



HAL
open science

L'autre qu'on adorait de Catherine Cusset : un roman soluble dans une chanson ?

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. L'autre qu'on adorait de Catherine Cusset : un roman soluble dans une chanson ?. Joël July et Pascal Pistone (dir.). Ferré... vos papiers!, n° 4, Presses Universitaires de Provence, p. 227-244, 2018, collection " Chants Sons ". hal-01974874

HAL Id: hal-01974874

<https://hal.science/hal-01974874>

Submitted on 9 Jan 2019

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.

Stéphane Chaudier

Publication : « *L'autre qu'on adorait de Catherine Cusset : un roman soluble dans une chanson ?* », Ferré... vos papiers !, Joël July et Pascal Pistone (dir.) Aix-Marseille, Presses de Provence, collection « Chants Sons », 2018, p. 227-244.

Auteur : Stéphane Chaudier, professeur, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Léo Ferré, « Avec le temps », Catherine Cusset, *L'Autre qu'on adorait*, lyrisme, temps, bipolarité

Résumé :

L'Autre qu'on adorait est un roman de Catherine Cusset dont le titre est emprunté à Ferré, l'auteur et l'interprète d'une des plus poignantes chansons françaises : *Avec le temps*. Au nom de quelle urgence existentielle, de quelle nécessité poétique, citer Ferré et placer l'ensemble du récit sous l'invocation d'une de ses chansons les plus célèbres ? L'étude s'ouvre par l'analyse serrée de la chanson pour en déployer toute l'ambivalence : généralement reçue comme une chanson lyrique et pathétique, cette chanson pourrait ou devrait tout aussi bien être lue comme une austère leçon morale, qui dit la mauvaise foi d'un chanteur égoïste, au cœur sec, au cynisme appuyé, se défaussant sur le temps pour se disculper et se satisfaire d'avoir mené toute une petite vie bien ratée. Véritable parapluie intertextuel qu'ouvre pour ses lecteurs le titre du roman, la chanson sert de clé herméneutique à l'autofiction de Catherine Cusset, dont elle programme les enjeux : est-ce vraiment le temps ou la maladie qu'il faut incriminer quand on raconte la vie de Thomas, « l'autre qu'on adorait ? » Est-il bien sûr qu'on l'adorait cet autre qu'on faisait plutôt mine d'adorer ? N'était-elle pas jalouse, mesquinement envieuse, la narratrice qui prend en charge ce faux éloge *post mortem* ? Allons plus loin : « cet autre qu'on adorait » en réalité gênait, embarrassait, parce qu'il était malade, inadapté, inguérissable peut-être. Pire : cet autre qu'on adorait méritait sans doute peu d'être adoré, car il était plus insupportable qu'adorable, plus dérisoire que génial. Toutes les vérités sont bonnes à dire, pourvu qu'on les dise entre les lignes, entre les vers. À cet égard, Léo Ferré et Catherine Cusset sont assurément des maîtres de l'ambiguïté, qu'elle soit romanesque ou poétique.

L'autre qu'on adorait de Catherine Cusset : un roman soluble dans une chanson ?

Proust a prétendu que les livres d'un écrivain étaient « le produit d'un autre moi », plus profond, que le moi social manifesté dans les interactions quotidiennes, où le souci des convenances stérilise toute authenticité¹. D'aucuns ont félicité Proust d'avoir apporté la preuve que le sujet était pluriel, plastique, partagé entre les diverses sphères où il se déploie². D'autres ont souligné la mauvaise foi ou l'erreur cognitive d'un Proust théoricien qui prétend expliquer la création littéraire par la vie intérieure d'un individu épris de sa propre quête au point d'ignorer ou de minorer les déterminations de la vie sociale : le « contexte » donnerait forme au texte aussi sûrement que la société informe l'individu, toujours moins singulier qu'il ne le croit³. Catherine Cusset offre pourtant un exemple particulièrement saisissant du clivage

¹Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition de Pierre Clarac, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1971, p. 221.

²Bernard Lahire, *L'Homme pluriel, les ressorts de l'action*. Ajoutons que Bernard Lahire estime que Proust est clairvoyant quand il analyse la multiplicité des identités entrant en jeu dans la vie et les actions d'un sujet mais aveugle quand il postule une hiérarchisation arbitraire de ces identités. Pour le sociologue, toutes se valent ; simplement, elles ne servent pas à faire les mêmes choses (p. 62-66).

³Voir Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust*, Paris, Belin, 2006. Rappelons que dans le *Contre Sainte-Beuve*, le narrateur converse avec sa mère ; il faut lui faire entendre avec délicatesse (par Sainte-Beuve interposé) que le moi social (conformiste, comme il se doit) n'a rien à voir avec le moi profond (sexuellement

entre « moi profond » et « moi social » : car dans le cas de cette romancière talentueuse, le premier, apparemment, ne peut se dire qu'en littérature. Cette institution sociale autorise « le sujet Cusset » à exprimer, par un langage original certes, mais non au point de ne pas être accessible au public, ce que la femme publique, assurant la « promotion » du livre, ne veut pas ou ne peut pas dire⁴. Si l'on en croit le moi social d'une Catherine Cusset légitimement soucieuse de sauver la face, *L'Autre qu'on adorait* est à la fois l'histoire, le portrait et l'éloge de Thomas Bulot, personnage fictif créé à partir d'un modèle qui a été son jeune amant, avant d'être l'ami incomparable dont le génie fut broyé par une maladie psychique trop tardivement diagnostiquée : la bipolarité. Au-delà de son déroulé romanesque (le suicide de Thomas, rapporté par l'incipit, fait du récit la chronique d'une mort annoncée, et transforme la vie du héros en tragédie), le livre remplirait une mission de service public : tel un conte d'avertissement moderne, il inviterait ses lecteurs à ne pas méconnaître la bipolarité, cette pathologie insidieuse. Heureusement, la lecture du roman montre que le récit va beaucoup plus « loin » que cette double intention pétrie de sentiments louables, et relevant d'une saine rhétorique : l'hommage *post mortem* et l'instruction du public⁵.

