



HAL
open science

La bibliothèque et l'écrivain : patrimoine ou banque de données ?

Brigitte Ouvry-Vial

► **To cite this version:**

Brigitte Ouvry-Vial. La bibliothèque et l'écrivain : patrimoine ou banque de données?. La bibliothèque dans la littérature contemporaine, May 2006, Saint-Cloud, France. hal-02144750

HAL Id: hal-02144750

<https://hal.science/hal-02144750>

Submitted on 31 May 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.

La bibliothèque et l'écrivain : patrimoine ou banque de données ?

Brigitte Ouvry-Vial, Pr. Université du Maine

Qu'on l'envisage comme un contenu –collection d'ouvrages choisis- ou comme contenant – espace matériel, meuble ou édifice de leur rangement et rassemblement-, la bibliothèque constitue dans la littérature un *topos*. Signe symbolique d'un statut auquel on aspire –tel César Biroteau¹ réunissant des ouvrages qu'il ne lit pas mais qui satisfont son besoin social de *decorum*-, ou indice d'une image de soi que l'on construit avec fétichisme– telle la bibliothèque latine décadente de Des Esseintes²-, la bibliothèque apparaît aussi dans la fiction comme un lieu physique et spirituel de refuge comme dans les *Carnets de Malte Laurids Bridge*³ ou encore dans *La Nausée*⁴. Au-delà de ces exemples qui, parmi d'autres, viennent immédiatement à l'esprit, l'importance et la fonction de ce *topos* sont extrêmement variables dans les oeuvres qui y ont recours où la bibliothèque passe du rôle de simple détail narratif, anecdotique, à celui de cadre formel de l'oeuvre, voire à celui d'emblème. Le constat d'une large représentation de la bibliothèque dans la littérature a donc nécessairement pour corollaire une série d'interrogations sur cette variété d'emploi d'un ouvrage, d'un auteur à l'autre : renvoie-t-elle à un statut variable de la lecture et de la bibliothèque pour les auteurs? Peut-on départager les auteurs, repérer des constantes et établir une typologie des oeuvres en fonction de ce statut ?

On tentera de s'en faire une idée à partir d'oeuvres contemporaines⁵ récentes choisies dans les rayonnages d'une bibliothèque universitaire de lettres, soit un échantillon témoin sans critère esthétique fixe sauf que le contexte d'une collection de lectures potentielles, proposées, recommandées ou imposées à des étudiants de lettres constitue déjà une forme de sélection avec étalonnage à partir de critères pédagogiques ou de canons littéraires spécifiques. Si les ouvrages qui constituent notre échantillon – témoin s'adressent déjà à un public restreint et concerné par la chose littéraire, on revendique toutefois un certain empirisme de la démarche de sélection comme des questions générales qui l'ont sous-tendue. Ces ouvrages ne répondent pas en effet à une nomenclature préalable - notamment en termes de genres, de mouvements, de place dans une hiérarchie littéraire académique -, et sont choisis à partir du seul critère de présence et représentation de la bibliothèque.

¹ Honoré de Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Biroteau* (1837), in Comédie Humaine, dirigée par Pierre-George Castex, Bibliothèque de la Pléiade, n°35, Gallimard, 2001.

²Cf. J.K. Huysmans, *A Rebours*, Folio, Gallimard, 1977, Chapitre III: « Une partie des rayons plaqués contre les murs de son cabinet, orange et bleu, était exclusivement couverte par les ouvrages latins, par ceux que les intelligences qu'ont domestiquées les déplorables leçons ressassées dans les Sorbonnes désignent sous ce nom générique : la décadence. »

³ Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Bridge*, préface de Claude David, Folio, Gallimard, 1997.

⁴ Jean Paul Sartre, *La Nausée* (1938), Folio, Gallimard, 1991. Le personnage central, Antoine Roquentin, installé à Bouville après avoir beaucoup voyagé, passe ses journées à la bibliothèque où il se lie d'amitié avec l'Autodidacte qui, ayant entrepris de lire tous les livres par ordre alphabétique, sera finalement exclu des lieux...

⁵ Publiées dans les vingt dernières années.

On les confrontera à l'exemple emblématique de la bibliothèque chez Borges et, sur la base d'une analyse des modalités de représentation dont ils font montre, à partir de constats et de citations illustrant les différents emplois et mises en situation, on consacrera l'essentiel de cette communication à l'exposé des enjeux et du statut fictionnels de la bibliothèque.

*

Dans son *Essai d'autobiographie* J.-L. Borges déclare :

« Si on me demandait ce qui a compté le plus dans ma vie, je répondrais : la bibliothèque de mon père. Il m'arrive de penser qu'en fait je ne suis jamais sorti de cette bibliothèque. Je la revois encore. C'était une pièce à part, entièrement tapissée de rayonnages vitrés, et qui devait contenir plusieurs milliers de volumes »⁶.

Pour Borges comme pour R.L. Stevenson avant lui, cette bibliothèque d'enfance – aussi bien l'espace que les volumes spécifiques qu'elle contenait-, fut un point d'origine explicite et un principe constitutif de sa vie d'écrivain. De par son ampleur ajoutée à celle de la Bibliothèque nationale de Buenos Aires - où Borges enfant allait avec son père avant d'en devenir, plus tard, le directeur-, la bibliothèque paternelle représente autant un édifice choisi et personnel, qu'un lieu institutionnel de savoir. Même valeur de *landmark* référentiel et affectif de la bibliothèque chez Stevenson qui distingue toutefois la bibliothèque de sa nurse – composée de récits pour enfants, romans sentimentaux ou historiques populaires⁷ que l'enfant et la nurse qui lui en faisait lecture admiraient jusqu'à l'excès-, de celle de son père, austère, mais dans laquelle, malgré tout, « le cœur battant, en furetant au milieu des ouvrages illisibles, comptes-rendus de sociétés savantes, encyclopédies, livres de physique et particulièrement d'optique qui couvraient l'essentiel des rayons⁸ », il découvrit les romans de Walter Scott.

Ce qui prédomine dans ces bibliothèques liminaires de Borges et de Stevenson, malgré la différence en termes de hiérarchie littéraire et de savoir entre leurs bibliothèques enfantines et paternelles respectives comme entre les ouvrages que les deux futurs écrivains y avaient spécifiquement élus, c'est d'abord leur qualité de repère autobiographique - par une analogie entre souvenirs de lectures et récit de soi. C'est aussi leur valeur de collection « engagée »⁹ pour reprendre la terminologie de Michel Melot qui, à l'intérieur de la catégorie des collectionneurs raisonnés, entre lesquels il distingue « les témoins, les pédagogues et les militants » et en marge des esthètes¹⁰, définit les règles, la mission assignée à sa collection par le collectionneur engagé :

⁶ *Essai d'autobiographie* (1970), in *Livre de préfaces*, Folio, Gallimard, 1980, p. 276.

