauche, elle à droite. [...] Une embarcation moins fragile, munie d'une voile carrée que le vent gonfle, est sur le point de doubler l'extrémité du wharf. Sur celui-ci passe presse une foule multicolore, près d'un amas de ballots entassés, en avant du navire. (*La Jalousie*, p. 156)

¹ Dans *La Jalousie*, A... et Franck discutent régulièrement « d'un récit classique sur la vie coloniale, en Afrique, avec description de tornade, révolte indigène et histoires de club » (p. 215).

² *L'Acacia*, Éditions de Minuit, 1989, p. 124

Ceci est de Claude Simon. Cette fois, le référent est connu. C'est la scène du départ des parents pour l'Europe, en 1913 :

Une foule se presse contre les grilles de la douane et des mains agitent des mouchoirs [...] Elle peut entendre le timbre d'une sonnerie et sentir les membrures du navire trembler sous la poussée inverse de l'hélice. Elle peut voir l'eau brassée remonter en gros bouillons en même temps que s'élève une faible odeur de croupissure, de vase. (p. 149)

Puisque les débats autour du « nouveau roman », qui est d'ailleurs devenu pour nous un roman *ancien*, presque « classique », si on peut dire, appartiennent définitivement au passé, vu que les antagonistes de la lutte anti- ou proréférentielle – ou qu'on a voulu présenter comme tels – ne sont plus parmi nous, vu également qu'il est bien vrai que « les œuvres peuvent changer d'auteur », comme l'a remarqué le premier Borges, je crois (après quoi un certain nombre d'autres ont repris la même idée), nous concluons donc ces brèves remarques en affirmant que, quand on chasse le référent par la porte, il revient par la fenêtre. Quant au mille-pattes, on a beau le couper en deux – dans une autre version de la même histoire, un personnage en costume des tropiques l'écrase avec le talon –, il court toujours. *La Jalousie* est l'évocation d'une enfance perpignanaise, son auteur s'appelle Claude Simon. Robbe-Grillet publie en 1989, sous le titre *L'Acacia* – ou était-ce *Le Bananier*? –, un émouvant roman autobiographique sur ses activités d'ingénieur à l'Institut des fruits et légumes coloniaux à Martinique. *Le Tramway* a pour vrai titre *Les Gommès*. D'ailleurs, Claude Simon n'est pas mort et nous attendons impatiemment la publication de son prochain roman.

*P.S. Chère J., trêve de plaisanteries, le lecteur doit être informé que, dans ces brèves observations, je ne fais que développer à ma manière une suggestion que tu avais faite lors de ta conférence anversoise, suggestion que je retrouve dans mes notes, que j'ai également soigneusement gardées : « la description extrêmement précise du tableau de bord du tramway » (je cite ici encore ton article de 2002¹), dans l'incipit du roman, pourrait fort bien être, avais-tu suggéré, une allusion à, et une sorte de pastiche de la manière néo-romanesque (« objectale » donc) qui était aussi celle de Simon à une époque plus ancienne. En fait, le début du *Tramway* est écrit à la façon de... Robbe-Grillet. Chère J., tu avais tout compris bien avant nous !*

Franc Schuerewegen

¹ « *Le Tramway*, foudroyante discontinuité... », *op. cit.*, p. 24.

MARGUERITE DURAS : VOIR / ÉCRIRE

L'amitié et la rencontre universitaire accompagnent ma contribution au volume d'hommages à Joëlle Gleize. Nous avons partagé l'aventure du Colloque consacré à Nathalie Sarraute : un écrivain dans le siècle. Plus récemment, nous avons proposé un séminaire commun sur les Formes hybrides, dont l'article que je propose, « Marguerite Duras : Voir/Écrire », entend être une suite, sinon une conclusion, mais aussi une pensée dédiée à notre amie commune, Madeleine Borgomano, en souvenir d'une conférence d'agrégation qui nous avait éblouies.

« Vous avez vu? », « On voit », « Je vois »

Le lecteur ne peut qu'être frappé par l'importance du champ lexical du regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : martellement de « je vois », « je vois ceci »¹, récurrence du déictique « voici »², regard du vice-consul « difficile à supporter »³ qui appelle le « regard immense, famélique » de Lol V. Stein⁴ ou encore la mise en majuscules du verbe « voir » dans *India Song* :

Voix 1

Que voulait la jeune fille de S. Thala ?

Voix 2

LES SUIVRE

LES VOIR

LES AMANTS DU GANGE : LES VOIR.⁵

Reprise emphatique du questionnement incisif du *Ravissement de Lol V. Stein* :

- Que vouliez-vous ? (...) – Les voir.
- Que désiriez-vous ? (...) – Les voir.⁶

¹ *Le Ravissement de Lol V. Stein*, (R.L.V.S.), Gallimard, « Folio », Paris, 1964, p. 53 sq.

² *Le Vice-Consul*, (Le V.C.), Gallimard, « L'Imaginaire », Paris, 1964, p. 93.

³ *Le V.C.*, p. 140.

⁴ R.L.V.S., p. 78.

⁵ *India Song*, I, (I.S.) Gallimard, Collection TEL, Paris, 1973, p. 38.

⁶ R.L.V.S., p. 103 et 105.

Et la soirée à l'Ambassade de France à Calcutta exhibe de façon systématique le jeu des regards inhérent aux scènes de mondanité : « Vous avez vu ? », « Alors toute l'Inde blanche les regarde. »¹

De même le lecteur est frappé par la posture obsédante du personnage durassien en état de « voyeur », entre sidération - « ravisse-ment » - et inquisition : comprendre, savoir, connaître. Ainsi l'œuvre de Duras déploie, pour reprendre le titre de Merleau-Ponty, une véritable « phénoménologie de la perception ». Voir c'est toucher, c'est agir, pour des personnages qui semblent ne pas avoir d'autres moyens pour atteindre l'Autre, pour annuler la distance qui sépare d'autrui : ainsi Jacques Hold décèle une « joie barbare » sur « le regard enfiévré » de Lol. Et surtout tant les personnages que les narrateurs sont habités par cette nécessité intrinsèque à la pulsion scopique : « y voir clair ». Le texte naît de cette obsession, la met en scène et ne peut que dire, « interminablement »,² son impossibilité, traversé, creusé par cette faille irrémédiable. Comme si le Visible, bien que « taillé dans le tangible », pour citer encore Merleau-Ponty, nous cachait le Réel, le Sens : cette tension qui est au cœur même de la création littéraire est exacerbée dans la représentation durassienne, qui entend nous donner à VOIR ce « mystère » qui fonde l'acte d'ÉCRIRE.

L'École du Regard

Nous ne devons pas oublier ce que la modernité du genre romanesque doit à l'approche behavioriste américaine, à savoir la description extérieure des comportements, systématisée par Robbe-Grillet en tant qu'approche « objective » du regard qui décrit minutieusement, obsessionnellement, indexée par les titres mêmes : *La Jalousie*, *Le Voyeur*. Chez Duras, le personnage semble n'être qu'un regard et, si le portrait est succinct, les yeux sont toujours décrits précisément : les yeux clairs, diaphanes de Lol V. Stein « sont d'eau morte et de vase mêlées »³; quant au « non-regard » d'Anne-Marie Stretter, le narrateur le décrit ainsi :

Le regard chez elle – de près on comprenait que ce défaut venait d'une décoloration presque pénible de la pupille – logeait dans toute la surface des yeux, il était difficile à capter.⁴

Dans *Le Vice-consul*, ces yeux aveugles, ou yeux d'aveugle, se métamorphosent en yeux morts, au sens propre, dans l'hallucination de Charles Rossett :

Il la regarde longuement, elle s'en aperçoit, s'étonne, se tait, mais il continue à la regarder jusqu'à la défaire, jusqu'à la voir assise à se taire avec les trous de ses yeux dans son cadavre

¹ *Le V.C.*, p. 93 et 121.

² Adverbe durassien : « interminablement, l'enfance ».

³ *R.L.V.S.*, p. 83.

⁴ *R.L.V.S.*, p. 16.

au milieu de Venise, Venise de laquelle elle est partie et à laquelle elle est rendue, instruite de l'existence de la douleur.¹

Et l'activité essentielle des personnages durassiens semble être de « pister » l'Autre : personnage espion, qui revient d'œuvre en œuvre. Dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, si Tatiana Karl et Jacques Hold épient Lol, celle-ci ne cesse de guetter les couples : au Casino de T. Beach, cachée « derrière le bar et les plantes vertes du fond de la salle », elle assiste, « frappée d'immobilité »², au coup de foudre entre Anne-Marie Stretter et Michael Richardson. Dix ans plus tard, cachée derrière la haie, elle surprend Jacques Hold donnant un baiser à Tatiana :

Dès que Lol avait vu poindre le couple dans la rue, elle s'était dissimulée derrière une haie et ils ne l'avaient pas vue (...) Une fois le parc dépassé, ils s'étaient arrêtés. Il avait pris la femme dans ses bras et il l'avait embrassée furtivement très fort (...) Lol, dans son jardin, n'est pas sûre d'avoir reconnu la femme. Des ressemblances flottent autour de ce visage. Autour de cette démarche, du regard aussi. Mais le baiser coupable, délicieux, qu'ils se sont donné en se quittant, surpris par Lol, n'affleure-t-il pas lui aussi un peu à sa mémoire ?³

Ce premier baiser va déclencher l'espionnage systématique des retrouvailles du couple : « Lol V. Stein guette, les couve, les fabrique, ces amants ».⁴ Évidemment, Lol organise son incognito - manteau gris et béret noir - dans S. Thala pour mener à bien son « opération »⁵, à savoir son scénario fantasmatique de « remplacement ».⁶ Comme le note Jacques Hold le narrateur : « Je fais partie d'une perspective qu'elle est en train de construire avec une obstination impressionnante... »⁷. De même, Peter Morgan suit dans Calcutta tant la mendicante que le Vice-consul. A son tour, dans *India Song*, le Vice-consul s'immobilise dans cette posture récurrente, aux aguets dans l'ombre du parc de l'Ambassade de France : « Le Vice-consul regarde la réception. Michael Richardson, de nouveau le regarde. Le Vice-consul paraît très absorbé, ne le remarque pas. »⁸ On peut mesurer l'importance de ce motif obsédant qui scande l'œuvre de Duras : *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* en mettent en scène deux variations dans l'épisode de la séparation définitive entre la petite et le Chinois :

Sa grande automobile était là, longue et noire, avec, à l'avant, le chauffeur en blanc. Elle était un peu à l'écart du parc de voitures des Messageries Maritimes, isolée. Elle l'avait reconnue à ces signes-là. C'était lui à l'arrière, cette forme à peine visible, qui ne faisait aucun mouvement, terrassée. Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac. Elle savait qu'il la regardait. Elle le regardait elle aussi, elle ne le voyait plus mais elle regardait

¹ *Le V.C.*, p. 191.