Relisons ces quelques lignes décisives, qui servent de dénouement au roman : « S'il faut nous comparer, j'ai eu le temps de comprendre à quel point je t'étais inférieure, avec mon esprit rationnel et pratique. Mais au moins je fais : la page blanche ne m'arrête pas ; je n'ai pas peur de la médiocrité. » (AQA, 290⁶). Le voile est levé. Catherine prend sa revanche sur Thomas ; il est mort, elle écrit. À qui la faute ? Il s'est cru génial et certes, nous convenons avec elle qu'il l'était... ou croyait l'être :

J'ai eu le temps de me rendre compte qu'il n'y avait aucun ami que j'aimais davantage, personne qui ne me fasse sentir plus vivante, et que cela était dû à quelque chose d'exceptionnel en toi qui t'illuminait.
Le rire. (AQA, 290-291)

Fini de rire, pourtant. La littérature est un terrible jugement dernier, estime Proust, elle qui permet à l'âme scrupuleuse de se peser au juste poids de son péché inavouable, dont le moi social ne veut et ne doit rien savoir. Que dit Catherine Cusset, qui se met en scène dans le livre (AQA, 31), que dit-elle d'*inavouable* ? Elle dit à Thomas, devenu personnage de roman, ce qu'elle n'a sans doute pas su assez dire à son modèle, à l'ami vivant puis mort : qu'il comptait pour elle. Il est donc mort sans le savoir *vraiment* ; il s'est peut-être même suicidé de ne pas l'avoir su. Fiction, vérité, vérité de la fiction ? Remarquons que la deuxième partie du livre s'intitule joliment : « À l'ami dont on n'a pas sauvé la vie ». *L'Autre qu'on adorait* est donc un *mea culpa*, autant dire une disculpatio : pour cette raison, le roman prolonge les *Confessions d'une radine*⁷. « Radine » en effet est celle qui mégote sur ses sentiments, qui craint la générosité, qui écrit depuis cette peur et cette impuissance insurmontables qui font

suspect) dont il est question dans l'œuvre et dont il n'aura pas à répondre, ou à rougir.

⁴L'auteur de ces lignes et ses étudiant-es ont reçu Catherine Cusset à l'université de Lille, le 7 décembre 2016, pour une rencontre se déroulant dans le cadre du Prix du Roman Étudiant Télérama / France Culture.

⁵Réduire un roman à sa rhétoricité, c'est montrer comment il persuade le public de sa qualité de roman en voulant à la fois plaire (par une bonne intrigue), instruire (par l'apport d'une connaissance utile) et émouvoir (Thomas est un bon sujet tragique : il suscite tour à tour terreur et pitié).

⁶Cette abréviation commode se lit ainsi : Catherine Cusset, *L'Autre qu'on adorait*, Paris, Gallimard, collection blanche, 2016.

⁷*Confessions d'une radine*, Paris, Gallimard, 2003, repris en coll. « Folio ». Cette autobiographie fait preuve d'un grand courage : avec un sens très sûr de l'autodérision, l'auteure s'y peint non par ses vices mais par ses ridicules, par sa mesquinerie. Le livre se présente comme un recueil des (petites) humiliations incessantes que provoque son rapport à l'argent qui, naturellement, lui vient de la névrose de ses parents bourgeois. « Je suis radine mais j'aimerais ne pas l'être. La première victime de ma radinerie, c'est moi. En effet je crois que vivre c'est dépenser, jouir, donner sa compter. Surtout ne pas compter. » (p. 87 et quatrième de couverture). *L'Autre qu'on adorait* est le pendant de ces *Confessions* : c'est le portrait d'un prodigue.

son tourment moral et affectif. Car Catherine Cusset l'avoue : aimer Thomas, c'est l'aimer pour ce qu'il lui donnait, lui si vivant, à elle si peu vivante. Si le rire est le propre de l'homme, d'elle ou de lui, il est évidemment que ce fut lui le plus humain. Sa mort est donc injuste. Reprenons la comparaison entre les deux amis : « s'il nous faut comparer » (mais au nom de quoi le faudrait-il ?), à lui le rire, la générosité et la mort. Thomas cigale. À elle l'esprit rationnel et pratique. La médiocrité assumée, dont elle dit qu'elle n'en a « pas peur⁸ ». C'est pourtant elle, la « sans génie », qui écrira sa vie à lui, le trop génial ou le génie en trop. Quelle revanche, quelle ironie. Comme dans la fable, c'est « la fourmi », la « radine », la prudente sachant mener sa barque, qui a le dernier mot. Qui survit. À tout⁹.

On pourrait croire que l'interprétation de ce roman ne doit rien à son titre, qui vient de Léo Ferré : *Avec le temps*. Rien ne serait plus faux. Ferré offre en quelques minutes, dans une simple chanson, un concentré d'énergie littéraire : *Avec le temps* est une superbe leçon de cruauté poétique. Le chanteur (c'est-à-dire le sujet qui s'exprime dans la chanson et se fait le narrateur de sa propre vie, dont il tire un bilan mitigé) feint de s'envelopper dans un discours sur le temps destructeur ; ce faisant, il croit échapper à la terrible sanction morale qui se dit pourtant en filigrane : lui non plus n'a pas su préserver l'amour des atteintes du temps. Mais le temps a bon dos. La bipolarité a bon dos. Temps et bipolarité ne sont que ce que nous en faisons. La chanson comme la littérature sont poignants parce qu'ils obligent le lecteur, à la fois exigeant et complice, à faire un terrible saut : passer du « moi social » (ce moi dont la rhétorique gère les affects et qui ne dit jamais rien de choquant) au « moi profond », insondable ; ce petit moi abyssal est à la fois coupable et victime, lucide et aveuglé, généreux et pingre ; énigme vivante, sphinx, sans cesse il passe de la bonne foi à la mauvaise foi, de l'erreur à la vérité, et inversement. La chanson donne son titre au roman car comme lui, elle propose de revenir sur l'évidence morale que n'elle institue que pour mieux la déconstruire.

C'est pourquoi, dans un premier temps, nous nous attarderons sur le cas Ferré, sur sa poétique de la duplicité : « Avec le temps », on peut dire une chose, puis son contraire ; la vérité n'est sans doute rien d'autre que le parcours, éprouvant mais jouissant, d'une vérité à l'autre, qui la nie sans l'annuler. Puis, muni de ce viatique critique, nous pourrions répondre aux deux questions que le roman s'autorise, en s'appuyant sur Ferré, à se poser : qui est vraiment Thomas, le je narré ? Qui est vraiment Catherine, « la Trine » (AQA, 112), le je narrant¹⁰ ? À quoi rime l'étrange transaction consistant pour elle à tutoyer Thomas pour lui adresser le récit (romancé) d'une propre vie qu'il est censé connaître mieux que personne ? À

⁸Comme le montrent les emplois du verbe *j'assume* dans les discours contemporains, *assumer* est un opérateur de dénégation : le sujet sait qu'il a tort, mais il refuse d'en payer le coût moral, jugé psychologiquement trop lourd. La littérature est tout entière tissée de ces discours ambigus, passionnants en ce qu'ils dévoilent la créativité langagière de qui cherche à donner le change sans pouvoir masquer le fond de sa perplexité, voire de sa détresse.