⁷ Ecrits par des inconnus non moins illustres aux yeux de Stevenson que le Reverent Robert Murray M'Cheyne, Ainsworth, Charlotte Mary Yonge, etc.

⁸ R. L. Stevenson, *Essai sur l'art de la fiction*, édition établie et présentée par Michel Le Bris, traduit de l'anglais par France-Marie Watkins et Michel Le Bris, La Table Ronde, 1988, pp.81-82.

⁹ Cf. Michel Melot, « Le collectionneur engagé » in Gustave Dutailly, *Les Plaisirs d'un collectionneur d'affiches*, Le Pythagore, 2006, p. 137.

¹⁰ « Pour qui la valeur de chaque pièce est irremplaçable », Michel Melot, « Le collectionneur engagé », *op. cit.*, p.137.

« Sa collection, d'abord, n'est pas valorisée comme un trésor dont on calcule les bénéfices, ni en argent comptant ni en réputation de connaisseur. Sa collection ensuite, est valable par son ensemble sans qu'aucune pièce ne soit considérée en elle-même pour sa valeur intrinsèque. En conséquence les pièces qui la composent peuvent être pauvres. Seul l'intérêt que leur confère la collection et son collectionneur les valorise comme s'il s'agissait chaque fois d'un chef d'oeuvre, rappelant que la valeur d'une oeuvre n'existe que par son histoire et le regard qu'on porte sur elle.¹¹ »

Dans les écrits biographiques comme les écrits littéraires de Borges et Stevenson, on retrouve le retour systématique à l'enchantement des lectures issues de ces bibliothèques fondatrices : pour Stevenson retour à Walter Scott, à Dumas, à Shakespeare dont il avait tout lu ; pour Borges retour aux encyclopédies, aux *Mille et nuits* de Burton, à Schopenhauer et Shakespeare, à Stevenson lui-même dont il admirait autant les essais que *l'Île au trésor*. Ce recours à la bibliothèque, collection mnémonique, pensée comme un tout ou à travers des unités livresques représentatives, « le » *Quichotte*, « Le » *Vicomte de Bragelonne* suggère l'importance déterminante pour l'écrivain de l'expérience de lecture¹². Il révèle aussi que la mémoire de la bibliothèque, dans le récit explicite qu'ils en font comme dans les enseignements ou modèles implicites qu'ils en retirent, est le point de départ d'un futur de l'oeuvre qui se construit par référence, prolongement ou encore par différence et interrogation de cette matrice originelle.

La bibliothèque d'enfance, si présente qu'elle soit dans l'oeuvre, joue un rôle parfois paradoxal dans la constitution des modèles littéraires ; l'admiration de Stevenson pour Walter Scott, celle de Borges pour Stevenson et particulièrement *L'Île au trésor* dans laquelle Borges aimait retrouver les effets de la lecture de Walter Scott, ne sont pas exemptes de réserves et n'impliquent pas une imitation dans l'oeuvre propre. Il semblerait plutôt qu'en passant mentalement en revue sa bibliothèque virtuelle, en reconsidérant sa valeur, en la vidant ou la parcourant en pensée, l'écrivain creuse l'espace de son oeuvre propre, dans un processus analogue à celui qu'évoque Philippe Sollers :

« Rêver du livre que l'on est en train d'écrire : si je parviens à me réveiller dedans (c'est la mort). Ça m'est arrivé une fois, je m'étais endormi sous le tapis au pied de la bibliothèque. J'étais le dernier paragraphe, son ondulation, sa modulation.¹³ »

Chez Borges, qu'il s'agisse de *l'Essai d'autobiographie*, de *L'Auteur et autres textes*, de *Fictions*, du *livre de sable*, du prologue d'*Evaristo Carriego*, le motif de la bibliothèque et son rôle formel dans la composition de l'oeuvre paraissent incontournables : parce que l'encyclopédie -pratique quasi quotidienne et forme livresque de référence pour Borges-, est en soi une forme de bibliothèque en modèle réduit ; parce que l'une comme l'autre tentent de coïncider avec l'univers ; parce que Borges « appelait l'univers une bibliothèque et reconnaissait avoir imaginé le paradis *bajo la forma de una biblioteca*¹⁴ » ; parce que, comme le souligne Blanchot, Borges était « toujours prêt à comprendre

¹¹ *Id.*, p. 138.

¹² Confirme l'affirmation de Stevenson selon lequel « Il se pourrait qu'il y ait plus d'histoire et de philosophie dans l'esprit de l'enfant que dans tous les livres imprimés d'une bibliothèque », *Essai sur l'art de la fiction*, *op. cit.*, p. 75.

¹³ Philippe Sollers, *Carnet de nuit*, Plon, 1989, Folio, Gallimard, 2006, p. 9.

¹⁴ Alberto Manguel, *Chez Borges*, Actes Sud/Léméac, 2003, pp.24-25.

selon le mode de compréhension qu'autorise la littérature [...]»¹⁵ » et que l'essentiel pour lui c'est « qu'elle soit impersonnellement, en chaque livre, l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassée de tous les livres¹⁶ », définition dans laquelle la littérature, vue par Borges, apparaît comme une gigantesque bibliothèque perpétuelle. La Bibliothèque borgésienne, pivot de l'œuvre au point d'en être presque un cliché, est en tout cas emblématique d'un statut potentiel de la bibliothèque dans l'économie de la fiction où elle fonctionnerait comme « forme fantasmée » ou « Œuvre Fantasmée » telle que la définit et commente Roland Barthes :

« Quand celui qui veut écrire (dont je raconte l'histoire) « fantasme une œuvre à faire, où se met-il – pour son plaisir ? Quel est le scénario de son action imaginée ? Il me semble [...] que ce que je fantasme, c'est la *fabrication d'un objet* [...] : cet objet, est-ce le livre ? Oui, en un sens ; mais comme je vais avoir besoin du mot pour l'opposer à une autre forme écrite, je dirai génériquement le Volume : pure surface d'écriture, structurée formellement, et non encore par le contenu → Ce n'est donc aucun contenu, aucun thème qu'au départ je fantasme et « visionne » [...] : c'est une surface, un déroulement (*volumen*) organisé — et c'est l'organisation de cet espace d'écriture qui fait mon scénario, mon plaisir. C'est donc, selon moi (ou pour moi), une forme qui est fantasmée (et non un contenu).¹⁷ »