² *R.L.V.S.*, p. 15.

³ *R.L.V.S.*, p. 38.

⁴ *R.L.V.S.*, p. 60.

⁵ Le terme est emprunté à Mallarmé.

⁶ *R.L.V.S.*, p. 138.

⁷ *R.L.V.S.*, p. 133.

⁸ *I.S.* II, page 66.

encore vers la force de l'automobile noire. Et puis à la fin elle ne l'avait plus vue. Le port s'était effacé et puis la terre.¹

La scène est reprise, étirée, déployée dans l'ultime récit autofictionnel :

Il était à l'arrière de la grande auto noire qui est stationnée le long du mur d'un entrepôt du port. Habillé comme toujours. Dans le costume de tussor grège. Dans la pose du sommeil. Ils ne se regardent pas. Se voient.

(...)

Il a dû bouger sur la banquette arrière, vers la gauche. Pour gagner quelques secondes et la voir encore une fois pour le reste de sa vie.

Elle ne regarde pas. Rien.

(...)

Elle ne le regarde toujours pas. Rien.

Quand elle ouvre les yeux pour le voir encore, il n'est plus là. Il n'est nulle part. Il est parti.²

Une poétique du regard

C'est cette posture de sujet désirant qui aime le regard. Jean Starobinski analyse dans *L'œil vivant* la circulation du désir et son aporie chez Racine à partir d'une « poétique du regard » : chacun regarde l'autre qui ne le voit pas et en regarde un autre.³ Duras met en scène jusqu'au vertige cette circulation des regards : l'acte V d'*India Song* en est une représentation emblématique, où l'échange des regards isole définitivement chacun des personnages pour annoncer la mort d'Anne-Marie Stretter :

Tension terrifiante. Mais rien ne rompt le calme enchantement de la mort.

Michael Richardson va vers le piano.

Elle, sort de la salle.

Les deux hommes restent seuls. Ils se regardent.

Au loin, dehors, au bout de l'allée, l'ombre blanche du Vice-consul de France à Lahore passe la grille restée ouverte.

Ils ne le voient pas.

La voici : elle revient.

Elle porte des coupes et du champagne. Elle leur sourit.

Elle pose le champagne et les coupes sur une table basse. Sert le champagne.

Le leur porte.

Ils boivent.

Elle s'assied sur un sofa.

Toujours le sourire fixe sur le visage d'Anne-Marie Stretter.

Dehors le Vice-Consul regarde.

Michael Richardson joue.

Il joue la 14^o Variation de Beethoven-Diabelli.

Immobilité.

Brusquement, éclatement de l'immobilité :

¹ *L'Amant*, Éditions de Minuit, Paris, 1984, p. 135-136.

² *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, « Folio », Paris, 1991, p. 225-226.

³ Jean Starobinski : « Racine et la poétique du regard » in *L'œil vivant*, Gallimard, Paris, 1961.

Le Jeune Attaché va vers Anne-Marie Stretter, l'enlace, glisse à ses pieds, reste ainsi, les bras autour de ses jambes.
 Reste ainsi, rivé à elle.
 Elle laisse faire.
 Caresse ses cheveux.
 Sourire, toujours ? Fixe.
 Il se relève. La relève, enlace son corps nu sous le peignoir. Geste de supplication.
 Vain.
 Ils s'embrassent. Longuement.
 Michael Richardson les regarde. Il joue du piano, il les regarde. Son visage est identique à celui que nous connaissons.
 Dehors l'ombre blanche de Lahore dévore du regard.¹

Poétique du regard fondée sur cette « disjonction entre le regard et la chose regardée », comme l'écrit Marc Saporta.² Arnaud Rykner,³ quant à lui, a analysé que c'est sur ce paradoxe que Duras construit son univers romanesque, théâtral et cinématographique : obsédés par le désir de voir, les personnages, les narrateurs et les lecteurs voient en fait très peu et n'arrivent pas à « y voir clair » dans la lumière crépusculaire de L'Hôtel des Bois ou de Calcutta. Le texte se construit sur les tentatives, toujours relancées, pour dépasser l'aporie, pour annuler « la scission entre l'image et le regard », scission sur laquelle a mis l'accent Jacques Lacan dans son « Hommage fait, à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein ». ⁴ Le texte comme narration des stratégies pour accéder à la vision qui toujours se dérobe : il s'agit de revoir une scène qu'on n'a jamais vue. C'est toute la dynamique du *Ravissement de Lol V. Stein* que de faire advenir une scène qui est littéralement insaisissable, parce que Lol, en temps que tiers exclu, a été à jamais mise à distance dans l'épisode du bal et qu'elle a eu également l'intuition éblouissante, aveuglante de la toute-puissance du désir. La scène est interrompue par le surgissement de la lumière aurorale et elle est inimaginable : Lol n'arrive pas à la voir. VOIR ce qui lui a été interdit : la mise à nu, réelle et métaphorique, du corps de l'autre femme, le corps nu d'Anne-Marie Stretter sous le fourreau noir.

Il y a donc nécessité de la médiation d'une mise en scène fantasmatique qui permet le « remplacement », d'où l'importance de la « méthode »⁵ : le récit est mimétique de la patiente élaboration du scénario de Lol. Le baiser du couple anonyme déclenche le choix de Jacques Hold : « Je vous ai choisi »⁶, choix commandé par la ressemblance d'un regard : « Oui, il y avait en lui, décida Lol, ce premier regard de Michel Richardson, celui que Lol avait connu avant le bal. »⁷

¹ *I.S.*, V, p. 141-142.

² Marc Saporta in *L'Arc*, n°98, 1985, p. 49.

³ Arnaud Rykner : « Le paradoxe du regard » in *Traversées de l'écriture chez Duras*, 1996, p. 91-105.

⁴ Jacques Lacan, in *Cahiers Renaud-Barrault*, n°52, décembre 1965, p. 11.

⁵ *R.L.V.S.*, p. 71. : « Dans quel univers perdu Lol V. Stein a-t-elle appris la volonté farouche, la méthode ? »

⁶ *R.L.V.S.*, p. 112.

⁷ *R.L.V.S.*, p. 53.

C'est bien Lol qui « tient » (*to hold*) Jacques Hold. Ensuite la scène de l'Hôtel des Bois (où Lol était allée autrefois avec son fiancé Michael Richardson, où elle avait écouté son serment d'amour et d'où elle était partie pour le bal du Casino) doit faire advenir la « scène de lumière »¹ du bal de jadis. En tant que « rectangle de vision »², la fenêtre de la chambre fonctionne comme analogon d'un écran, par l'alternance du noir et de l'éclairé : la lumière qui s'éteint souligne la fin du spectacle, lequel ne peut avoir lieu que du crépuscule à la nuit : le texte dit l'effacement progressif de la spectatrice/voyeuse, « forme grise, une femme dont la blondeur cendrée »³ se fond, se noie dans la blondeur du champ de seigle. Durant la séance, le regard est aimanté désespérément vers cette « chambre hallucinatoire » selon l'expression d'*Agatha*, trop lointaine et trop étroite, coupant significativement les personnages à hauteur de la taille (ce qui signifie l'interdit posé sur le désir), les réduisant à des ombres chinoises ; de même le corps de Tatiana Karl est masqué par sa lourde chevelure noire, qui rappelle le fourreau noir d'Anne-Marie Stretter (tout comme le tailleur noir de Tatiana). Impossibilité de remplacer la vision fascinante, qui a, à jamais, emporté Lol dans son « ravissement », par un spectacle inachevé, qu'on ne cesse de remettre en scène et qui ne peut être que déperdition, déception, épuisement : Lol ne peut que s'endormir de fatigue dans le champ de seigle.

En définitive, la véritable méthode pour combler la perte, c'est le « non-regard » de qui a « les yeux fermés », d'où la posture de la « dormeuse debout » qui qualifie tant Lol qu'Anne-Marie Stretter. Ainsi s'explique l'attitude de Lol lors du retour dans la salle de la Potinière au Casino de T. Beach, où « tout est fermé » : casino, salle, scène : « Je me rapproche de Lol. Elle ne me voit pas venir. Elle regarde par à-coups, voit mal, ferme les yeux pour mieux le faire, les rouvre. Son expression est consciencieuse, butée. Elle peut revoir indéfiniment ainsi, revoir bêtement ce qui ne peut pas se revoir. »⁴

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, alors que la limousine noire a emporté le Chinois, l'enfant revit, revoit la scène amoureuse :

Elle ferme les yeux.

Elle ne l'aura pas revu passer.

Dans le noir des yeux fermés, elle retrouve l'odeur de la soie, du tussor de soie, de la peau, du thé, de l'opium.

L'idée de l'odeur. Celle de la chambre. Celle de ses yeux captifs qui battaient sous ses baisers d'elle, l'enfant.⁵

¹ *R.L.V.S.*, p. 64

² *R.L.V.S.*, p. 64.

³ *R.L.V.S.*, p. 120.

⁴ *R.L.V.S.*, p. 181.