⁹« Celui qui l'a dit en premier, c'est papa : "La fourmi." [...] Il y a aussi de l'admiration dans le ton de papa, quand il voit la manière dont je me débrouille. Pas de souci à se faire pour celle-là. Pas besoin d'économiser pour elle, pour le dur hiver après l'été, quand un vent glacé soufflera. Une fourmi. Récemment je me suis aperçue que j'aurais aimé être née cigale. » (*Confessions d'une radine, incipit*, p. 13). L'art de Catherine Cusset tient à cette prise de risque : elle se donne d'emblée le mauvais rôle, si bien que toutes les tentatives ultérieures pour nuancer et infléchir l'autoportrait dans un sens plus favorable à la narratrice apparaissent comme des tentatives un peu vaines de sauver la face. Le mal est fait. Cette âpre et féconde incapacité à l'apologie de soi au nom de la vérité (ou de l'intérêt) littéraire est commune à *L'Autre qu'on adorait* et aux *Confessions d'une radine*.

¹⁰Ce surnom lui vient de Thomas. Catherine Cusset en a expliqué l'origine, au cours de la rencontre littéraire avec les étudiants lillois (voir note 4). Son premier article avait paru dans la prestigieuse revue de Philippe Sollers, *L'Infini* ; mais une coquille sur le nom de son auteur (Catherine Lusset) a suggéré ce jeu de mot peu ragoutant au modèle de Thomas : c'est ainsi que Catherine Cusset devint Latrine Lusset. « Et si Proust est le roi de l'analogie – de la mise en rapport des idées –, tu es, toi, le roi de l'allitération – de la mise en rapport des sons. » (AQA, 220)

quoi rime cette captation posthume de voix ou de vie ? Pourquoi faire de nous, lecteurs, les auditeurs-voyeurs d'une histoire aussi intime ? Serait-ce parce qu'elle nous concerne au premier chef ? Est-il sûr qu'avec le temps, tout s'en va ? La culpabilité ne serait-elle pas plus forte que le temps, parce qu'elle serait l'expression d'une « justice impossible¹¹ » avec laquelle la chanson, le roman s'efforcent de jouer ?

Ferré poète du temps

C'est une évidence. Passons en revue quelques-uns des « titres » qui autorisent Ferré à prétendre au « titre » de poète du temps, du temps mis en chanson. *Jolie môme*, petite chanson populaire, dit l'exacte coïncidence de la femme et du chant qui la fait exister dans notre imaginaire : « T'es qu'un' pauv / Petit' fleur / Qu'on guimauv' / Et qui meurt¹² ». Quelle cruauté dans la lucidité : la chanson ne dure pas plus qu'un amour ou qu'une fleur, Ronsard l'a dit. Profitons-en, nous les hommes. Dans le même temps, la chanson encense (par son titre) et dénigre (par ses négations restrictives : « T'es qu'une fleur / De pass' temps ») cette « jolie môme » qui fait envie et pitié, parce qu'elle a la beauté et la fragilité de tout ce qui s'expose au temps. Les hommes consomment ces petits plaisirs et s'en lassent, passant à une autre femme, à une autre chanson. Quand la chanson finit, elle assigne à son « héroïne », à ce type social qu'elle incarne, sa juste place : « T'es qu'un' feuille / De l'automne / Qu'on effeuille ». Même plus « fleur », déjà rendue « feuille » par le chagrin ou la désillusion, la « jolie môme » se voit proposer une nouvelle escroquerie : « T'es qu'une joie / En allée / Viens chez moi / La r'trouver ». Ces vers impairs, ces *e* muets qu'on escamote gaiement dans la chanson populaire, rendent le rythme allègre de la passade qu'on vit en un rien de temps, avec entrain, légèreté, sans scrupule. Ferré n'est pas plus tendre que la vie. Le temps est un grand opérateur de réalisme, ce que *La Vie d'artiste* ne dément guère. Dans cette chanson, le couple ne résiste pas plus au temps que « la jolie môme ». Il est loin, déplore le chanteur, le moment où « Tu croyais en ma bohème ». La chanson fait donc entendre un « bilan triste à pleurer » ; est-ce pour garder un peu de dignité que le chanteur se mue en un ironique Horace chantant à contretemps un drôle de *carpe diem* ? « Il te reste encor' de beaux jours / Profites-en mon pauvre amour / Les belles années passent vite. » Très vite le conseil charitable ou l'art trop (ou trop peu) réaliste de faire contre mauvaise fortune bon cœur cède la place au naturel, qui est moins mélancolique ou acrimonieux (« Tous les deux nous allons vieillir / Chacun pour soi comme c'est triste ») qu'ambivalent :

Un étranger un maladroit,
Lisant mon nom sur une affiche,
Te parlera de mes succès,
Mais un peu triste, toi qui sais,
Tu lui diras que je m'en fiche.

Que dit exactement l'autre ? Qui se fiche de qui ? Le discours rapporté, fictif (il s'agit pour le chanteur de se projeter dans le temps, soit qu'il ait l'espoir de faire revenir la belle, soit qu'il veuille se venger par un ultime trait), est un chef-d'œuvre d'ambiguïté. Soit la femme aimée

11 L'expression est de Proust, comme il se doit : « Car il faut que ceux-là mêmes qui ont raison, comme Françoise, aient tort aussi, pour faire de la Justice une chose impossible » (*Sodome et Gomorrhe, À la recherche du temps perdu*, édition de J.-Y. Tadié en quatre volumes, Paris, Gallimard, III, p. 174).

12 On ne peut pas ne pas goûter la transformation de l'adjectif substantif *guimauve* (*être guimauve, fleur bleue, sentimental, gnangnan*) en verbe : les hommes « guimauvent » les femmes, leur servent ces fausses sucreries, ces douceurs mensongères auxquelles elles se laissent plus ou moins prendre. Sur l'inégalité des positions masculines et féminines dans le jeu de séduction que représente et pérennise la chanson populaire, voir Stéphane Chaudier (dir.), *Chabadabada, Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants / sons », avril 2018.

mais dépitée charge le tiers « maladroit » de rapporter à l'amant devenu célèbre qu'elle se fiche de ses succès : « *Tu lui diras que je m'en fiche* » (discours direct). Soit cette femme « qui sai[t] » l'amour qu'il lui voue par-delà la séparation rend hommage à son amant en reconnaissant qu'il se fiche de ses succès puisqu'elle n'est plus là pour les partager avec lui : *Tu lui diras que je m'en fiche* (discours indirect). Grâce, entre autres, à l'art labile de rapporter les propos de l'autre, le temps devient soluble dans la chanson : on peut lui faire dire ce qu'on veut, tout et le contraire de tout. N'est-ce pas là que réside aussi l'art de la romancière Catherine Cusset, virtuose de l'énonciation trouble, donnant à l'autre la place qu'elle veut lui voir occuper dans la mémoire collective du public ? Chanson, roman, même combat : le temps, matière première de nos vies, est précisément ce que le récit et le discours mettent en forme pour mieux le déformer / reformer à l'image de nos désirs fluents, de nos dualités immaîtrisables, de nos affects tordus.