C'est à ce titre que la bibliothèque, qu'il en soit ou non explicitement question dans l'œuvre, peut constituer pour un auteur, - à l'instar de Borges pour qui la bibliothèque, comme labyrinthe¹⁸ est le modèle inspirant d'une œuvre combinatoire¹⁹, - une figure formelle structurante :

« Rythme de division du volume... [qui] donne la branle à la fabrication de l'œuvre — la forme est ici très proche de la *Formule* : formule d'un médicament, d'une construction, d'une opération magique ; ce qui donne issue, ce qui délie, dénoue celui qui veut écrire.²⁰ »

*

Du côté de Borges et de sa *Bibliothèque de Babel*, on pourrait ranger l'*Encyclopédie des morts* de Danilo Kis²¹, le *Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera²², *Une trop bruyante solitude* de Bohumil Hrabal²³, *La journée d'un scrutateur* d'Italo Calvino²⁴, *Histoire qui fut heureuse, puis*

¹⁵ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Idées NRF, Gallimard, 1959, p.140.

¹⁶ *Id.*, p. 142.

¹⁷ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), p. 240.

¹⁸ Cf. J.L. Borges, « La bibliothèque de Babel », *Fictions*, traduit de l'espagnol par Nestor Ibarra, Folio, Gallimard, 1991, p. 72 : « La bibliothèque est une sphère dont le centre véritable est un hexagone quelconque et dont la circonférence est inaccessible ».

¹⁹ Cf. J.L. Borges, « La bibliothèque de Babel », où la combinatoire des lettres « MCV perversément répétées de ma première ligne à la dernière » est déduite de ce que « la Bibliothèque est totale, et que ses étagères consignent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques (nombre quoique très vaste, non infini) », *op. cit.*, p. 75.

²⁰ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 242. Cette définition fait suite à l'exemple commenté des formes fantasmées de Flaubert (écriture, pure action stylistique) et de Mallarmé « très frappé par "Le corbeau" de Poe et *The Philosophy of composition* (Baudelaire : la genèse d'un poème) [...] qui relate l'invention du poème à partir d'une forme et non d'un contenu. » *Id.*, p. 241.

²¹ Danilo Kis, *Encyclopédie des morts*, traduit du serbo-croate par Pascale Delpech, Gallimard, 1985.

²² Milan Kundera, *Livre du rire et de l'oubli* [1979], traduit du tchèque par François Kerel, Gallimard, Du monde entier, 1985.

²³ Bohumil Hrabal, *Une trop bruyante solitude*, traduit du tchèque par Max Keller, (Robert Laffont, 1983), Points Seuil, 1997.

douloureuse et funeste de Pietro Citati²⁵... Les œuvres de ce côté de Borges, *essentialistes*²⁶, sont relativement homogènes dans leurs projets ; la bibliothèque y apparaît en substrat, explicite ou implicite, comme une collection (à mission variable, esthétique, maniaque, raisonnée²⁷...) qui constitue l'espace référentiel de l'œuvre et aussi comme un modèle architectural et symbolique : *A rebours*, où les différentes sections de la bibliothèque de Des Esseintes correspondent aux différents chapitres du roman, est un archétype de l'usage architectural. L'usage symbolique du modèle est quant à lui exemplifié dans l'œuvre de Borges où la bibliothèque dédale, labyrinthe, perspective, est le support et la référence implicite d'une cosmogonie, synthèse mélancolique d'une « hypothèse ontologique du monde »²⁸ mais aussi, au-delà du jeu de mots, d'une *hypothèse anthologique* de la littérature.²⁹

De quelle manière la bibliothèque incarne-t-elle dans les œuvres récentes cette double hypothèse ? On s'en fera une première idée à travers la présentation succincte de trois d'entre elles :

Histoire qui fut heureuse, puis douloureuse et funeste de Pietro Citati³⁰, est une autobiographie sur fond de biographie de ses arrières grands-parents écrite à partir de leur correspondance retrouvée. La chronique historique familiale prend dès le début un tour fictionnel parce que les personnages sont présentés comme le produit de l'univers des livres et des mythes qu'ils ont absorbés et que le récit s'articule autour de cette donnée ou interprétation psychologique ; Clementina, qui n'a pas su résister à la littérature, cette folie familiale, est un être d'une imagination déraisonnable, obsédée par la figure mythique d'Actéon³¹ tandis que Gaetano, autrefois homme d'action mais désormais pédant – il « apaisait ses nerfs le soir en lisant Goethe, Schiller et Walter Scott », se prend un jour de « l'idée fixe, que rien ne devait chasser », d'épouser sans l'avoir jamais vue Clementina, la « *créature céleste* dont parlaient les livres »³².

Dans le récit éponyme de *L'Encyclopédie des morts*³³ de Danilo Kis, la narratrice séjournant à Stockholm se voit invitée à visiter seule, un soir, après la fermeture, la Bibliothèque royale de Suède où les salles identiques les unes aux autres abritent chacune une lettre de l'alphabet. Elle découvre à la lettre « M », parmi des milliers d'ouvrages, un énorme volume, exemplaire unique d'une encyclopédie

²⁴ Italo Calvino, *La Journée d'un scrutateur* [1963], ou même *Pourquoi lire les classiques*, [1991], tous deux repris en Points Seuil.

²⁵ Pietro Citati, *Brève vie de Katherine Mansfield*, Ed. Quai Voltaire, 1987 ; *Histoire qui fut heureuse, puis douloureuse et funeste*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Gallimard, 1991.

²⁶ Voir note 47 pour la distinction entre essentialistes et pragmatiques.

²⁷ On reprend ici la terminologie de Michel Melot, in « Le collectionneur engagé », Cf. note 9.

²⁸ Pour reprendre la formule de Milan Kundera dans *l'Art du roman*, Gallimard, 1995, p. 64.

²⁹ J.L. Borges, dans le *Livre de préfaces* suivi de *Essai d'autobiographie*, Gallimard, 1980, p. 58-59, envisage la littérature sous l'angle de l'« anthologie qu'elle devient inéluctablement ». Dans le même ouvrage (p. 14), sa « Préface des préfaces » évoque un livre exclusivement constitué de prologues à des textes inexistantes.

³⁰ Cf. note 25.