⁵ *L'A.C.N.*, p. 226-227.

Écrire, dit-elle : je vois, j'invente

Cette pulsion scopique que Marguerite Duras prête à ses personnages fonctionne également comme embrayeur de la narration. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, Jacques Hold prend Lol comme sujet de son récit et parallèlement, en progression inverse, comme objet de fantasme : la répétition de « je vois ceci »¹ est précisée par « j'invente, je vois » et, quelques lignes plus loin, « j'invente »² et, par là même, dévoile progressivement la « méthode » du narrateur, qui « voit » ce que le personnage n'a pas pu voir, à savoir Lol, « prudente, calculieuse »³, qui piste l'amant de Tatiana à bonne distance. L'épisode se présente comme un pastiche du roman/film policier : l'homme sort d'un cinéma, la femme qui l'espionne se dissimule de l'autre côté de la place et sait se rendre invisible grâce à ses chaussures plates, silencieuses et la transformation de sa mise vestimentaire, une belle femme en noir descend d'un car, rejoint l'homme ; enfin le couple adultère se dirige vers un hôtel louche. Et le narrateur avoue : « Je crois voir ce qu'a dû voir Lol V. Stein »⁴, soulignant l'indécision, l'approximation de son invention romanesque. A son tour, Jacques Hold opère cette substitution par le regard : l'homme à la fenêtre, le mardi soir, regarde l'autre scène, celle du champ de seigle, comme en stéréoscopie : « Nous nous sommes regardés, je l'ai cru. »⁵, jusqu'à remplacer fantasmatiquement par Lol son amante Tatiana, « une femme mal désignée ».⁶

Dans *Le Vice-consul*, c'est parce que Peter Morgan a suivi la mendicante dans les rues de Calcutta et qu'il l'a vue « à l'ombre d'un buisson, dans la lumière crépusculaire du matin »⁷ qu'il s'est mis à inventer l'histoire de la jeune fille venue de Battambang ou « peut-être de Savannakhet »⁸ jusqu'aux « Indes souffrantes ».⁹ Dans *India Song*, les voix « voient » et donnent à voir ce qui a disparu : « un amour, vécu aux Indes, dans les années 30, dans une ville surpeuplée des bords du Gange »¹⁰ car « c'est au théâtre qu'à partir du manque qu'on donne tout à voir ».¹¹ Elles nous font voir - et « elles la découvriront en même temps que nous »¹² - « une histoire d'amour immobilisée dans la culminance de la passion. Autour d'elle, une autre histoire, celle de

¹ *R.L.V.S.*, p. 53 et 55.

² *R.L.V.S.*, p. 56.

³ *R.L.V.S.*, p. 55.

⁴ *R.L.V.S.*, p. 59.

⁵ *R.L.V.S.*, p. 122.

⁶ *R.L.V.S.*, p. 123.

⁷ *Le V.C.*, p. 29.

⁸ *Le V.C.*, p. 205.

⁹ *Le V.C.*, p. 157.

¹⁰ *I.S.*, Résumé, p. 147.

¹¹ In *Savannah Bay, c'est toi*, film de Michelle Porte, 1983, (cité par Arnaud Rykner).

¹² *I.S.*, I, p. 12.

l'horreur – famine et lèpre mêlées dans l'humidité pestilentielle de la mousson - immobilisée elle aussi dans un paroxysme quotidien. »¹

Or, dans *Écrire*, M. Duras explicite sa pratique littéraire dans la maison de Neauphle-Le-Château, la maison de l'écriture : « C'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. (...) Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit. »² Et cette solitude n'est possible qu'à l'heure du crépuscule, « heure à laquelle tout le monde cesse de travailler autour de l'écrivain » et qui est pour elle « l'heure du commencement du travail ». ³ Clair-obscur qu'elle projette sur les personnages, sur les lieux, de la plage grise de S. Thala à la « lumière crépusculaire » de la mousson indienne, jusqu'aux persiennes « à claire-voie » de la garçonnière de Cholen. ⁴ Espace-temps propice à « cette perte de soi »⁵. Perdue elle-même dans cet état de « fascination » face à ses personnages, comme elle l'explique à Michelle Porte à propos d'Anne-Marie Stretter. ⁶ Et « cette fascination dure toujours, je ne m'en sors pas, c'est une véritable histoire d'amour. »⁷

Dans un entretien accordé au *Nouvel Observateur* à l'occasion de la parution de *L'Amant*, Duras donne la clef de ce « ravissement » en révélant cette « scène primitive » de la rencontre avec « l'Inconnue de la rue Catinat » :

Il y a une chose que je n'ai jamais dite. C'est quand, pour la première fois, j'ai vu la beauté que pouvait avoir une femme, ou encore : la beauté dont un corps et un visage de femme pouvaient se charger. C'était en 1926. Ça s'est passé à Saïgon, à l'angle du boulevard Charner et de la rue Catinat. J'étais boulevard Charner. Une femme est arrivée dans l'autre sens, elle tournait rue Catinat. Ça a duré quelques instants.

Elle avait une robe noire, très fluide, très légère, comme en soie satinée. La jupe arrivait au genou, retenue aux hanches. Le corps était très élevé, athlétique, très mince. (...) La robe et le corps étaient indissociables, un seul objet confondu, porté par la marche d'une élégance bouleversante, nouvelle. (...) Elle était d'une beauté inoubliable. J'avais le sentiment d'avoir été brûlée par son passage. Je suis restée interdite.⁸

Vision originelle, qui éblouit et aveugle la petite Marguerite Donnadiou qui n'a que 12 ans, « brûlée » et « interdite » à jamais. Elle fait en quelque sorte « l'expérience »⁹ de la beauté, du désir et du mystère de l'Autre, que l'écriture va tenter de retrouver, « interminablement ». Écriture, au risque de la folie, comme « opération » mallarméenne pour dire l'absolu et l'absence de cette expérience fondatrice, thématisée plus tard dans l'œuvre par la photographie jamais prise, autour

¹ *I.S.*, Résumé, p. 147-148.

² M. Duras: *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993, p. 17.

³ *Écrire*, p. 60.

⁴ *L'Amant*, p. 53.

⁵ *Écrire*, p. 35.

⁶ Marguerite Duras, Michelle Porte : *Les Lieux de Marguerite Duras*, Les Editions de Minuit, Paris, 1977.

⁷ *ibidem*, p. 69.

⁸ *Le Nouvel Observateur*, 21 octobre 1984.

⁹ Terme de M. D. dans *L'Amant*, p. 16.

de laquelle s'écrit *L'Amant* : « C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. »¹

Duras ne peut que « raconter une histoire qui en passe par son absence » : elle ne garde que les bribes d'un impossible récit, entre fragmentation et variation :

L'Histoire. Elle commence.

Elle a commencé avant la marche au bord de la mer, le cri, le geste, le mouvement de la mer, le mouvement de la

Mais elle devient maintenant visible.

C'est sur le sable que déjà elle s'implante, sur la mer.²

L'oxymore exprime l'aventure paradoxale de l'écriture, fondée sur l'insaisissable du sable et la mouvance de la mer car pour Duras, la mer et la page se confondent : « La mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d'être écrites, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture. »³ Dans *La femme du Gange* : « Oui, elle attend en dehors du casino, elle est couchée, sur la plage, à moitié morte, les doigts sont à moitié enterrés, (...) morte à moitié, endormie... Alors là je la vois, je la vois. Mais vivante... je vois ce qu'elle voit, je vois son mari, je vois ses enfants, , les villes où elle traîne, ses amis, très bien ses maisons, les murs, les jardins, les allées - ça, je le vois, mais son visage le voyant, je ne le vois pas. »⁴ L'indécidable affecte alors tous les niveaux de la création durassienne : précarité du statut du narrateur, véracité suspecte sinon improbable du récit ; les personnages et les lieux qui les définissent sont réfléchis dans le réseau d'autres personnages et d'autres lieux. Lol derrière Tatiana, Anne-Marie Stretter derrière Tatiana, Michael Richardson derrière Jacques Hold, la mendicante derrière Anne-Marie Stretter, autant de personnages en miroir, qui se confondent et se dédoublent⁵, exhibant ainsi l'absence, le « tourniquet fatal »⁶ du manque et du désir : « J'ai dit qu'elle était Calcutta, je la vois comme Calcutta. Elle devient Calcutta, il y a un double glissement, Calcutta va vers la forme d'Anne-Marie Stretter et elle va vers la forme de Calcutta. Et pour moi à la fin elles ne font qu'un. »⁷ De même Lol se fond dans S. Thala, le Vice-Consul est défini par Lahore, l'amant chinois par Cholen ou par la Chine du Nord.

¹ *L'Amant*, p. 17. On peut signaler également la photographie à faire sur laquelle se termine *Le Vice-Consul* : « Je m'y vois, indéfiniment photographié sur une chaise longue, au bord de la mer d'Oman. », p. 212.

² *L'Amour*, cité dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 87.

³ *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 91.

⁴ *Ibidem*, p. 100.

⁵ Dédoulement thématique par l'opposition de la robe blanche de Lol et du fourreau noir d'Anne-Marie Stretter ou encore la robe noire d'Anne-Marie Stretter et le smoking blanc du Vice-consul.

⁶ L'expression est empruntée à Sartre dans *Saint Genet comédien et martyr*.

⁷ *Les lieux de M. D.*, p. 73.

« Comme on ne peut pas voir les choses en face, il faut... inventer, oui, inventer une façon de les regarder, trouver, comment... »¹ : Marguerite Duras a su « inventer » une nouvelle façon de voir et communiquer sa fascination au lecteur, qui, à son tour, est embarqué comme « voyeur » aimanté par ces « êtres de fuite » inoubliables, entraîné par le vertige de cette écriture qui tend vers le silence ou vers le cri, écriture trouée comme ce mot qui a manqué à Lol : « C'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner, immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible. »² A cette seule condition, comme l'écrit Claude Burgelin : « Et tout en faisant se déliter ou se désagréger le roman (ou le film), Duras a transformé la scène de l'écriture et le théâtre de la voix en une des incarnations mêmes du romanesque : mystérieuse, désirable, inaccessible. »³

Anne Léoni

¹ *Le V.C.*, p. 119.