Ferré est le poète du temps qu'on assume en première personne, pour dire justement qu'on ne l'assume pas. Malgré le caractère policé du dialogue engagé avec son propre passé, le chanteur de *Monsieur mon passé* propose deux variations intéressantes de cet éternel combat que se livrent le présent et le passé :

Monsieur mon passé
Voulez-vous passer
J'ai comme un' envie
D'oublier ma vie !

On est courtois avec le passé : on lui cède le passage, pour qu'il passe, et ce passé pourtant passé s'obstine à ne pas passer ! Au moyen d'une apostrophe qui allégorise le passé, l'humour virtuose du grand rhétoricien populaire feint de donner corps à ce fantôme encombrant qui est à la fois moi et autre que moi. L'énonciation fait espérer une distance entre lui et moi ; mais lui ne répond pas à l'invite pourtant polie qu'on lui fait, et il faut à nouveau le prier, le supplier, et si possible sans pathos :

Monsieur mon passé
Faudrait bien passer
J'ai comme un' envie
D'aller faire ma vie !

Qu'importe ces jolies variations, peut-être trop légères dans leur raillerie douce-amère. Car la postérité a tranché. *Avec le temps* est sans doute la chanson la plus emblématique d'un grand art chansonnier qui chercherait moins à jouer ou à jouir du temps qu'à le mettre au défi de répondre de ce qu'il fait.

Avec le temps peut d'abord se lire comme le constat désolé de l'impuissance de l'homme : « Avec le temps... / Avec le temps, va, tout s'en va ». À l'appui de cet affect tragiquement triste, les preuves ne manquent pas, et la structure énumérative de la chanson ne fait que confirmer par la succession des exemples la puissance néantisante du temps. *Tout*, pronom indéfini abstrait par sa généralité et son indéfinition mêmes, est relayé par des syntagmes qui échouent à ancrer dans une quelconque singularité nommable la succession des fantômes : « On oublie le visage et l'on oublie la voix » (de l'aimée ou des aimées) ? À qui appartiennent *la* voix ou *le* visage qui ne sont plus *sa* voix, *son* visage ? L'article défini est une dérisoire imposture : il fait attendre un complément déterminatif (la voix de X, le visage de Y) qui ne viendra pas, si bien qu'on ne sait même plus si c'est à la même personne que se rapporte le composé voix-visage ou si chaque souvenir est altéré dans son être soit par le visage, soit par la voix, proie différenciées d'un oubli sélectif en ses modalités, mais universel en son agressive indifférence. Dans une structure chiasmique très élaborée, le vers *On*

oublie le visage et l'on oublie la voix trouve son écho dans *On oublie les passions et l'on oublie les voix*, tandis qu'entre eux deux s'intercalent deux nouvelles séries anaphoriques : *l'autre* (pronom invariant) suivi de relatifs variés : *l'autre qu'on adorait, l'autre qu'on devinait* puis *l'autre en qui l'on croyait, l'autre à qui l'on donnait* ; enfin *l'autre* s'efface et ne perdure que la relative : *pour qui, devant quoi...* Ultime dérision : *qui* est devenu *quoi*. *L'autre* semble désigner une double altérité, mais sur un mode déceptif : *l'autre* peut en effet référer soit à une personne unique soit à une collection de femmes dont les contours s'estompent, se chevauchent, dans la confusion de l'oubli partiel. Posons que chaque occurrence de *l'autre* résume une histoire particulière. Mais même dans cette hypothèse, il reste du jeu, de l'incertitude : car le pronom *l'autre* disparaissant, faut-il comprendre alors que le chanteur s'attarde sur la même histoire dans trois vers consécutifs, l'intensité de ce souvenir se mesurant au nombre de vers qui lui est consacré ? On s'y perd, comme dans les Enfers où le chanteur, nouvel Ulysse, apparaît bien incapable de donner chair et sang et vie à ces êtres trop indéfinis pour ne pas être devenus encore plus morts et plus muets que des ombres. La chanson fait ainsi entendre le travail bâclé d'une mémoire défaillante : un compromis bâtard entre la préservation du passé et son effacement. N'est-ce pas le paradoxe de l'oubli, le plus pervers des petits soldats qui se mettent au service du temps, ce grand bourreau ? Car l'oubli, c'est le temps jouant à s'effacer lui-même, avec un art consommé du paradoxe...

Puissance du temps, impuissance de l'homme. Sur cette chanson passe le souffle tragique de l'ironie de sort, qui fait trembler de peur et de pitié : pitié pour nous, oubliés et oubliants ; terreur pour nous, pris comme tous les autres, comme chacun, dans cette grande broyeuse de l'oubli. Avec quelle ironie le chanteur se fait le chantre des intensités passées ! C'est en effet le rôle des relatives que de multiplier les hyperboles : « *l'autre qu'on adorait* » (l'idolatrie, comble de l'amour) ; « *l'autre qu'on devinait* » (l'intuition, comble de la connaissance) ; « *l'autre pour qui l'on eût vendu son âme* » (le mythe de Faust, comble du romanesque), « *devant quoi l'on se traînait* » (la soumission, comble de la dépendance). Mais non : tout cela n'a pas tenu face au temps ; ni le pathos des amours échevelées, ni la douceur exquise des tendresses populaires, maternelles sans doute : « *on oublie les voix / Qui vous disaient tout bas les mots des pauvres gens / Ne rentre pas trop tard, surtout ne prends pas froid* » Dans cet îlot de discours direct libre, dans ces mots revenus alors qu'on croyait les avoir oubliés, il y a une force que n'auront jamais les passions féminines de l'âge adulte. Mais c'est trop tard : a-t-on seulement pensé à dire merci, à rendre grâce, quand c'était temps, à ces êtres sublimes d'humble délicatesse ?