³¹ « Liberté d'imagination et de pensée – penser, calculer, projeter, imaginer, écrire, s'émouvoir-, cette liberté que Jane Austen elle-même se vit refuser », Pietro Citati, *Histoire qui fut heureuse, puis douloureuse et funeste*, *op. cit.*, p. 13.

³² *Id.*, p. 50.

³³ Nouvelle éponyme, suivie du « Livre des Rois et des sots » et autres nouvelles toutes placées sous le signe métaphysique d'un Divan oriental-occidental, in Danilo Kis, *Encyclopédie des morts*, *op. cit.*

de cauchemar dans laquelle est relatée, parmi d'autres vies anonymes, celle de son père qui vient de mourir, décrite « dans la multitude de détails qui font une vie humaine »³⁴-rapports humains, rencontres, paysages, dates, contexte historique, images condensées de l'enfance, noms des voisins, extrait du carnet scolaire, vêtements du pope le jour du mariage, installation du couple à Belgrade avec prix et emplacement du mobilier... D'une part l'Encyclopédie constitue ici un équivalent métonymique, en modèle réduit, de la « Bibliothèque de Babel » de Borges, consignante « tout ce qu'il est possible d'exprimer, dans toutes les langues. Tout : l'histoire minutieuse de l'avenir, les autobiographies [...] »³⁵, d'autre part le jeu métonymique entre encyclopédie et bibliothèque est souligné par une note de l'auteur en post-scriptum, qui associe cette encyclopédie de la vie des anonymes à l'entreprise des Mormons, découverte après la première publication de la nouvelle, de rassembler les données généalogiques complètes de tous leurs fidèles, lesquelles couvriraient déjà plus de 6 millions de livres de 3000 pages chacun.

Enfin, dans *Une trop bruyante solitude* de Bohumil Hrabal³⁶, un préposé au broyage des vieux papiers essaye de sauver de la destruction les livres de philosophie apportés au rebut par le bibliothécaire de l'Université Comenius³⁷. Dans un pays de gens « prêts à donner leur vie pour un paquet d'idées bien ficelées »³⁸, il réalise la métaphore en plaçant avec art les livres ouverts, intacts, au cœur des ballots de papier broyé, ne gardant de leur lettre, dans sa mémoire, qu'un extrait choisi avec ferveur. Il en va de même pour ceux qu'il empile chez lui comme des briques en colonnes inamovibles mais cette bibliothèque virtuelle ne suffit pas à sauver Hansa lui-même, qui file une ultime fois la métaphore en s'immolant dans sa presse à papiers pour suivre le sort de ses héros.

*

Face à cette fonction formelle et ontologique de la bibliothèque, témoignant d'une pratique conjointe de la lecture et de l'écriture comme interprétation, et dont Borges serait l'illustration, on peut repérer chez d'autres écrivains contemporains la récurrence d'une image plus désacralisée du livre et de la bibliothèque – parfois figurée par déplacement sous la forme commerciale des rayonnages du libraire-, et qui apparaît soit comme un cadre narratologique soit comme un simple motif narratif. De ce côté, un échantillon de romans pour la plupart plus récents – *Le Nom de la rose* ou *Baudolino* d'Umberto Eco³⁹, *Sans moi* de Marie Desplechin⁴⁰, *Moon Palace* de Paul Auster⁴¹,

³⁴ *Id.*, p. 46.

³⁵ J.L. Borges, « La bibliothèque de Babel », *op. cit.*, p. 75.

³⁶ Cf. note 23.

³⁷ « [...] C'était jeudi et, comme tous les jeudis, le bibliothécaire de l'université Comenius que d'habitude j'attendais tout excité déversa un plein panier de livres philosophiques ; je les chargeai tous dans ma presse, même la *Métaphysique des mœurs* que j'aperçus à la dérobée et cela m'arracha le cœur. » *Op. cit.*, p. 96.

³⁸ *Id.*, p. 13.

³⁹ Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Grasset, 1990, LGF, 1996 ; *Baudolino*, Grasset, 2002, Livre de poche, 2004.

⁴⁰ Marie Desplechin, *Sans Moi*, (Ed de l'Olivier, 1998), Points Seuil, 1999.

⁴¹ Paul Auster, *Moon Palace*, traduit de l'anglais par Christine Le Boeuf, Livre de poche, 1995.

Comment je suis devenu stupide de Martin Page⁴², *Lire, écrire* de Paul Willems⁴³, *Waltenberg* d'Eddie Kaddour⁴⁴, *Le Journal d'un innocent* de William Cliff⁴⁵, liste non exhaustive d'ouvrages dans lesquels la bibliothèque est un motif maniériste d'importance inégale survenant tantôt comme un leurre tantôt comme un panneau indicateur de la visée romanesque, sociohistorique (comme dans *Nom de la rose*), historiographique (comme dans *Waltenberg*), ou introspective (comme dans *Lire, écrire*⁴⁶ où la bibliothèque est un truchement par lequel on feuillette l'album de famille). Chez ces auteurs qu'on pourrait qualifier de *pragmatiques*⁴⁷, le motif de la bibliothèque joue un rôle contextuel d'embrayeur ; il agit comme un déictique nécessaire sur l'axe syntagmatique mais contingent sur l'axe paradigmatique, soit une situation diamétralement opposée à celle des œuvres du premier groupe.

On ne peut consacrer aux romans cités d'Umberto Eco (et aux liens qu'ils entretiennent avec l'essai d'Eco lui-même, *De Bibliotheca*) la place qu'ils méritent dans cette démonstration où ils pourraient faire figure d'exemple de *l'autre côté*; face à un usage métaphorique de la bibliothèque dont témoigne Borges, et par une recherche d'efficacité narrative qui valorise les contraintes narratives du direct⁴⁸, ils proposent, sur la base d'une érudition bibliophilique analogue à celle de Borges, un usage au contraire systématiquement métonymique et comparatif de la bibliothèque, qui assure la co-présence de la situation historique fictionnelle et de la situation contemporaine d'écriture et de lecture. Dans un court extrait du *Baudolino*⁴⁹ qui, par un effet de saturation du récit et d'inférences philologiques⁵⁰, en est une illustration délibérée et savante⁵¹, on peut repérer comment la mise en scène du livre et de la bibliothèque produit des images, des icônes qui, sous les yeux du lecteur, changent l'écrit en cours en *Livre* :

Rahewin [...] avait continué à écrire la *Gesta Friderici*⁵² or, arrivé désormais à la fin du quatrième livre⁵³, il avait décidé de s'arrêter car il lui semblait blasphématoire de dépasser le nombre des *Evangelies*⁵⁴. [...] Baudolino lui avait écrit qu'il avait sous la main les *livres*⁵⁵ de l'immense

⁴² Martin Page, *Comment je suis devenu stupide*, (Le Dilettante, 2001), J'ai Lu, 2002.