² *R.L.V.S.*, p. 48.

³ Cité par Dominique Rabaté : « Paradoxes du romanesque » in *Cahier de L'Herne : Marguerite Duras*, Éditions de l'Herne, 2005, n°86.

**LE MOT AMOUR :
HÉLÈNE CIXOUS, MARINA TSVETAeva, NATHALIE SARRAUTE**

Quand commence-t-on à écrire ? Ou mieux dans quel espace psychique *ça* commence ?

Hélène Cixous propose une étrange temporalité de l'écriture dont l'introuvable origine naîtrait au plus loin, ou au plus archaïque. Et évoque ce désir, ou déploiement fantasmatique d'écriture qui se passe des mots, se passe paradoxalement avant le surgissement des mots, ignore les désignations :

Le plus passionné, le plus passionnant en nous, c'est la quantité, le déferlement d'affects extrêmement fins et subtils qui prennent notre corps comme lieu de manifestation. Ça commence par cela, et c'est seulement tardivement, et pour faire vite, pour rassembler, que nous mettons des noms, généraux et globaux, sur une quantité de phénomènes particuliers. Dans *Mon Pouchkine*, Tsvetaeva dit, en passant : ça commence par une brûlure dans la poitrine, et *après* ça s'appelle amour. Or c'est avant que « ça s'appelle » que l'écriture se déploie. Avant...¹

Drôle d'avant, ou supposé tel, temporellement insituable, où l'écriture — une écriture à venir et déjà là — se déploie avant même que l'on mette des mots. Cet *avant* serait fait de ces innombrables événements infimes qui nous constituent et qui cependant ne sont pas reconnus, ces instants suspendus, ces traces non quantifiables, non mesurables d'affects très subtils et volatiles : aussitôt apparus, ils disparaissent. *Affects*, écrit Hélène Cixous, et non sentiments : une brûlure dans le corps n'est pas un sentiment, mais un événement du corps, un événement psychique qui prend corps, quelque chose de premier au sens intensif et vibratoire plus qu'au sens chronologique. *Affects* dit-elle, et aussitôt je pense à ce que Gilles Deleuze affirmait avec force : « les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. »² *Affect* : quelque chose se passe et m'affecte, — mais ce sujet n'est pas assignable à un moi —, et pour certains, il s'agit d'écrire à partir de cette intensité, de cette sensation qu'il faut

¹ H. Cixous, *Photos de racines*, Éditions des femmes, 1994, p. 27-28.

² G. Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, 1993, p. 155.

comprendre en son sens matériel, rien d'autre qu'une force qui s'exerce sur un corps, rien d'autre que l'agitation irréprensible d'un corps, dont on ne sait ce qu'il veut dire (une brûlure dans la poitrine, est-ce souffrance ou jouissance ?). Ici surgirait l'écriture — mais dire « écriture » est impropre : cet instant n'est pas consigné dans le texte, de même qu'il n'est pas vécu, au sens où il ferait événement dans une vie, bref, on ne le trouve ni dans les livres ni dans la vie —, en tout cas, ici, se déploie *ça*, brûlure, émoi, battement, tressaillement, ce que l'on peut appeler, avec Gilles Deleuze, des blocs de sensations ou, avec Christian Prigent, l'intime sensation du réel. Sauf que ce réel-là ne préexiste pas, telle une donnée qui serait à reproduire : encore une fois la brûlure dans la poitrine n'est pas le commencement d'une histoire d'amour, ne se laisse pas prendre dans les représentations, n'amorce pas de récit ; isolée, sans causalité, sans même de mot pour la dire — brûlure est peut-être déjà trop — elle surgit, clandestine, en excès, ne parvient pas à la conscience, ne s'appelle pas, demeure un pur être de sensation. Quant à l'intime, ce follement intime, il n'est pas à entendre comme une plénitude cachée ou un secret à découvrir, n'est pas de l'ordre d'un « propre ». Plutôt cet « intime » défini par Bataille : « Est intime, au sens fort, ce qui a l'emportement d'une absence d'individualité, la sonorité insaisissable d'un fleuve, la vide limpidité du ciel : c'est encore une définition négative, à laquelle l'essentiel fait défaut. »¹ Ou encore, le privé tel que Barthes le définit dans *La Chambre claire* : « la condition d'une intériorité dont je crois qu'elle se confond avec ma vérité, ou, si l'on préfère, avec l'Intraitable dont je suis fait. »²

C'est donc là que, pour Hélène Cixous, s'inscrit, dans cet intime qui ouvre sur des devenirs, dans cette violence de la sensation, ou dans ce point de densité réfractaire à être nommé, dans cet *Intraitable*, le commencement et le désir d'écriture, son archive virtuelle (« archiverie mentale », dit Cixous), la puissance qui donne naissance aux livres, une folle puissance de sensation qui se manifeste dans le corps. Et l'écriture serait cet immense travail, inséparable d'une expérimentation tâtonnante, pour dire la trace de cet « intime », pour *revenir* — mais ici pas de retour, plutôt d'éternels détours —, vers ces commencements, lorsque la sensation a déferlé, déraisonnable, irrationnelle. Car ce point d'origine, ce secret, l'écriture ne se donne pas pour tâche de le retrouver pour mieux le percer et le réduire, mais au contraire s'acharne à le faire vivre de cette survie qui consiste à le laisser hors d'atteinte, à ne pas l'exhiber, à ne pas l'expliquer. Hélène Cixous le fait remarquer à propos de Derrida, on n'écrit pas ses secrets, on les dit, on les divulgue : « Or écrire ce n'est pas dire [...] Les secrets on ne les saura pas. Au moment où il écrit des secrets, il ne fait que les écrire et non pas les dire. »³

¹ G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. VII, Gallimard, 1976, p. 311.

² R. Barthes, *La Chambre claire*, *Œuvres complètes*, t. V, Seuil, 2002, p. 868.

³ H. Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Galilée, 2002, p. 96.

J'ouvre le livre de Marina Tsvetaeva, *Mon Pouchkine*. Elle y évoque sa découverte, enfant, dans *Les Bohémiens* de Pouchkine, du mot *amour* :

Voilà un mot tout neuf — l'amour. Quand ça brûle dans la poitrine, là, juste au milieu (qui ne me comprend pas ?), quand on ne dit rien à personne, c'est ça — l'amour. Depuis le début, ça me brûlait dans la poitrine, mais je n'en savais pas le nom — l'amour [...]

Et moi amoureuse — des Bohémiens, Aleko, Zemfira et cette Marioula, et l'autre bohémien, et l'ours, et le tombeau, et les mots qui le racontent, ça. — Ça, je n'ai pas de mot pour le dire : aux adultes — parce que c'est dérobé, aux enfants — parce que je les méprise, et puis — c'est mon mystère à moi, et mon secret — le mien, avec la chambre rouge — le mien, et le volume bleu — le mien — le creux dans ma poitrine.

Mais à la fin, aimer et ne rien dire, c'est éclater.

Ça : on ne le raconte évidemment pas aux adultes, ni même aux autres enfants qui ne le comprendraient pas. Et *ça* demeure comme un enfantillage, un secret d'enfant solitaire, attaché à des riens, la couleur d'une pièce, la couleur d'un livre. Mais *ça*, pourtant, les mots du livre le disent, *ça* qui échappe au langage commun, *ça* que l'on brûle de dire.

Plus loin, Tsvetaeva substitue au *ça* un *là*, tout aussi indéfini :

Pouchkine m'a inoculé l'amour. Le mot amour.

C'est différent : ce qui n'a pas de nom et ce qui a ce nom — *là*. Quand la bonne, en passant a ramassé le gros chat roux qui bâillait sur la fenêtre des voisins et qu'après le gros chat roux a passé trois jours dans notre salon, sous les palmiers — et puis, il est parti, et n'est jamais revenu — c'est l'amour. Quand Augusta Ivanovna jure qu'elle va s'en aller à Riga, qu'on ne la reverra plus jamais — c'est l'amour. Quand le jeune tambour qui s'en allait en guerre n'est jamais revenu — c'est l'amour. Quand au printemps on secoue les poupées parisiennes, poupées de mode — étoffe rose naphthalinée — et puisqu'on les referme dans leur malle, et que moi je suis là, je les regarde — sachant que plus jamais je ne pourrai les voir — c'est l'amour. Oui, tout cela — le gros chat roux, Augusta Ivanovna, le jeune tambour et les poupées — ça vous brûle pareil, ça brûle — comme Zemfira, et Aleko, et Marioula, comme la Tombe. ¹

Par un effet de va-et-vient le mot du livre, le mot *amour* de Pouchkine, venu se poser sur la sensation, s'identifier à elle, va permettre à l'enfant, encore une fois au plus secret, de se dire à elle-même tout ce qui, pour l'adulte, pour qui emploie les mots à bon escient et sait choisir la bonne catégorie lexicale, n'est pas « l'amour ». Un chat recueilli qui s'est enfui à jamais, le chantage douloureux d'un adieu, le jeune soldat qu'on n'a plus revu, les poupées disparaissant dans leur malle enveloppées d'odeur de naphthaline, la fin du printemps : on parlerait plutôt de chagrin, d'angoisse de la séparation, de sentiment de la mort, et toujours, de l'imminence d'une disparition. Mais non : puisque *ça vous brûle pareil, ça brûle, c'est l'amour*. Et cette énumération-là est bien travail d'écrivain : le mot ne convient pas, et pourtant ce à quoi Tsvetaeva revient sans cesse,

¹ M. Tsvetaeva, *Mon Pouchkine*, trad ; A. Markowicz, clémence hiver éditeur, 1987, p. 27 et 31.

c'est à cette brûlure initiale que l'enfant a vécue et reconnue dans le mot du livre, avant qu'il ne soit pris et rangé, à sa place, dans les mots du dictionnaire, remplacé dès lors par d'autres mots, plus appropriés. C'est à ça qu'il faut revenir : on peut bien employer un mot pour un autre — dire par exemple, comme Tsvetaeva nous raconte qu'elle le fit enfant, que « la poupée a un regard de passion », ce qui lui valut la désapprobation de sa mère : « Ma mère n'a rien compris. Ma mère a entendu le sens — elle s'est fâchée, à juste titre peut-être. Mais elle n'a pas compris » — l'important, ce qui inocule l'écriture, est de faire coïncider l'affect et la langue, de les réunir, du moins le tenter, en retrouvant le pouvoir souverain du mot. Ou encore que ça — affects très subtils, brûlure dans la poitrine — puisse s'accomplir, venir tout entier non se représenter, mais se présenter dans les mots. Et qu'ainsi les mots de Tsvetaeva, puisque c'est à mon tour de les lire, m'arrivent à moi aussi comme des choses qui brûlent.