C'est au sommet émotionnel de la chanson que soudain tout l'édifice se renverse : est-il sûr que ce soit le temps qu'il faille accuser de cet oubli injuste et violemment dévastateur ? Ne serait-ce pas plutôt la sécheresse de cœur d'un sujet épris de son égoïsme vital jusqu'à l'atrocité ? Relisons : à l'une, « *l'on donnait du vent et des bijoux* », autant dire rien. Quand on vend son âme « *pour quelques sous* », quand on est le Judas de soi-même, ne mérite-t-on de finir « *tout seul* », « *blanchi* », « *glacé* », « *floué par les années perdues ?* » Perdues ? Mais n'est-on pas riche de ses souvenirs ? De son expérience ? Un nouveau soupçon nous prend : *l'autre* nous payait « *d'un serment maquillé* » ; celle-là nous traînait comme on traîne « *des chiens* » ; celle-ci, on y croyait « *pour un rhume, pour un rien* ». Ce « *tout* » qui s'évanouit se révèle, au moment même où il se dissipe, n'être rien. On comprend mieux pourquoi, dans ce demi jour faux de la mémoire, « *Mêm' les plus chouett's souv'nirs ça t'as une de ces gueules* » : car tout cela qui fut oublié ne méritait sans doute guère mieux que l'oubli. Mais faut-il même le déplorer ?

Successivement, la chanson nous a fait miroiter l'ethos d'un homme vaincu par le temps, victime noblement tragique d'une fatalité déchirante ; puis elle a fait entrevoir, se superposant à cette première posture, l'image d'un cœur sans cœur, oubliant l'inoubliable par légèreté, ingratitude ; surgit ensuite la figure d'un tricheur de la mémoire, qui voudrait faire

croire à la beauté de ce qui fut en réalité minable : amours non partagées, palpitations vaines de cœurs mal accordés ; mais voilà qu'un nouvel avatar paraît, encore plus décevant : celui du cynique, content d'être « tout seul peut-être mais peïnard » et satisfait d'être libéré des illusions et des douleurs de l'amour : « Alors vraiment / Avec le temps... on n'aime plus. » Le temps qui va nous a guéri de l'amour, de ses chagrins, de ses faux prestiges. Mais a-t-on même jamais vraiment aimé ? N'a-t-on pas plutôt fait les simulacres de l'amour, ayant confondu la bonne et la mauvaise monnaie, à moins que seule la fausse ne soit réelle ? La chanson ne nous a-t-elle pas prévenus, en nous donnant son mode d'emploi : « Avec le temps, va, tout s'en va » ? Avec le temps de la chanson, par le temps que fait passer la chanson en train de se chanter, on apprend à se déprendre de nos illusions sur le lyrisme et la poésie de la chanson ; il n'y a guère que le cynisme ou la résignation qui soient vrais. « Et c'est très bien ».

On se rapproche, chemin faisant, du cœur battant de l'autofiction de Catherine Cusset. Dès lors qu'un sujet raconte, c'est-à-dire fantasme, gauchit, instrumentalise son passé, à quel saint, à quel *je* se vouer ? Que croire ? Qui croire ? Revenons un instant à Ferré dont la chanson nous sert de boussole interprétative : à qui s'adresse le chanteur ? Nous ne le savons pas. À lui-même ? À une jeune fille qu'il s'agit de congédier (car elle le lasse déjà ?) par le récit désabusé mais roublard de ses exploits amoureux ? C'est presque ce que semble suggérer (discrètement mais ironiquement) le roman de Catherine Cusset, lorsque Thomas, déjà âgé de 39 ans, parvient à séduire une jeune étudiante, Nora, sa dernière amante, en faisant écouter en cours des chansons françaises : la chanson de Reggiani, *Il suffirait de presque rien*, précède celle de Ferré, *Avec le temps* (AQA, 189). On sait que les séducteurs aiment parfois à dire du mal d'eux-mêmes pour mieux abandonner, en se donnant le beau rôle, celle qu'ils font doublement souffrir, et par leur départ, et par leurs aveux, également brutaux¹³. Dans *Avec le temps*, il n'est pas impossible non plus que le *tu* soit celui d'une vieille maîtresse à consoler, à consoler de ne plus être aimée. N'y a-t-il pas, de fait, quelque condescendance dans le tutoiement appuyé de ce vers : « Avec le temps, va, tout s'en va » ? Le *va* phatique du séducteur épouserait, complice, le *va* référentiel du temps qui passe, qui coule et invite à tout relativiser, laissant l'auditeur perplexe : cette chanson est-elle un sommet de poésie lyrique, élégiaque ? Ou un sommet de duplicité ? Nous ne savons plus, nous n'avons peut-être jamais su ou peut-être avons-nous toujours qu'il y avait quelque chose de pourri dans le royaume de l'amour. *Avec le temps* fait-il de nous les victimes ou les alliés du temps ? Que signifie ce *avec* ? Enjoint-il à s'abandonner au flux du temps ? À s'en indigner ? À y résister ? À s'y résigner ? Qu'en est-il du récit de Catherine Cusset ? Véritable parapluie intertextuel qu'ouvre pour ses lecteurs le titre du roman, la chanson sert de clé, en nous obligeant à déplacer nos soupçons : ils ne portent plus sur le temps lui-même mais sur l'amour dont il est question dès le titre de l'œuvre. Est-il sûr qu'on l'adorait cet autre « qu'on adorait », qu'on faisait mine d'adorer ? Tout ne le roman ne prouve-t-il pas l'inverse : « cet autre qu'on adorait », on ne l'aimait pas tant que ça ; il gênait, il embarrassait, parce qu'il était malade, non soigné, et que les inadaptés exaspèrent et lassent leur entourage plus vite qu'ils ne l'émeuvent. Mais il y a pire : cet être qu'on adorait, méritait-il de l'être ? Était-il adorable ou détestable ? Ou ni l'un ni l'autre ? Ou l'un et l'autre, l'un puis l'autre ? Cette adoration redoublée (l'autre adoré parce qu'adorable) n'est-elle une fiction que la fiction s'acharne à démonter parce qu'elle est intenable ? Sous l'hyperbole du titre, comme un cache-misère, il y aurait que pénurie, manque, superficialité, trahison. Est-ce cet amer savoir que nous propose le livre de Catherine Cusset, voyage peu reluisant en amitié mythifiée, en amitié mystifiée ?

Qui est-il ?

¹³*Il suffirait de presque rien* (paroles de Jean Bourgeois et Max Rivière), interprétée par Reggiani, rapporte le discours réaliste, tendrement décourageant, d'un vieux séducteur à une jolie jeune fille qui s'accroche à lui.