⁴³ Paul Willems, *Lire, écrire*, Fata Morgana, 2005.

⁴⁴ Eddie Kaddour, *Waltenberg*, Gallimard, 2005.

⁴⁵ William Cliff, *Journal d'un innocent*, poème, Gallimard, 1996.

⁴⁶ Paul Willems, *Lire, écrire*, cf. note 43 : à partir de la bibliothèque de sa belle-mère dont sa femme et lui sont dépositaires, le narrateur repense à sa propre bibliothèque d'enfance, à ces ouvrages qui évoquent non des lectures mais des personnes, son père qui lisait de vingt heures à minuit et dont on retrouvait les cendres de pipe entre les pages, sa mère et sa sœur qui y faisaient sécher des fleurs, sa tante qui y inséraient des photos...

⁴⁷ Pour Denis Hollier, la distinction entre essence et pragmatique, illustre l'opposition « canonique » du bifocalisme de la littérature française, entre Proust et Malraux, « l'analyse introspective (qui suis-je ?) et de la synthèse activiste (que faire ?), de l'analyse des essences et de la pragmatique des existences [...] » in « De Malraux à Proust, panorama », présentation à Gaëtan Picon, *Lecture de Proust* [1963], Gallimard, 1995, p. 20.

⁴⁸ Cf. Denis Hollier, *id.*, p. 17.

⁴⁹ Umberto Eco, *Baudolino*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Livre de poche, Grasset, 2002, p. 113.

⁵⁰ Cf. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, essai, Grasset, 1992, p. 204.

⁵¹ Eco applique ici les principes de « preuves à travers le contenu » établies dans *Les Limites de l'interprétation*, *ibid.* : « Pour ces preuves, il est nécessaire de déterminer si les catégories conceptuelles, les taxinomies, les modes d'argumentation, les schémas iconologiques, etc., sont cohérents avec la structure sémantique (la forme du contenu) du milieu culturel des auteurs présumés [...] »

⁵² Titre de l'œuvre en cours. En italiques dans le texte.

⁵³ Nous ajoutons l'italique. *Livre* est employé ici au sens de section d'un écrit, chapitre ou tome.

⁵⁴ Nous ajoutons l'italique. *Evangelies*, textes bibliques et ouvrages de référence, faisant autorité.

⁵⁵ Nous ajoutons l'italique. *Livres* est ici employé au sens d'ouvrages, de volumes.

bibliothèque de Saint-Victor et Rahewin lui avait demandé de lui mentionner quelques rares *traités*⁵⁶ qui auraient pu enrichir son savoir. Baudolino, [...] après lui avoir communiqué quelques *titres de manuscrits*⁵⁷ qu'il avait vus, [il] lui en avait cité d'autres qu'il avait adroitement inventés, par exemple [...] un *De Castramentandis Crinibus* et un *De patria Diabolorum*⁵⁸. Toutes *œuvres*⁵⁹ qui avaient suscité l'étonnement et la curiosité du bon chanoine empressé à demander *copies*⁶⁰ de ces trésors inconnus de la sagesse. Service que Baudolino lui aurait rendu de bon gré, pour guérir le remords de ce *parchemin*⁶¹...

Dans *Sans moi* de Marie Desplechin⁶², la bibliothèque est un thème parmi d'autres (la justice, la drogue, le viol, la santé...) illustrant la fracture sociale qui sépare les deux femmes au centre du roman et les conditions inattendues de leur complicité et de leur éducation réciproque. Olivia, jeune cocaïnomanne revenue de tout, propose à la narratrice, une journaliste divorcée et dépressive, de trier et ranger sa bibliothèque. Elle ignore tout de la littérature tandis que la narratrice - qui veut mettre de l'ordre dans son passé -, est incapable d'opter pour un classement ou de faire une sélection si bien que l'effet thérapeutique escompté est un échec. Olivia se résigne à un dépoussiérage des volumes et des étagères et conclut : « Au moins ils seront propres tes machins »⁶³.

Au début du roman de Martin Page, *Comment je suis devenu stupide*⁶⁴, un jeune homme fauché vole tout ce qui lui est nécessaire mais par petites quantités, au fur et à mesure de ses besoins ; et il en va autant de la mousse à raser que des livres qu'il désire, volés page par page à la Fnac, puis soigneusement reconstitués⁶⁵. Cette pratique de déconstruction/reconstruction constitue d'abord un clin d'œil au lecteur, client de la Fnac et un jeu de mots sur *pages* et *Page* patronyme de l'auteur. Elle indique aussi l'inadéquation des livres à la scotomisation conjointe du réel et de la personnalité d'Antoine : dans l'espoir d'une vie tranquille, ce *fan* de Flaubert est en effet engagé dans une démarche méthodique d'acquisition de la stupidité qui passe par un désaveu ou un détournement des lieux et outils de savoir intelligent. Mais cherchant « dans la bibliothèque à devenir alcoolique intelligemment, de manière constructive⁶⁶ », il parvient au contraire de l'effet escompté.

Dans *Moon Palace*⁶⁷, le narrateur conserve la bibliothèque de son oncle et convertit les cartons et les piles de livres en mobilier, lit, table, fauteuil. Ils n'ont qu'une valeur pratique mais dormir sur toute la littérature américaine du XIXe est un facteur de distinction⁶⁸. Après la mort de

⁵⁶ Nous ajoutons l'italique. *Traités*, genre spécifique, ici ouvrage de théologie.

⁵⁷ Nous ajoutons l'italique. *Manuscrits* état de l'écrit avant l'impression et la fabrication du livre.

⁵⁸ En italiques dans le texte. Imitations de titres d'œuvres.

⁵⁹ Nous ajoutons l'italique. *Œuvres*, terme générique pour désigner ici un écrit, un ouvrage de l'esprit.

⁶⁰ Nous ajoutons l'italique. *Copies*, exemplaires, versions manuscrites d'ouvrages originaux et connus.

⁶¹ Nous ajoutons l'italique. *Parchemin*, support antérieur au papier, suggère un écrit ancien et rare.

⁶² Cf. note 40.

⁶³ Marie Desplechin, *Sans moi*, *op. cit.*, p.223.

⁶⁴ Cf. note 42.