Hélène Cixous a manifestement quelque peu malmené le texte de Tsvetaeva : le mot *amour*, pour elle, est tout autre chose qu'un mot auquel on se soumet, il possède la volupté heureuse du vocable, du mot aimé, il est un mot démesuré, à la mesure de rien. N'empêche que, chez l'une comme chez l'autre, apparaît le désir d'une écriture qui revient toujours au ça commence, à ce quelque chose d'extrêmement volatile et intempestif qui est d'abord une violence ressentie dans le corps, une effraction : après on met des mots qui ont le même sens pour tous, on parle une langue dite commune (mais la vraie langue commune c'est bien sûr celle dans laquelle Tsvetaeva *comprend* Pouchkine.) Plus tard, je découvris cet autre texte de Hélène Cixous où elle commente le même passage de *Mon Pouchkine* :

Un jour, je ne sais quand, on a décidé d'appeler amour un ensemble de phénomènes physiques étranges, inqualifiables, est-ce douleur ? — mais à partir du moment où on met le nom sur la brûlure dans la poitrine, on interrompt la violence de l'étrangeté et on commence à oublier l'horreur antique cachée sous le mot nouveau. Revenons avant la langue, c'est ce que fait Tsvetaeva, revenons à l'âge inquiétant, l'âge des mythes et des contes, l'âge de pierre, de feu, de couteau. Avant la langue il y a le feu qui mord mais qui ne tue pas, le mal qui, comme toute douleur, nous rend étrange à nous-même — et tout ça commence par : « Quand on ne dit rien à personne — c'est ça — l'amour ». Ça commence par le secret gardé, par la séparation silencieuse du reste du monde. On s'aime. On passe dans la clandestinité. On quitte le monde en plein jour.¹

Les mots généraux, et non plus généreux comme l'était le mot *amour* pour l'enfant, un mot si malléable, extensible, élastique, quantifient, évaluent, et surtout figent, éternisent, disent la vérité, dilapident le secret, infligent le grand jour de la clarté. Le mot imposé, le bon mot inflige un glissement mensonger, et pire, une perte : il perd la sensation, le réel et sa circonstance, bref il perd la vie (le chat, les poupées, l'étoffe rose.) Tout ce qui ne peut se dire doit pourtant s'entendre,

¹ H. Cixous, *L'amour du loup et autres remords*, Galilée, 2003, pp. 18-19.

là est la loi du mot, faute de quoi on vous jette parmi les mutiques. Et le grief contre les mots témoigne d'un immense amour déçu. Se tenir sur ce seuil où a surgi ce point central d'où le texte s'écrit, qu'il ne cesse de reprendre — avant la langue, dit Cixous, en tout cas avant le « propre » —, l'exigence poétique se définirait de cette passion exclusive, dans la volonté de garder à vif ce point sensible et secret, de ne pas l'ensevelir sous les représentations, de rester fidèle au détail fugitif de l'« étoffe rose naphthalinée » à l'instant où elle va disparaître dans la boîte-tombe. Garder l'inoubliable, c'est-à-dire non pas embaumer, non pas conserver à l'abri de l'usure et de l'oubli grâce à la mise au linceul et autres procédés rhétoriques de conservation (on connaît tous de ces écritures parfaitement policées qui sentent la naphthaline), mais garder comme inoubliable ce qui sera vite oublié, telles ces poupées bientôt interdites. Ainsi Cixous note-t-elle : « C'est tout de suite inoubliable : au moment où ça se produit je le vis comme inoubliable. Je vais l'oublier, naturellement, mais c'est à garder. »¹

La lecture de ce texte de Tsvetaeva réveille en moi le souvenir d'un autre texte où c'est aussi du mot *amour* qu'il s'agit, et pourtant ce n'est pas le même mot. Et le commentaire de Hélène Cixous me paraît plus proche de ce texte-là (peut-être par un effet d'étrange contamination transférentielle par lequel, lisant un texte, on en lit un autre...). Nathalie Sarraute, qui fonde tout son travail d'écriture sur la sensation vivante, l'exigence acharnée de dire ces mouvements infimes, glissements, sensations fugaces, indéfinissables qu'elle nomme *tropismes*, évoque, dans *L'Usage de la parole*, la pétrification insupportable que fait subir le surgissement du mot amour :

Le mot amour quand il monte aux lèvres des amoureux, quand il se montre au-dehors est comme le pavillon aux armes du souverain, qu'on hisse sur un palais pour signaler que l'hôte royal est arrivé, qu'il est là, dans ses murs.

[...]

Un palais jusqu'ici désaffecté [...] qui maintenant s'anime, respandit, nettoyé, frotté, poli, repeint à neuf [...]

Le mot « isolé de tous événements et circonstances », donne consistance et substance, érige un monument, remplace l'affect subtil par la lourde et signifiante architecture. Et toujours, pour cette ennemie des mots, le même réseau métaphorique en dénonce le caractère coercitif et mortifère : pétrification, étouffement, asphyxie, une architecture qui enferme, enforme : à la lettre ça ne brûle plus, ça ne palpite plus, ça ne vit plus. Et le mot amour pour Sarraute devient tout le contraire de ce qu'il était pour l'enfant de *Mon Pouchkine*, non plus un mot démesuré et accueillant, un mot-seuil mais un mot impérieux qui chasse toutes les perceptions qu'on dirait « négatives »,

¹ H. Cixous, « Le livre, personnage du livre », *Cahiers de la Villa Gillet*, n° 16, avril 2002, p. 22 et 23.

toutes les blessures et tous les creux dans la poitrine, un mot pour bannir, jeter dehors. Un mot-frontière qui rejette les étrangers :

Aux frontières de cet Etat puissamment armé, bien gardé et policé qui porte le nom Amour, des « éléments louches » prêts à semer le désordre rôdent, cherchant à entrer... mais il n'y a pas une issue où l'Amour n'ait disposé ses gardes : Que voulez-vous ? Comment vous appelez-vous ? Comment ? Quoi ? Malaise ? Et vague encore ? Tristesse... sans autre précision ? Ce ne sont pas des noms qui peuvent figurer sur des pièces d'identité. Inutile d'essayer de vous introduire ici. Allons, décampez.

Le mot *amour* dans *L'Usage de la parole* m'apparaît comme le devenir malheureux du mot *amour* découvert dans *Les Bohémiens* : à l'éclat fétichique de la première fois, à la charge singulière et affective qui fait que le mot se détache et se propage, succède l'usage et l'usure du mot, ou comment le vocable se dévalue en mot commun, se rétrécit et s'anémie, perd ses pouvoirs magiques. Et ainsi, ce qui unit Nathalie Sarraute et Marina Tsvetaeva est le souci de détourner, de transgresser la loi du « c'est ainsi que ça se nomme », la loi de « l'identité » et de la frontière : on ne passe pas. Avec chez l'une et l'autre quelque chose de l'enfantillage, de cette rébellion enfantine contre l'usage du mot, qu'il s'agisse de le démesurer — « ça, c'est l'amour » —, qu'il s'agisse de le massacrer, comme on casse ses jouets, pour faire réapparaître, sous ses ruines, d'autres mots, respectueux de l'intensité de la sensation :

Mais il arrive parfois [...] que sous les édifices que le mot Amour a dressés, sous les palais somptueux, les musées, les vieilles demeures délabrées [...] quelque chose d'à peine perceptible... venu d'où?... se dégage [...] vacille... et puis dans ces mots, les plus modestes et discrets qu'ils soient, les plus effacés... la couleur du ciel... le goût de l'orangeade ou du café... dans les espaces vides en eux s'abrite et porté par eux s'élève... doucement palpite.¹

Où l'on retrouve les affects extrêmement fins et subtils évoqués par Hélène Cixous, au plus loin des clichés de noblesse dont la littérature charge les grands sentiments. Où l'on retrouve ce désir de circonstance, ou ce désir de réel présent chez Nathalie Sarraute et Marina Tsvetaeva : ici la couleur du ciel, là, le rouge de la chambre, le bleu du livre. Et ce à quoi il faut revenir, toujours, est à cet affect si ténu, à ce quelque chose d'inavouable, non pas qu'il s'agisse d'un grand secret, mais parce que ce quelque chose, qu'il déferle, qu'il brûle ou que doucement il palpite, me tient en respect, demande à être approché avec tact, sans mots hypostasiés ni poses de phraseurs. Et sans ce surcroît subjectif qui signale les émois fondateurs.