La place d'*Avec le temps* dans le récit est à la fois centrale et allusive : centrale, à cause du titre, mais aussi parce que le troisième chapitre de la première partie (« Triangles ») se nomme « Avec le temps » (p. 56-93) : en moins de 40 pages, huit ans (1990-1998) de la courte vie de Thomas sont couverts ; les thèmes essentiels qui façonnent sa destinée sont présentés. Thomas échoue : son couple prometteur avec la belle Elisa vole en éclat ; sitôt son diplôme d'administrateur obtenu à Columbia, il s'en désintéresse pour se lancer dans une thèse sur Proust. Instabilité amoureuse et professionnelle. Le personnage est sur ses rails et n'en sortira plus. Interprétée par Abbey Lincoln, Noire américaine « qui roule les r », la chanson de Ferré, « Avec le temps », semble réactualisée pour mieux épouser les errances et les déceptions du héros expatrié. « Avec le temps, va, tout s'en va, / L'autre qu'on adorait » (AQA, 91)... Pour Thomas, « l'autre », c'est évidemment Elisa, qu'il n'aime plus ; mais pour le lecteur, « l'autre », c'est déjà Thomas ; si jeune, il semble se défaire, démentir les promesses de la jeunesse et s'enfoncer dans le dédale crépusculaire d'une ironique fatalité. Le temps ne joue-t-il déjà, toujours déjà, contre lui ? Et pourtant, les références à la chanson, une fois passé la page 91, sont rares, et jamais décisives. Ferré est certes intégré au corpus de chansons patrimoniales que Thomas fait découvrir à ses étudiants américains (AQA, 189). Mais quand il se sent attiré par Nora, sa jeune étudiante, ce sont les vers plus empathiques du *Mètèque* de Moustaki (« *Je viendrai, ma douce captive / Mon âme sœur, ma source vive / Je viendrai boire tes vingt ans* ») qui accompagnent le ballet de la séduction (AQA, 190). Ferré est détrôné par les références à Billie Holiday ou Nina Simone, elle aussi bipolaire (AQA, 229) ; il ne compte pas parmi « les compagnons de toujours » que Thomas retrouve sur son Ipod, son « vrai pays » (AQA, 188). Lors de la rupture avec Olga, qui répète le drame vécu avec Elisa, la méditation douloureuse de Ferré sur le temps est remplacée par une citation de Proust, qui en reprend l'harmonique affective et philosophique : « Il y a dans ce monde où tout s'use, où tout périt, une chose qui tombe en ruines, qui périt, qui se détruit encore plus complètement, en laissant moins de vestiges que la Beauté : c'est le Chagrin » (AQA, 184). *Exit* Ferré : mais cette éclipse ne doit pas tromper ; l'empreinte d'*Avec le temps* sur le récit est si forte qu'il n'est plus besoin de rappeler au lecteur, par des allusions, des citations, des références, le matériau de la chanson. Il est gravé dans sa mémoire : implacable, le récit déroule l'opération de décomposition intime programmée par la voix pathétique de Ferré. Rappelons-nous : à peine adolescents, Thomas et Nicolas hurlaient « en imitant les mimiques faciales du vieux Léo aux tempes grisonnantes [...], et son poing qui s'abat quand il bute sur le mot "peinard" : *Avec le temps* [...] / *Et l'on se sent tout peut-être mais peinard ! / Et l'on se sent floué par les années perdues...* » (AQA, 25). « Floué », sans aucun doute, Thomas le sera : mais « peinard » ? Ce point de résistance morale que le cynique présente au temps lui fait complètement défaut. Thomas est un romantique à qui toute distance critique a manqué.

Le roman est ainsi structuré par un double foyer psychologique : l'identité de Thomas, héros et destinataire fictif du récit, est peut-être moins complexe que celle de Catherine, narratrice inscrite dans la fiction, mais de manière décalée, oblique, comme si Thomas n'était en somme qu'un excellent prétexte romanesque pour présenter le bilan et la réécriture posthume d'une relation orageuse qui en dit plus, mais plus secrètement, sur *elle* que sur *lui*. Son cas à lui peut être expédié en un mot : un inadapté qui n'apprend rien de ses échecs. Dès le début, il planche sur un sujet de philosophie qui met en abîme la problématique de son existence : « "Le Réel" ». 4 sur 20. Son ami Nicolas ne fait guère mieux ; mais ce qui pour l'un n'est qu'une mésaventure de khâgneux devient pour « l'autre qu'on adorait » le thème (astral ?) de son existence. En entendant Obama faire campagne, Thomas tranche : « il est évident qu'un Noir ne sera jamais élu aux États-Unis, et si par miracle le malheureux l'emportait, le lendemain de l'élection il serait transpercé de quarante et une balles comme Amadou Diallo ». (AQA, 268). La fiction ne manque pas une occasion de souligner

l'incapacité de Thomas à prévoir, à lire les signes du temps. Sa vie n'est qu'une litanie d'échecs amoureux : Catherine, Elisa, Ana, Olga, Nora. Et d'échecs professionnels : il est deux fois recalé à Normale Sup (AQA 26 et 39) ; il ne décroche aucune des offres de poste (à Princeton, Reed, Wesleyan, New York University, au National Humanities Center de North Carolina, Richmond). Significativement, quand il compose pour un cancre riche dont il usurpe l'identité au bac, il obtient deux 20 / 20 en français et philo (AQA 46) ; bref, lorsqu'il veut être un autre et s'efforce « d'être médiocre », il réussit ; en revanche, il échoue quand il veut être lui et croit être génial. On se souvient que la médiocrité assumée et habilement exploitée caractérise Catherine (« Je n'ai pas peur de la médiocrité », AQA, 290¹⁴). Comment mieux dire que le problème de Thomas n'est autre que l'idée qu'il se fait de lui-même ?

Aboulique, incapable de tenir ses objectifs, il vit dans le mensonge perpétuel. Ce défaut de lucidité, ce décalage entre les faits et leur interprétation subjective par Thomas sont marqués par deux traits énonciatifs récurrents dans le récit : l'ironie rétrospective et les discours rapportés. « “Je sais séduire quand je veux, Catherine. Fais-moi confiance” » explique Thomas à son amie, après son audition à Princeton (AQA, 126). Le lecteur, lui aussi, ne demande qu'à faire confiance à ce jeune homme que récit présente comme doué, brillant, cultivé, sensible, fabuleusement drôle. Mais comme il échoue à Princeton précisément parce qu'il a voulu séduire au lieu de se contenter d'être médiocre, et comme il ne cesse d'échouer, le lecteur, peu à peu, retire toute confiance à ses dires. « Avec le temps, va, tout s'en va... ». Notre regard sur le personnage (bienveillant d'abord, puis critique ou méfiant voire agacé) change imperceptiblement ; cette évolution est très subtilement mise en œuvre par le discours rapporté, véritable faux frère énonciatif qui juxtapose deux voix, celle de la narratrice et celle du personnage : « Tu es le candidat idéal. Ta thèse ne porte pas sur le cinéma français mais ton deuxième livre, oui, et tu viens justement de rédiger le projet qui le décrit. » (AQA, 210). À ce moment du récit, le lecteur ne peut plus croire que la phrase renvoie au point de vue de la narratrice ; car c'est bien la voix de Thomas se berçant d'illusions que l'on entend. Plus loin, la parole cruelle de « la fourmi » que l'on ne dupe pas se fait entendre : « Tu as gonflé ton CV de titres d'articles, de livres et de numéros de revue que tu appelles “*Books in progress*” [...] mais en le regardant de près on s'aperçoit que, hormis quatre ou cinq articles, rien n'est publié ni même soumis aux maisons d'édition. Tu maîtrises la rhétorique – l'apparence. » (AQA, 222). À la maigre bibliographie de Thomas, Catherine peut opposer victorieusement sa thèse publiée chez Champion et toute son œuvre romanesque. On pense donc au titre de Cocteau : *Thomas l'imposteur* ; Thomas Bulot, dit « La Bulle » est un imposteur qui, « avec le temps », ne parvient plus à donner le change. Le livre n'est plus un éloge mais un réquisitoire. « Va, tout s'en va... »