⁶⁵ *Id.*, p. 8 : « La bibliothèque d'Antoine comptait ainsi une vingtaine de livres reconstitués dans sa précieuse édition particulière. »

⁶⁶ *Id.*, p. 15.

⁶⁷ Cf. note 41.

⁶⁸ « Tels quels ces cartons me furent en réalité très utiles. L'appartement de la cent-douzième rue n'était pas meublé et plutôt que de gaspiller mes fonds en achats que je ne désirais ni ne pouvais me permettre, je convertis les cartons en « mobilier imaginaire ». Cela ressemblait à un jeu de patience : il fallait les grouper selon

l'oncle, le narrateur désargenté vend les livres progressivement au libraire Chandler qui pinaille sur les défauts d'aspects ou d'édition pour les acheter moins cher et le démantèlement du mobilier bibliothèque est vécu comme démembrement personnel. La rupture de tradition par l'utilisation matérielle versus intellectuelle de la bibliothèque se double d'une rupture de filiation par dispersion de l'héritage familial. Le ton d'auto dérision désabusée avec lequel le narrateur décrit l'agencement de son mobilier comme son expertise en mondanité littéraire⁶⁹, suggère que le roman a aussi une visée réflexive et critique sur la place des livres et des classiques dans la vie de l'écrivain comme être social autant que dans son atelier d'écriture : on peut en effet souligner la parenté entre le portrait du narrateur de *Moon Palace* au milieu de ses meubles faits en cartons de livres et, notamment dans les œuvres picturales du XIXe, l'autoportrait de l'artiste dans son atelier, palette à la main mais accompagné de livres ouverts ou rangés. Dans les deux cas, il s'agit d'un tableau de genre suggérant l'importance de la lecture dans la pratique de l'artiste, qu'il soit écrivain ou peintre.

Waltenberg d'Eddie Kaddour⁷⁰, est un roman à la fois historique et d'espionnage construit sur le mode d'une déambulation bibliophile dans laquelle la référence à la bibliothèque est omniprésente :

Les principaux lieux du roman autour desquels s'articulent et s'entrelacent trois scènes longues de plusieurs dizaines de pages chacune sont des lieux du livre : il y a le salon-bibliothèque de l'hôtel *Waldhaus*, un hôtel début de siècle au cœur des Alpes suisses, décor planté pour une double scène de rencontre entre le maître espion Lilstein et un intellectuel de renom qui souhaite revenir en RDA ; la rencontre de 1956 en enchâsse une autre, datée de 1929, où dans le même grand salon – bibliothèque, le rapport de force entre les mêmes personnages était inversé. Il y a ensuite la longue promenade chez les bouquinistes de Max de Vèze, qui possède des milliers de livres mais aucun qu'il veuille ouvrir ce soir-là, avant de s'endormir, qui ne se décide pas à racheter, comme à son habitude, un nouvel exemplaire d'un des ouvrages qu'il aime particulièrement relire et, échouant dans une librairie, se laisse guider par la libraire⁷¹. Il y a enfin la librairie où Lilstein a rendez vous avec Morel, « son ami parisien » qui a décidé de l' « initier à ce que nous appelons la bande dessinée » ; malgré l'intérêt qu'il trouve au « coin des *Gédéon* et des *Babar* », dans « le calme sans tourments des librairies », il craint d'être pris dans une souricière⁷².

différentes configurations modulaires, les aligner, les empiler les uns sur les autres, les arranger et les réarranger jusqu'à ce qu'ils ressemblent enfin à des objets domestiques. [...] Mes amis trouvaient bien cela étrange mais ils s'étaient déjà frottés à mes étrangetés. Pensez à la satisfaction, leur expliquais-je de vous glisser au lit avec l'idée que vos rêves vont se dérouler au-dessus de la littérature américaine du XIXe siècle. Imaginez le plaisir de vous mettre à table avec la Renaissance entière tapie sous votre repas. » *Moon Palace, op. cit.*

⁶⁹ « A vrai dire, je ne savais pas du tout quels livres se trouvaient dans quels cartons, mais j'étais très fort à cette époque pour inventer des histoires et j'aimais le ton de ces phrases même si elles n'étaient pas fondées. » *Idem.*

⁷⁰ Cf. note 44.

⁷¹ Elle lui demande s'il veut que le héros « se marie ou qu'il gagne beaucoup d'argent ? Ou les deux à la fois ? » Elle craint de ne pas avoir cela, sauf en classique et lui propose de chercher *Guerre et paix* sur les rayons. *Waltenberg, op. cit.*, p.325.

⁷² Et de fait, on apprendra à la fin de la scène que Morel est la taupe qui trahi pour le compte de la CIA. *Id.*, pp.623-625.

Les principaux personnages sont des bibliothèques vivantes : Lilstein qui « connaît des milliers de kilomètres de poèmes en plusieurs langues »⁷³ ; de Vèze qui a « lu trop vite, relu en sautant des pages, tout Faulkner, tout Dostoïevski, tout Gogol, Flaubert, tout Malraux, la fringale... »⁷⁴ ; Morel, « un jeune historien à la mode »⁷⁵, « coincé de bibliothèque »⁷⁶. Et le roman est littéralement truffé de références livresques, noms d'auteurs, titres d'œuvres.

Le journal d'un innocent de William Cliff⁷⁷, poème narratif en vers de plus de 150 pages, utilise l'image de la bibliothèque - « volumes tassés sur les murs », « planches de ces murs ou des pieux magasins » dans la tradition des complaintes d'un Du Bellay dans *Défense* et illustration de la langue française, ou des poèmes liminaires par lesquels les auteurs de la Renaissance présentaient leur œuvre aux lecteurs et la plaçaient sous l'égide d'un protecteur. Mais dans le contexte de cette œuvre parodique, les livres des rayons de bibliothèque ou de librairie, objets de dérision, renvoient à une désespérance du lecteur qui cherche « la lettre vive », ou de l'auteur qui veut que son « vin » se démarque des « boîtes de soupe », et l'effet est comique⁷⁸.

*

La réticence perceptible dans les descriptions qui précèdent ne doit pas être comprise comme l'effet d'une hiérarchie littéraire séparant la littérature exigeante, complexe, érudite, durable d'une littérature d'usage, plus récente et qu'à ce titre, on pourrait supposer à la fois en vogue et superficielle. Les distinctions entre ces deux groupes d'œuvres autant qu'entre les œuvres d'un même groupe sont en réalité multiples et diverses. Le critère de fonction qu'y occupait la bibliothèque - comme figure formelle à valeur de *Formule* ou à valeur dénotative-, selon lequel on les a départagés, ne suffit ni comme élément globalement fédérateur des œuvres entre elles ni comme indice d'un degré de littérarité, d'une qualité littéraire. En revanche, et précisément parce que les œuvres des deux groupes témoignent d'une pratique également solide de la lecture et de la bibliothèque, ce critère peut servir pour une classification générale dans laquelle les ouvrages cités serviraient de cas d'espèces.