Car évidemment, il ne faut pas se tromper : ce point sensible et vital auquel l'écriture n'aurait de cesse de revenir, n'est pas l'événement fondateur et solennel d'une vocation : rien de

¹ N. Sarraute, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1996, p. 951, 953 et 954.

vraiment racontable, rien qui s'offre à la lisibilité immédiate, et surtout nul « destin » ne se joue ici, juste, peut-être, une épiphanie fragile, une élection profane et discrète (rien de viril en tout cas, rien qui propulse vers un avenir glorieux du type « je serai Pouchkine ou rien »). Du reste, Tsvetaeva ne nous dit pas qu'elle est devenue poète par amour du mot *amour*, le texte n'est pas écrit depuis un après coup décisif, tout au contraire il s'acharne à préserver l'avant, une blessure dans la poitrine, ces choses extrêmement remuantes qu'évoque magnifiquement Hélène Cixous :

Aux commencements de mon autobiographie, je n'écrivais pas de livres, je n'écrivais pas, il arrivait, de nuit, des choses. D'autres auraient dit « livres » peut-être. Mais j'appelais ces rejets de séismes et ces convulsions nocturnes *des choses*.¹

Nathalie Barberger

¹ H. Cixous, « Le livre, personnage du livre », éd. cit., p. 7.

LE VOL DU RENARD UNE NOUVELLE HISTOIRE DE LIPOGRAMME

Le lecteur français connaît, au moins de réputation, *La Disparition* de Perec¹, roman écrit sans la voyelle E, dont l'absence imprime de multiples effets au lexique, à la syntaxe, et à l'intrigue elle-même. Le roman présente un défi aux traducteurs, défi victorieusement relevé, pour l'anglais, par John Lee, Ian Monk et Gilbert Adair, pour l'allemand, par Eugen Helmle, en japonais par Shiotsuka Shuichiro², récemment pour le russe par Valeri Kislov. Mark Dunn a-t-il lu *La Disparition* ? En tout cas, il relève le défi d'une autre manière, en écrivant à son tour un grand roman lipogrammatique, intitulé *Ella Minnow Pea*³, autrement dit, LMNOP en phonétique. Le roman de Perec, à sa parution, avait déconcerté les critiques qui avaient apprécié *Les Choses*, et nombre d'entre eux n'avaient pas vu la contrainte. Aujourd'hui il est impossible de lire *La Disparition* « innocemment », on sait toujours déjà sur quelle contrainte le roman est construit. Dans le cas du roman de Mark Dunn, le malentendu est au contraire impossible : la disparition des lettres est un moteur explicite de la narration, alors que chez Perec la disparition du E n'était désignée que de façon codée, on le verra. Mais les deux textes présentent d'autres analogies qu'on tentera de décrire.

Le roman se passe sur une île imaginaire, Nollop, située au large de Charleston (Caroline du Sud), mais indépendante ; elle porte le nom de son fondateur, Nevin Nollop, dont le principal titre de gloire est d'avoir créé le pangramme cher aux dactylos, *the quick brown fox jumps over the lazy dog* (en France, il serait question de porter dix whiskies à l'avocat goujat qui fume au zoo, à peu près). Ce pangramme est inscrit sur le socle de sa statue. Un jour, une des lettres se détache. Le Conseil Supérieur de l'île se réunit, et décide que la lettre sera désormais interdite, ce qui fait

¹ Georges Perec, *La Disparition*, Paris, Éditions Denoël, 1969.

² Qui précise : « La langue japonaise est munie de trois systèmes d'écriture (deux syllabaires plus les caractères chinois). Et chaque caractère chinois (idéogramme) a plusieurs prononciations : c'est le contexte qui la détermine. Je m'abstiens de la voyelle I, la plus fréquente dans cette langue. » listegeorgesperec@googlegroups.com, 28 janvier 2010.

³ Mark Dunn, *Ella Minnow Pea*, Londres, Methuen Publishing Ltd, 2002.

problème, car dans cette île dont le mode de vie est quelque peu Amish, le téléphone n'existe pas, le courriel encore moins, et les gens ne peuvent communiquer que par lettres. Et peu à peu, lettre après lettre se détachent... et le climat dans l'île se dégrade, délations, punitions, exils, pénurie croissante, fascisation de toute la société, mais aussi quelques îlots de résistance... jusqu'au retournement final, qui ne sera pas dévoilé pour l'instant. C'est à la fois un roman d'une drôlerie virtuose, où la *disparition* progressive des lettres oblige les personnages à une perpétuelle invention langagière, mais amène peu à peu à un tel appauvrissement du langage autorisé qu'ils ne peuvent plus communiquer que par des fautes d'orthographe et/ou des phonétismes ; et grâce à cette extinction sournoise des possibilités de dire, c'est aussi un texte très angoissant par certains aspects, et qui n'est pas sans rappeler *W ou le souvenir d'enfance* du même Perec.¹

Le paratexte mérite l'examen. Le titre du roman, *ella minnow pea*, est imprimé en minuscules de couleur vive, un bleu-vert foncé, mais le *e* de *pea* est grisé, pâle : on le retrouve juste au-dessous, à l'oblique, dans le museau d'un renard qui l'a apparemment ramassé (certainement le *quick brown fox* du pangramme.) Sous l'image du renard, un sous-titre générique : *A novel without letters*, sous-titre doublement trompeur : le roman est épistolaire, et fondé précisément sur les lettres, même disparaissantes. Un sous-titre interne, sur la page de garde, est plus explicite, et correspond mieux à la réalité du texte, mais est sans doute plus décourageant pour le lecteur² : *A Progressively Lipogrammatic Epistolary Fable*. Avant le début du texte, un bref glossaire définit *epistolary*, *lipogram*, *pangram*, et décrit l'histoire et les caractéristiques de l'île de Nollop. Enfin, nous découvrons très vite que le titre est le nom de l'héroïne.

Il s'agit donc d'un roman par lettres, et la toute première, signée Ella, est adressée à sa cousine Tassie. Le style de vie adopté dans l'île, qui a « relégué la technologie moderne au statut de nuisance à éviter³ », a une incidence directe sur le style d'écriture : Ella et ses amies et parentes écrivent comme Jane Austen. Ce choix d'un style désuet n'est donc pas lié à la contrainte, ou du moins pas d'emblée, comme c'était le cas chez Perec pour l'emploi de formes archaïques. En revanche, la contrainte va fonctionner de plus en plus, à mesure que les lettres disparaissent du socle de la statue et tombent donc sous le coup de l'interdiction.

L'archaïsme d'écriture correspond bien à cette société fermée, qui résiste à la modernité, pour de bonnes ou de mauvaises raisons : ainsi, Ella évoque dans sa première lettre une « armada

¹ Merci à Mireille Ribière, spécialiste reconnue de Perec, et à Sara Greaves, qui m'ont fait découvrir ce roman. Mireille Ribière a proposé à plusieurs éditeurs de le traduire, sans succès à ce jour. Les traductions qui suivent sont de moi, A. R.

² « *A subtitle that must have sent the marketing folks into a panic.* » (Un sous-titre qui a dû plonger les services commerciaux dans la panique) écrit Ron Charles (*Christian Science Monitor*, 4 octobre 2001).

³ Mark Dunn, *Ella Minnow Pea*, *op. cit.*, non paginé (Glossaire, avant-texte.) Désormais, les références de pages seront données dans le corps du texte.

prédatrice de spéculateurs fonciers » qui a tenté, l'année précédente, d'envahir l'île pour en faire la destination de croisières, et on serait tenté de lui donner raison, mais cette volonté de préserver l'île s'accompagne d'immobilisme, d'étroitesse d'esprit, de crainte de l'étranger, tous défauts incarnés par le Conseil qui domine la petite société.

La chute de la première lettre, que les îliens de bon sens jugent due à l'usure et proposent simplement de réparer, est analysée par le Conseil Supérieur de l'île comme « une manifestation terrestre des volontés empyréennes de M. Nollop », et le Conseil parvient à la décision de supprimer la lettre disparue du vocabulaire commun. Il ne s'agit encore que de la lettre Z, ce qui n'est pas trop gênant. Mais les pénalités encourues vont de la réprimande orale à la flagellation, au pilori, au bannissement, puis à la peine capitale. Ella, choquée, admet pourtant dans ses premières lettres que Nollop, sortant brièvement de son sommeil éternel, veut « examiner notre langage et l'usage que nous en faisons » et « nous éveiller de notre complaisante somnolence en nous ôtant cette lettre dont l'importance n'est que marginale » (p.7). Apparaît ici un premier usage de la contrainte en général : inciter à la vigilance, tant pour le scripteur que pour le lecteur. Ella examine sa propre lettre, n'y trouve que trois occurrences de la lettre interdite (*gaze, immortalized, snooze*) et en propose aussitôt trois synonymes (*looked, posteritized, sleep*) : si le premier et le troisième sont d'honnêtes termes d'anglais normé, le deuxième est un néologisme, mais loin d'y voir une fâcheuse innovation, la jeune Ella en tire un exemple de la fertilité de la contrainte, « un nouveau mot (*posteritized*) aurait été gagné du coup » (p.7). Sa cousine Tassie prend les choses moins bien : elle pressent une attaque contre la liberté de communiquer. Et au mépris de l'interdiction et de l'orthographe, elle emploie la lettre proscrite : « *I am bezide myself* », qu'on pourrait traduire par : « Je suis *Zors* de moi ! » Non seulement on ne pourra plus parler de la mer de topaze ni du ciel d'azur, ni de pizza ni de Tarzan, de bazooka, de bizarre, de zombies, mais on va vers l'interdiction de tous les livres qui contiennent le Z, c'est-à-dire en fait de tous les livres : « Les livres ont tous disparu. Il nous faudra en écrire de nouveaux. Mais que pourrons-nous dire ? » (p.14) De fait, peu après, la bibliothèque est fermée, les manuels scolaires sont confisqués, les institutrices bégaiant de terreur pour ne pas prononcer la lettre fatale, ou sont frappées d'une sorte de mutisme, ou plus précisément, d'une « aposiopèse chronique ».