Il est deux lectures possibles du personnage : la moins intéressante est celle que la romancière met en avant dans son discours « promotionnel ». L'explication de Thomas par la bipolarité figure dans le roman : « C'est la maladie, pas toi, qui a ruiné ta carrière. Le découvrir est soulagement ». (AQA, 230) : oui, mais pour qui ? Cette ellipse est riche de toutes les ambiguïtés du récit. Ce dernier veut-il présenter un cas exemplaire de bipolarité ? Peut-on réduire Thomas à sa pathologie ? Impossible pour une romancière comme l'est Catherine Cusset : « Mais qui es-tu, toi, ballotté par des humeurs sans lien avec les événements de ta vie, comme un navire sans gouvernail voguant au gré des flots ? Que reste-t-il de toi derrière la maladie [...] ? » (AQA, 230). Parce qu'il n'est pas pensable de faire de Thomas un cas d'école et parce qu'il n'est pas possible non plus de le présenter comme ce génie méconnu qu'il se plaît à être, le roman opte *volens nolens* pour la voix (sartrienne ?

14 On se souvient que Thomas et sa mère se plaisent à fustiger les imbéciles qui pérorent dans les médias par une réplique de Montherlant : « “Allez, allez, en prison ! En prison pour médiocrité” » (AQA, 40). Frustrée, la mère de Thomas impose à son fils d'être l'antidote de sa propre médiocrité. C'est donc aussi à cette mère abusivement idolâtre que fait référence le pronom indéfini du titre : *L'Autre qu'on adorait*.

lucide ? cruelle ?) d'une radiographie de la mauvaise foi. Thomas n'est en effet pas celui qu'il prétend être ; mais il n'est pas non plus celui que sa mère ses amis figent et réifient dans le rôle du boute-en-train merveilleux qui anime leurs soirées. Il est un malheureux piégé par des images de soi trop fastueuses ; il est la victime de sa propre légende au crédit de laquelle, comme Emma Bovary, il vit, avant d'en mourir.

Qui est-elle ? La littérature comme « sorcière »

À l'instigation du canteur d'*Avec le temps*, Catherine Cusset donne son prénom et son surnom à l'instance narrative chargée d'accomplir l'opération de démystification mise en œuvre par le roman. Mais qui est-elle, exactement, cette Catherine ? Jalouse d'elle, la mère de Thomas la nomme « La Sorcière » (AQA 40), et curieusement, c'est ce mot insultant que reprend et assume la narratrice en en faisant le titre du deuxième chapitre de la première partie (p. 31-53), qui retrace sa brève mais marquante relation amoureuse avec Thomas. À ce dernier, elle prête cette observation : « Tu remarques que je peux être gentille » (AQA 41). Cette formule délicieusement ambiguë révèle ce qui fait le plus grand intérêt du roman : le statut psychologique (ou l'ethos indéfinissable) d'une narratrice qui se plaît à jouer au chat et à la souris avec l'image de sorcière, de femme méchante et perverse, que le récit construit par petites touches, avec un art consommé de l'obliquité. À cet égard, le sommet romanesque du livre est atteint par la scène où Catherine Cusset se met en scène (et en abîme) comme écrivaine et narratrice de l'histoire qu'elle va raconter : « Pendant nos promenades je t'ai parlé du livre que j'ai écrit pendant l'hiver et que je viens d'achever, *Autoportrait avec amis*. [...] Il y a un chapitre sur toi, bien sûr [...]. » (AQA, 171). Ce titre ne figure dans la liste des œuvres de l'auteur. Le lecteur peut donc imaginer que le roman qu'il tient entre les mains n'est autre que l'excroissance de ce chapitre initial, fictif ou réel, peu importe, repris après la mort du pseudo-Thomas. Le lecteur croit ainsi entrer dans la genèse du récit et il s'en réjouit. Mais il y a plus : romancière du plaisir métatextuel, Catherine fait lire à son modèle le portrait qu'elle brosse de lui, si bien qu'en voyant Thomas déchiffrer sa propre histoire, nous pensons assister à la toute première réception du livre :

Tu as beau t'indigner, tes larmes coulent sur la feuille. Un échec amoureux ou professionnel après l'autre, tu te prends en pleine face, comme une claque, une minable image de toi. Tu apparais comme un pauvre type, un bouffon, un raté. [...] À la fin, je cite *L'Albatros* de Baudelaire :

Le Poète est semblable au prince des nuées [...].

Thomas s'indigne, pleure. Comment ne pas être troublés ? Nous, lecteurs, reconnaissons la trame inchangée du récit : « Un échec amoureux ou professionnel après l'autre ». Vient ensuite la recension du texte par celui qui en est l'objet :

Peut-être n'écriras-tu rien, mais au moins tu ne feras ce mal-là à personne. Tu te préfères dans la peau du bouffon pathétique que dans celle d'une femme qui te donne à lire un tel texte en te demandant ton avis "littéraire". Un texte qui n'est pas seulement blessant mais mauvais. (AQA, 175).

Le lecteur réel, prenant la suite de Thomas, ne risque-t-il pas d'être de son avis ? Reconnaissons que Catherine Cusset a le sens du jeu, du pari littéraire ; elle offre une fois encore à Thomas la parole, autant dire la chance de persuader le lecteur réel que son livre (à elle) ne vaut rien, ou bien qu'il diffère notablement de la première version qu'elle lui soumet. « J'ai pleuré, évidemment : c'est tout mon passé. Mais tu rapetisses l'autre... Comment peux-tu réduire la relation à ça, Catherine ? Et moi ? Une caricature ! [...] Ton texte est complètement plat. Et ta posture n'est pas tenable. Tu as un regard de surplomb, une

arrogance...” » (AQA, 176). Vient enfin la sanction finale : « “Tu sais, Catherine, les gens ont quand même une vie intérieure.” » (AQA, 177).