Sans considération du caractère éventuellement fortuit de cette distinction, compte tenu de l'étroitesse de l'échantillon considéré, on constate en effet que les textes du premier groupe sont des fictions, non nécessairement narratives, tandis que ceux du second sont des récits narratifs.

⁷³ *Id.*, p. 196.

⁷⁴ *Id.*, p. 399.

⁷⁵ *Id.*, p. 334.

⁷⁶ *Id.*, p. 355.

⁷⁷ Cf. note 45.

⁷⁸ William Cliff, *Journal d'un innocent*, op. cit., p. 8 et p. 12. Première évocation au verset 4, la bibliothèque de l'écrivain qui cherche autant l'inspiration que l'originalité : « Or mes volumes tassés sur les murs/ Me semblent se confondre avec leur plâtre/ Aucun ne veut m'offrir à sa lecture/ Ce que réclame en piaffant mon âme/ La lettre vive celle vraiment brave/ Qu'en ce moment il faut pour traverser/ Les froides ondes de cette journée/ Je la cherche en vain sur ces étagères/ Où tous mes auteurs grimaçant du nez/ Ne font que me renverser vers l'arrière ». Deuxième évocation au verset 8 où il invoque François Villon pour qu'il guide sa main... « Afin qu'elle n'écrive point sottises/ Comme j'en vois alignées sur les planches/ De ces murs ou des pieux magasins/ Qui les vendent comme boîtes de soupe/ Lesquelles par surabondance étouffent/ Le vin dont les humains ont tant besoin/ Mais dont ils ne goûtent la moindre goutte. »

Chez les *essentialistes* ou *collectionneurs* – pour reprendre les catégories proposées- la bibliothèque est en quelque sorte l'essence du monde de l'œuvre, chez les *pragmatistes* elle est vue comme un phénomène social.

Chez les premiers, elle fonctionne comme paradigme, d'autant plus solide qu'implicite, chez les seconds comme un motif narratif ponctuel explicite. De ce fait dans les œuvres du premier groupe elle ne peut être dissociée ou mise de côté par le lecteur sans que le fondement et la cohérence de l'œuvre soient mis à mal. C'est un creuset originel de fonderie qui donne forme à l'œuvre et on ne pourrait tenter de l'en extraire sans que s'effondre tout l'édifice. Dans le second groupe, l'auteur aurait pu lui substituer un autre motif ; la suppression du motif ou sa non prise en compte ne réduit pas la narration à néant parce que le motif n'est au mieux qu'une piste narrative parmi d'autres. Si la bibliothèque, par exemple dans *Moon Palace* ou dans *Sans moi*, conditionne le profil psychologique des différents personnages en magnifiant leur système de valeurs et leur désarroi individuels, on peut imaginer qu'un autre produit culturel ou artistique – collection de photos, d'objets d'arts, de disques, de films..., aurait pu lui être substitué sans que l'effet attendu en soit modifié.

Les textes du premier groupe exigent de la sorte du lecteur une adhésion, une reconnaissance du substrat sur lequel s'appuie l'image de la bibliothèque : c'est évident pour la *Bibliothèque de Babel* de Borges, rêverie métaphysique qui doit autant à la définition liminaire « La bibliothèque est une sphère dont le centre véritable est un hexagone quelconque et dont la circonférence est inaccessible⁷⁹ » qu'à l'expérience à la fois réelle et imaginaire de Borges et entre autres à la misérable bibliothèque municipale où il avait été contraint de prendre un premier emploi. Comment comprendre aussi, sans les références politiques *ad hoc*, la cinquième partie du *Livre des rires et de l'oubli*⁸⁰? Depuis la Tchécoslovaquie de 1977, date à laquelle les livres furent enfermés dans les caves de l'Etat, Kundera jette un regard nostalgique sur l'époque heureuse où les livres étaient encore dans les bibliothèques, Tchécoslovaquie d'avant 68 figurée à travers une scène de beuverie et de fantômes érotiques réunissant les grands poètes Tchèques auxquels, pour ne pas les nommer, pour pallier le vide des bibliothèques et « comme un ornement et un hommage »⁸¹, il donne des noms d'emprunt – Boccace, Pétrarque, Goethe, Voltaire, Iessenine, Lermontov.

Dans les œuvres du second groupe, la bibliothèque n'est pas un contenu mais un contenant, un dispositif visuel et spatial concret qui ne répond pas à une « impatience de connaissance⁸² » mais à une « induction logico causale »⁸³ liant l'un à l'autre narration, roman, livre, bibliothèque, soit une chaîne logique par laquelle le roman crée une illusion contextuelle et se cautionne à rebours. C'est

⁷⁹J.- L. Borges, « La bibliothèque de Babel », *Fictions*, traduit de l'espagnol par Nestor Ibarra, Folio, Gallimard, 1991, p. 72.

⁸⁰ Cf. note 22.

⁸¹ Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, p. 150.

⁸² Expression de Hermann Broch à propos de la littérature, in « L'héritage mythique de la littérature », *Création littéraire et connaissance*, Tel Gallimard, 1966, p. 254.

⁸³ *Id.*, p. 253.

perceptible dans *Waltenberg*⁸⁴, où la bibliothèque, à travers ses figures déplacées - le salon bibliothèque de l'hôtel, la librairie dans laquelle se rendent De Vèze et Lilstein, le nom de *Malraux* - fonctionnent comme un « je, ici, maintenant » de l'écriture et de l'œuvre. L'irruption de *Malraux* et de la *Condition humaine* dans la trame du récit⁸⁵ relève par ailleurs d'un procédé dénotatif par lequel l'auteur situe le récit dans un espace littéraire déterminé et édifiant.

Dans le premier groupe, l'effet de la bibliothèque mentale ou rêvée est de produire de l'intertextualité, d'ouvrir la fiction à des références extérieures, réelles et imaginaires, universelles et singulières à la fois. Dans le second groupe, l'image concrète de la bibliothèque produit au contraire un effet de focalisation sur le récit en cours et de profondeur narrative.