Chez Perec, l'ablation du E – lettre beaucoup plus courante que le Z – entraîne des effets non seulement sur la morphologie et la syntaxe, mais intervient même sur l'intrigue : le barman sommé de préparer un porto-flip (boisson qui exige des œufs) s'écroule foudroyé par l'interdit, de même que le baryton de *Don Giovanni* au moment de lancer un mi (E en anglais !). Il en va différemment chez Dunn : certes, la disparition progressive des lettres a des conséquences sur la vie des personnages, mais les disparitions comme les conséquences sont, si l'on ose dire,

« littérales » et non pas symboliques. Quelques exemples : la mère de Tassie, institutrice, commet la faute lorsqu'en leçon d'arithmétique, elle veut mentionner une somme d'œufs, et que pour dire dix + deux, elle a sans y songer employé le mot *don*aine*. L'apiculteur est mis au pilori : ses abeilles n'arrêtent pas de proférer ZZZ. L'éditeur du journal local envisage de suspendre sa parution – or c'est la seule source d'information, les bulletins radio étant interdits. Il finit par abandonner, après un dernier numéro intitulé « Lamento des abeilles » constitué de la répétition infinie de la lettre Z, et s'exile pour échapper au châtement.

Ce premier interdit qui semblait anodin apporte déjà un changement de mentalité : la peur du châtement, la honte de cette peur, la soumission – et aussi la délation : de vieux griefs se règlent ainsi¹. Lorsque Tassie écrit aux parents d'élèves qui ont dénoncé sa mère, la réponse est un chef-d'œuvre d'hypocrisie digne de *The Scarlet Letter* de Hawthorne, et Tassie est accusée quasiment de blasphème parce qu'elle met en question l'autorité du Conseil. Peu après l'on découvre que celui-ci a mis en place un véritable cabinet noir, qui exerce sa censure sur tous les courriers : quand la mère d'Ella, par provocation, signale au Conseil qu'elle a commis une infraction dans sa dernière lettre, le Conseil lui répond qu'il est déjà au courant. Or, une des lois édictées par Nollop de son vivant était « Tu n'ouvriras pas le courrier de ton prochain. » (p.72) Le Conseil est-il donc en train de violer les recommandations du Maître ? Pas du tout : les lettres sont lues par un « imbecile-savant from France » qui ignore tout de l'anglais et n'est capable que de repérer les infractions à la contrainte. (p.77)

Cette contrainte qui affecte les possibilités de communiquer a une incidence sur la santé mentale de chacun, qui va se détériorant : Agnes a désormais pour seule activité de faire cuire ses cookies, parce que pendant ce temps-là elle ne pense ni ne parle et ne risque donc pas de commettre d'infraction. Georgeanne, affolée de solitude, barbouille de peinture son propre corps et en meurt d'empoisonnement. Peu à peu, l'île se désertifie : maint contrevenant a été expulsé ou a choisi l'exil, les biens des exilés sont confisqués au profit des membres du Conseil – ce qui n'est pas sans éveiller certains échos historiques. Ceux qui restent se partagent entre un conformisme terrifié et une révolte plus ou moins secrète, d'autant que la vie est devenue difficile : les approvisionnements manquent, les boutiques ferment, les cultures vivrières périclitent². Ella tente des gestes de solidarité : ayant vu une femme qu'elle ne connaît pas fourrager dans les poubelles du restaurant voisin (fermé), elle lui écrit un mot épinglé sur sa porte, pour l'inviter à partager ses vivres. Ici l'on voit l'un des effets, peu plausibles sur le plan narratif, de la contrainte générique

¹ « Mais il y avait pis : on avilissait, on trahissait, on dissimulait. Nul n'avait plus jamais un air confiant vis-à-vis d'autrui : chacun haïssait son prochain. » (*La Disparition, op. cit.*, p.14.)

² Ici, le rapprochement avec *W ou le souvenir d'enfance* serait trompeur : l'île Nollop se dégrade, alors que l'île W est d'emblée un lieu d'horreur, dont l'horreur est seulement masquée au début et se révèle peu à peu.

que s'est donnée l'auteur : le roman étant strictement épistolaire, même une invitation aussi informelle que celle-ci doit être écrite – et elle est rédigée avec le vocabulaire et la syntaxe rétrécis par la contrainte lipogrammatique qui va en s'aggravant. La limite serait l'aphasie, que certains sectateurs du Conseil envisagent avec satisfaction comme pure communion silencieuse des âmes :

Nollop, qui attachait tant d'importance au mot, tente maintenant de nous arracher à notre *lourdépendance traditionnelle envers l'orthodoxie linguistique. Par ce défi, il espère nous détourner du discours tel que nous le connaissons aujourd'hui et nous amener vers l'ère où nous pourrions communiquer en toute *pureplicité par l'intermédiaire des *taciteries du cœur¹. (p.40)

Un tournant dans le récit est procuré par une lettre venant des États-Unis, plus précisément de Savannah (Géorgie) : un jeune universitaire, Nathaniel Warren, qui a créé un petit journal consacré à l'île, *Nollopiana*, se propose d'y venir pour enquêter. Rapidement, il se ligue avec les révoltés et donne forme à leur rébellion. Négociant avec le seul membre du Conseil qui ait gardé quelque peu de bon sens, il lui propose ce marché : si quelqu'un est capable de réaliser un pangramme en moins de lettres que n'en contient le fameux pangramme de Nollop, sur lequel est fondée la suprématie du Conseil, les interdictions seront abolies. Le Conseil accepte, persuadé que la tâche est impossible. Chacun des survivants se met à l'œuvre, malgré de nombreux obstacles que l'auteur se plaît à détailler, et les conjurés refusent sportivement l'aide d'un ordinateur du continent. Que le lecteur se rassure : le pangramme du renard sera vaincu, presque par hasard, les méchants chassés et le bon droit triomphera.

Or, parmi les commandements édictés par le Conseil Supérieur de l'île, certains ne peuvent que recueillir l'approbation de tout être lettré : « *We are a people of words* », nous sommes un peuple de mots, un peuple de paroles – à condition de ne pas dériver en « Nous sommes un peuple de La Parole »² ! De même, on ne peut qu'approuver sa critique de la *stagnationality*, un joli mot-valise fabriqué avec *stagnation*– et –*nationality*. Et peut-être peut-on les suivre jusqu'à estimer que la disparition de certaines lettres est un défi, un appel à améliorer son expression. Mais les choses se gâtent lorsque le Conseil proclame : « Il n'y a pas d'autre interprétation [des lois, de la volonté de Nollop]. Toute autre interprétation est une hérésie » (p.53), négation de toute pensée autre, despotisme qui atteint jusqu'aux consciences. Et, revenant à l'ère pré-freudienne – ce qui est cohérent avec son refus de toute modernité – il va jusqu'à nier l'existence de l'inconscient, en récusant la notion de lapsus :

¹ « *Nollop, as one who put great emphasis upon the word, is now attempting to pry us away from our traditional heavipendence on linguistic orthodoxy. Through this challenge, he hopes to move us away from lexical discourse as we now know it, and toward the day in which we can relate to one another in sweet pureplicity through the taciteries of the heart.* »

² On rappellera le glissement d'un article dans la proclamation allemande de 1989, de « *Wir sind das Volk* » (Nous sommes le peuple) à « *Wir sind ein Volk* » (Nous sommes un seul peuple.)

Il n'existe ni accident ni faute de langage (*misspeak*), seulement un emploi grossièrement insuffisant de la perspicacité discursive [...] Le chemin de la lumière est sans ombre. Il n'y a aucune raison de s'égarer dans les ténèbres, sauf malice ou inattention. » (p.53)

On voit aisément la morale qui peut se tirer de cette fable. Au demeurant, la plupart des articles que nous avons pu consulter sur l'œuvre de Mark Dunn insistent plus sur la « leçon » du roman que sur ses aspects formels. Ainsi, sur un des sites qui lui sont consacrés, un « guide pour groupes de lecture » (non signé) écrit : « Charmant, séduisant pour l'esprit, plein d'un fascinant jeu sur les mots, *Ella Minnow Pea* nous met en garde contre les dangers de l'autoritarisme, contre les délires de l'interprétation, et montre que l'être humain a un besoin irrésistible de liberté d'expression.¹ » D'autres critiques, tout en appréciant le tour de force, n'en voient pas vraiment l'intérêt :

Dunn a visiblement investi une énergie et une créativité incontestables pour écrire en se passant de certaines lettres, et son livre contient plusieurs trouvailles réussies. Mais en tant que roman, toutefois, *Ella Minnow Pea* se lit comme un vélo d'appartement littéraire – un exercice efficace, mais ne vous attendez pas à aller quelque part.²

Mais même ceux qui y voient le *Fahrenheit 451*³ du XXI^e siècle ne peuvent s'empêcher de se demander pourquoi tant de N : « Pourquoi Mark Dunn a-t-il choisi de raconter cette histoire par des lettres plutôt que par une narration plus classique ? Que gagne-t-il à esquiver une voix narrative unique au profit de nombreux personnages qui échangent des courriers sur les événements de leur île ? Quelle ironie est sous-jacente dans le fait d'écrire des lettres sur la disparition des lettres de l'alphabet ?⁴ » Question apparemment naïve, comme celle du spectateur d'opéra qui se demanderait pourquoi les personnages chantent au lieu de parler « normalement » comme dans la « vraie vie ». Mais à laquelle il n'est pas si facile de répondre, du moins si l'on veut tâcher de convaincre et non pas d'écraser le questionneur par le mépris, comme le font les maîtres de l'île. Alors, en effet, pourquoi pas « *a more straightforward narrative* », ou, qu'y gagne-t-on ?

Tout d'abord, on constate que tous les néologismes ne dérivent pas nécessairement de la contrainte. Certains apparaissent dès le début, alors que tout l'alphabet est encore bien en place,

¹ « *Charming, intellectually engaging, and filled with fascinating wordplay, Ella Minnow Pea is a cautionary tale about authoritarianism, about the dangers of reading signs and symbols where there are none—and about the irrepressible human urge to speak freely.* »

² « *Dunn obviously spent significant energy and creativity to write without certain letters, and there are several nice turns of phrase in the book. As a novel, though, "Ella Minnow Pea" reads like a literary StairMaster - a decent workout, but don't expect to go anywhere.* » (Mark Luce, *San Francisco Chronicle*, Sunday, November 4, 2001, p. 4).