L’autre qu’on adore... devient l’autre qu’on rapetisse, qu’on réduit, qu’on caricature. Comment trancher ? Le peut-on ? Si l’un des enjeux du texte consistait à arbitrer le débat entre l’écrivaine et son lecteur mis en abyme, ce serait moins pour décider d’une question de psychologie (rapport de force, relation ambivalente d’admiration-répulsion entre les deux amis, jalousie de Catherine qui ne tolère pas de rivaux – et Thomas, artiste génial mais sans œuvre, n’est-il pas son rival ?) que pour montrer comment le texte « orchestre » par son énonciation toutes ces ambivalences qui diffractent la vérité, la transforment en « effets de vérité », en stratégies discursives. Que penser d’un tel énoncé ? « Je suis ton amie. Je ne suis pas méchante, tu l’as compris. Mais comme j’ignore la fragilité, comme j’ignore le mal qu’on fait à l’autre [qu’on adorait !] en posant le doigt sur ses zones les plus sensibles et en appuyant dessus. » (AQA, 174). « Je peux être gentille », « je ne suis pas méchante » : décidément, la narratrice n’a pas la conscience tranquille... Mieux vaut prudemment s’en tenir à la littérature. Si cette mise en abyme présente à mon sens un intérêt supérieur, c’est bien parce que Catherine, se peignant comme une vraie-fausse sorcière, invite à penser que c’est la littérature elle-même qui est une sorcière : ignorant (faute de cette délicatesse scrupuleuse qui paralyse) le mal fait à l’autre, elle décrit et transforme la méchanceté en vérité, le cas particulier en analyse du général.

Revenons à *L’Albatros*. Ce nom, dont il ne faut jamais oublier qu’il contient en son sein l’adjectif *atroce*, fait écho à la chanson *Avec le temps : l’autre qu’on adorait* (Thomas) y devient *L’autre mime en boitant l’infirmes qui volait* (Catherine) : Catherine exorcise, sur le mode d’un exercice apotropaïque, sa hantise de ne pas avoir des « ailes de géant » ; elle se console de cette tare en racontant la tare plus grande encore de devenir « gauche et veule » par la faute du génie ou de la maladie des génies. Soit. On comprend en quoi Baudelaire et Ferré peuvent servir de modèles au récit en prose de Catherine Cusset, en quoi le diptyque poético-chansonnier des premiers peut être considéré comme le mode d’emploi du second. De fait, le poème de Baudelaire comme la chanson de Ferré sont des *exécutions littéraires* : la littérature y est montrée comme l’exécutrice des grands thèmes lyriques et pathétique dont pourtant elle s’abreuve. La littérature plonge le fer de l’ironie et de l’indécidabilité énonciative dans le flan de l’univoque et rassurante émotion ; pour Catherine Cusset, la littérature s’identifie à ce geste cruel mais salubre, à cette perversité sans laquelle on méconnaît la complexité de la vie. *Avec le temps* demande d’abord à être lu comme une élégie : le temps y est montré plus fort que l’homme ; l’homme a donc légitimité de s’en plaindre. Mais « avec le temps », la chanson retourne la veste lyrique et montre le dessous pitoyable de cette noble posture : ingratitude, égoïsme, mauvaise foi du chanteur. Qui est responsable de l’échec existentiel que rapporte la chanson ? De même, qui est à blâmer de la chute de l’Albatros ? À qui imputer le suicide de Thomas ? Le Poète, « le prince des nuées » peut-il demander aux hommes d’équipage d’être autre chose que des hommes ? Peut-il se contenter d’être un « voyageur ailé » sans apprendre qu’il existe aussi un sol, une terre, ce qu’on nomme tout simplement le réel ? Dans son ignorance du monde tel qu’il est, à la fois azur et humus, l’Albatros est-il sublime... ou naïf ? S’il devient « comique et laid », est-ce seulement parce qu’on le rend tel ? N’est-ce pas plutôt parce que l’équipage *révèle* aux « rois de l’azur » leur double et inavouable nature ? L’Albatros, comme Thomas, a sans doute été trop confiant : il recherche l’amitié de ces hommes qui ne peuvent que le *trahir*, verbe unique pour dire à la fois la trahison et le dévoilement. Thomas, lui aussi, aurait dû se méfier : le premier film qu’il voit avec Catherine n’est-il pas *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears ? Catherine Merteuil contre Thomas Valmont : tout part et tout revient à la littérature, qu’elle se dissimule sous les espèces d’un poème, d’une chanson, ou d’un roman par lettres.

Conclusion

« Avec le temps, va, tout s'en va » : tout, sauf la chanson. La force du chanteur consiste à s'identifier soit avec le chanteur (en endossant tour à tour le pathétique de la victime du temps ou la mesquinerie du « peinarde » qui s'arrange avec le temps) soit avec la chanson elle-même, qui dit le temps parce qu'elle est le temps. Elle est certes dans le temps, et de son temps ; si elle est belle, « avec le temps », elle déploie pour les générations futures ses ressources musicales et poétiques. N'est-ce pas cette alchimie que voudrait capter le roman de Catherine Cusset ? « Avec le temps », « l'autre qu'on adorait » se révèle sous les traits de celui dont on n'a pas sauvé la vie, parce que justement, on l'adorait trop pour l'aimer vraiment. Le temps est un grand maigre : il pratique la déflation sentimentale. Or le roman comme la chanson épouse le temps, son flux, ses méandres. Est-ce un hasard si Thomas convoque sans cesse les mânes littéraires de Proust et s'identifie à lui ? Thomas comprend si bien Proust qu'il pense être Proust, à « une différence rédhibitoire » près : « l'argent. La thune, comme dirait l'autre. » (AQA, 220). Mais Thomas se trompe et Catherine a raison. L'argent n'a pas l'importance que lui accorde un Thomas cherchant à se dédouaner. Toutes les cigales qui chantent ont le génie de Proust, sa réactivité, sa sensualité. Mais seules les fourmis ont son opiniâtreté laborieuse. Il ne s'agit pas d'être ou de se prendre pour Proust mais de le devenir ; et pour cela, il faut écrire, et non rêver de le faire. Vérité romanesque... La littérature (chanson comprise) est d'abord et avant tout une école dégrisante de réalisme : elle n'ignore pas l'idéalisme mais le traverse, le retourne, l'inquiète. Et nous avec lui.