³ « Sur l'île de Nollop, il fait plus chaud que Fahrenheit 451. » (Ron Charles, *op. cit.*). Allusion au roman d'anticipation de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* : dans un monde futur, les livres sont interdits, confisqués et brûlés, mais chacun des quelques résistants apprend par cœur un des livres disparus, pour préserver la mémoire humaine et pouvoir la transmettre à des temps meilleurs.

⁴ « *Why has Mark Dunn chosen to tell this story through letters rather than a more straightforward narrative? What does Dunn gain by eschewing a single narrative voice in favor of many characters writing to one another about the events that beset their island-nation? What ironies are involved in writing letters about the disappearance of the letters of the alphabet?* »

et dénotent que les deux cousines, ou leur inventeur, savent jouer avec les ressources du langage au point d'y ajouter. Deux petits exemples : *multypewritudes*, littéralement « les multitudes qui tapent à la machine » (p.5), bien pauvre traduction pour un mot-valise réussi ! Dans la même lettre, les citoyens des États-Unis sont qualifiés de *vocabu-lazy* : si c'était un rongeur, on pourrait risquer un *vocabu-loir*... Mais très vite, la contrainte devient fonctionnelle, et, comme chez Perec, elle oblige les écrivains à des recherches de synonymie qui prennent plusieurs formes. L'archaïsme, nous l'avons signalé, était présent dès le début du texte, en raison du choix sémantique et narratif, une île coupée du monde, hors modernité, donc avant toute disparition de lettre. Mais il intervient progressivement de plus en plus dans le discours des personnages, comme recours ou détour. Tassie, ayant écrit à sa cousine une lettre où elle avoue qu'elle est tombée amoureuse de Nathaniel, se repent le lendemain et tente de rattraper son aveu en écrivant qu'elle était sous l'effet de deux verres de cabernet de Sonoma (sic) : mais ne pouvant pas écrire qu'elle était *drunk*, (le D est tombé), elle écrit, comme aurait pu le faire Lizzie Bennett de *Pride and prejudice*, « *I was in a state of shameful inebriation* » ! (p.73) D'autres synonymes, plus normands que saxons, semblent plus familiers au lecteur français que l'original, ainsi *door* devient *portal*, *window* devient *fenester*... Le *you* interdit est remplacé par la forme archaïque du tutoiement, *thou* ou *thee* (p.157)

Après les archaïsmes, le recours à des langues étrangères, ce que faisait aussi Perec¹. La disparition du Z, dès le début, fait qu'on ne peut plus être victime d'*influenza*, mais de *grippe* (le mot, d'origine française, est attesté, mais plutôt d'usage aux États-Unis : on le trouve par exemple dans le dernier roman de Dennis Lehane, *The given day*). *Dead*, le D étant interdit, est remplacé par *mort*. *Friend*, le F étant interdit, est remplacé par *amiga*... A mesure que l'extinction des lettres progresse, les synonymes deviennent de plus en plus aberrants. Le Conseil propose des substituts burlesques : après la disparition du D, les jours de la semaine sont nommés à neuf (*Sunday* devient *Sunshine*, *Saturday* devient *Satto-gatto*...). Et les correspondants font de l'excès de zèle pour imaginer de plus en plus de substituts qui obéissent à la contrainte tout en la détruisant par leur prolifération même : *Octobre* devient *Octavia*, *Octopus*, *Octarchy*, *Octangle*, *Octane*, *Onomatopoeia*, *O Tempora !* *Novembre* devient *Nostramo*, *No no Nanette !* etc.

Mais certaines disparitions sont plus graves, car elles ne touchent pas seulement le lexique. La disparition du D est dramatique : elle interdit l'emploi de la conjonction de coordination *and*, ce qui provoque la démission de l'institutrice : « le point-virgule n'est pas une solution ! les gosses

¹ *Ghost* pour fantôme (*La disparition*, *op.cit.*, p.27), « *What can I do for you* » (p.29), « *Thank you* » (p.35), *Bildungsroman* (p.43), *fatum* (p.43) « *That's right* » (p.44), *Anschauung* (p.45), etc. A noter que l'emploi des mots anglais est chaque fois « justifié » par un effet de vraisemblance narrative : le barman « jadis apprit l'anglais dans un cours du soir » (p.29), Aignan hurle « *That's right* » « sans trop savoir pourquoi il utilisait l'anglais » (p.44), etc.

n'ont que sept ans, des gamins de cet âge ne peuvent pas maîtriser le point-virgule ! Et je ne peux pas employer "ou bien" quand j'ai besoin de l'autre terme – celui qui unit, pas celui qui sépare. » (p.74) Elle exclut également l'emploi de toutes les formes verbales se terminant par d, notamment les temps du passé. « Avec la disparition du D, il devient impossible d'employer le temps passé, et l'histoire disparaît.¹ » S'il a été possible un temps de recourir à des périphrases (par exemple, l'expression courante *we have a feeling* - nous avons le sentiment que, nous pensons que...- se transforme en *we possess a sense*, qui n'est pas du tout usuel), l'invasion galopante de la contrainte appauvrit la syntaxe en parataxe, mutile l'orthographe. Les dernières lettres sont de plus en plus difficiles à déchiffrer : par exemple Goergeanne, quand elle a entrepris de peindre son corps, écrit « *I am a booman apstrat painting!* » (*a woman abstract painting*) et Ella, peu après : « *Mie phrent Georgeanne perisht last night phrom let poisoning.* » (*My friend Georgeanne perished last night from lead poisoning*².) et de conclure : « *She shoot loog smashing 4 the phooneral* » (*She should look smashing for the funeral*³). Il faut les lire à haute voix pour les comprendre. Cela peut devenir fastidieux, comme le souligne l'un des critiques :

Auteur de théâtre, Dunn sait écouter les programmes qu'on froisse et les toux du spectateur qui s'ennuie. Même si nous éprouvons de la sympathie pour ces citoyens persécutés, lire des billets de ce type finit par manquer d'attrait. [...] Heureusement, l'auteur sait accélérer la fable, et l'émailler de notes de tendresse qui montrent non seulement l'astuce de ces gens, mais la nature irrépessible de l'affection, même quand le O du mot amour est interdit.⁴

Mais un autre critique, tout en constatant le même phénomène, prend la défense de l'auteur :

Les lettres deviennent de moins en moins cohérentes. Le danger rôde partout, la paranoïa règne. Nous sommes lentement amenés à conclure que sans le langage, sans la culture – les deux sont inextricablement liés – l'existence elle-même est en péril. Et nous oublions alors que le roman n'est qu'un jeu. Bientôt nous voyons qu'un vide, un blanc, nous attend. Je prédis que Dunn écrira d'autres romans éblouissants, qui nous rappellent Perec, Mathews, Roussel et Abish.⁵

¹ « *With the loss of D, constructing the past tense becomes impossible, and history vanishes.* » (Ron Charles, *op. cit.*)

² « *Mon amie Georgeanne est morte la nuit dernière d'un empoisonnement au plomb.* »

³ « *Elle sera magnifique pour l'enterrement.* »

⁴ « *As a playwright, Dunn has developed a good ear for ruffled programs and bored coughs. No matter how sympathetic we might feel for these harassed citizens, there is, after all, a limited appeal to reading notes like this toward the end: "I am a persister, an oolaster. No more trepitation 4 me. Onlee tetermination!" Fortunately, he keeps the fable rushing along, sprinkled with notes of kindness that demonstrate not just the ingenuity of these people, but the indefatigable nature of affection, even when the V in "love" is forbidden.* » (Ron Charles, *op. cit.*)

⁵ « *But the letters become less and less coherent. Danger lurks everywhere; paranoia reigns. We slowly conclude that without language, without culture—the two are inextricably bound—existence itself is at stake. And we forget that the novel is only playful. Soon we see that a void, a blankness, awaits us. I predict that Dunn will write more dazzling novels that remind of us of Perec and Mathews and Roussel and Abish.* » (Irving Malin, *The Review of Contemporary Fiction*) (fév.2003) Walter Abish, auteur d'*Alphabetical Africa* (1974), de *How German is it?* (1985), de *Double Vision* (2004), d'inspiration apparemment oulipienne.

A la fin du roman, Ella propose d'ériger un monument aux victimes de la tyrannie du Conseil : ce serait « une grande boîte pleine de soixante cruchons d'alcool de contrebande¹ empilés, se renversant les uns sur les autres, les bouchons sautant, la liqueur coulant à flots : un désordre qui soit à la hauteur du chaos et du désordre de notre merveilleux langage. Des mots sur des mots, empilés les uns sur les autres, qui se renversent, des pensées qui jaillissent, des correspondances et des conversations qui débordent.²» (p.201) C'est dire que la signification du livre est au moins double. On peut, comme la plupart des critiques, insister sur sa signification allégorique : fable contre le totalitarisme, contre la censure, ce qui est certainement légitime, comme de lire dans *W ou le souvenir d'enfance* une vision en filigrane des camps de concentration, en Pologne ou au Chili. Et l'article du *Christian Science Monitor*, écrit moins d'un mois après le 11 septembre 2001, en prend toute sa résonance. Mais c'est aussi un hymne aux ressources du langage, et un excellent divertissement. Comme l'écrit le *Dallas Morning Herald*, et c'est presque un pangramme :

« *This exceptional, zany book will quickly make you laugh.* »

Anne Roche

¹ Le pangramme qui vainc Nollop et ses sectateurs est le suivant : « *Pack my box with five dozen liquor jugs.* » Dans le contexte, c'est du *moonshine* – de l'alcool de contrebande.

² « *A large box filled with sixty moonshine jugs—piled high, toppling over, corks popping, liquor flowing. Disorder to match the clutter and chaos of our marvelous language. Words upon words, piled high, toppling over, thoughts popping, correspondence and conversation overflowing.* »