Dans le premier elle fonctionne comme un prisme qui renvoie le texte à l'infini des traditions écrites précédentes et à venir, suivant en cela la remarque de Blanchot selon qui « L'expérience de la littérature est l'épreuve même de la dispersion, elle est l'approche de ce qui échappe à l'unité »⁸⁶. Dans le second elle apparaît comme un artifice nécessaire, une formule illocutoire -« Mesdames et messieurs, le Livre »-, par laquelle l'acte d'écriture se met solennellement en scène. Moins de l'ordre du rêve et du désir de constituer à elle seule une bibliothèque perdue ou impossible, elle sert un besoin plus explicite de méthode, d'étayage voire de justification narrative. La mise en scène de l'écrivain instrumentalisant puis se défaisant radicalement de ses livres dans *Moon Palace* en est un exemple, tout comme, dans *Waltenberg*, la saturation du récit par des noms d'auteurs – Gogol, Flaubert, Malraux, Dostoïevski, Shakespeare, Valéry, Baudelaire, Mandelstam, Goethe, Rilke, Apollinaire...⁸⁷-, et des titres d'ouvrages hétéroclites cités en italiques – *Babar*, *Le Meilleur des Mondes*, *le Roman de Renart*, *les Pieds nickelés*, *La Condition humaine* ...⁸⁸ Saturation qui conduit à faire du roman un analogue de la « blague romanesque », « histoire à trous »⁸⁹ inventée par un des personnages.

On remarque enfin que dans les deux types d'œuvres, la bibliothèque relève de la filiation ; elle a cependant une valeur de patrimoine immergé dans le premier groupe, tandis qu'elle fonctionne comme une banque de données exploitables dans le second et cette différence essentielle de conception de l'écriture a des effets directs sur le lecteur :

La nature fortement citationnelle et référentielle des contes – essais de Borges leur ont souvent fait courir le risque de passer pour des casse-tête hermétiques et rébarbatifs et on peut être rebuté par ses énigmes et son érudition bibliographiques ; mais à l'inverse, le lecteur est ému et touché par son attention discrète et passionnée de bibliophile⁹⁰, par sa manière de s'abriter parfois sous la protection

⁸⁴ Cf. note 44.

⁸⁵ Cf. *Waltenberg*, op. cit., p. 353: « Et Malraux fait enfin son apparition dans le jardin de la villa, costume gris anthracite, pochette blanche, cravate sombre, le pas vif [...] Cher auteur, ajoute Max en se tournant vers Malraux [...] »

⁸⁶ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 300.

⁸⁷ En citations éparses ou rappels concentrés, comme pp. 196 ; 399...

⁸⁸ Dans l'ordre, cf. *Waltenberg*, op. cit., pp. 273 ; 338 ; 350 ; 387, 395 ; 399.

⁸⁹ Max de Vèze, *Id.*, p. 86.

⁹⁰ Jean-Yves Pouilloux souligne à quel point « une telle ambivalence a accompagné Borges toute sa vie... », *Fictions de Jorge Luis Borges*, Foliothèque, Gallimard, 1992, p. 85.

de ses lectures ou de s'effacer derrière un auteur comme si ses qualités obligeaient à un silence pudique⁹¹.

Chez les auteurs du deuxième groupe, la bibliothèque comme ensemble spatial ou dispositif référentiel ne renvoie pas à une intimité quasi filiale : c'est un procédé narratif par le truchement duquel l'auteur puise dans un ensemble de signes connus du lecteur et établit une complicité avec lui, par exemple par le biais du rire. Le lecteur cultivé rit avec l'auteur de *Sans moi* et avec la journaliste devant l'inculture des commentaires d'Olivia ; le lecteur sans références peut aussi adhérer aux propos d'Olivia et rire de l'inanité des lectures de la journaliste, de leur désuétude, ringardise, de leur inaptitude à l'aider à mieux-vivre :

« Si tu triais, tu pourrais m'en filer pour la bibliothèque du foyer [...] *Les Pensées*, tu en as trois, c'est le même auteur en plus, si ça se trouve c'est le même bouquin, il est vieux comme tout, qu'est-ce que tu as besoin d'en garder trois, tu peux me dire ? Note bien qu'ils n'en voudront pas au foyer des bouquins de poche qui ont l'âge d'avoir des petits-enfants [...] *Les Amours*, ah, là au moins, il plaira aux filles, tu verrais comme elles sont niaises [...] Je continue : *Les Essais*, ma parole, c'est pas une bibliothèque, c'est le dictionnaire !⁹² »

La dérision de la bibliothèque d'auteur et l'auto- dérision qu'elle suggère, de l'auteur lecteur lui-même, ne contredit pas le sentiment de filiation mais en marque la limite ou la vanité⁹³. La réflexion sur la valeur n'est pour autant pas absente et c'est *a contrario* ou en contrepoint que l'œuvre en cours tente – parfois en vain - de s'affirmer

*

L'effet de cette différence d'usage entre patrimoine et banque de données, est que la bibliothèque confère à la fiction des premiers la dimension d'un *monde possible*, d'une totalité cohérente, habitée, solide et stable ; tandis que chez les seconds, la bibliothèque fait partie et peut-être même surdétermine une collection d'images fluides ou de fragments qui ne font pas un monde, pour reprendre la distinction établie par la théoricienne des « Mondes possibles », Marie-Laure Ryan⁹⁴.

Ces modes de représentation de la bibliothèque relèvent ainsi de conceptions différentes de la fiction. Une différence d'abord d'école littéraire et de contexte d'écriture ; bien que les écrivains cités soient tous des contemporains, on peut distinguer le groupe de « maîtres anciens » et celui des romanciers « modernes ». Il ne s'agit là bien entendu ni de catégories d'histoire littéraire ni d'une répartition par classe d'âge et on peut trouver des « maîtres anciens » chez de jeunes écrivains d'aujourd'hui comme des « modernes » dans les générations passées.

⁹¹ «Le refuge des références, des allusions ou des citations, en un labyrinthe protecteur » souligne J.Y. Pouilloux, *Id.*, p. 105.

⁹² *Sans moi*, *op. cit.*, p. 39.

⁹³ L'extrait de *Moon Palace*, de Paul Auster, cité plus haut, pourrait en être une illustration caricaturale.

⁹⁴ Cf. Marie Laure Ryan, « Possible worlds and artificial intelligence », in *La théorie des Mondes possibles comme outil pour l'analyse littéraire*, séminaire, Université Paris 7-Denis Diderot, 4 mai 2006.

Les premiers sont avant tout des lecteurs qui se donnent comme tels, des *lecteurs conscients*⁹⁵, nourris des œuvres de ceux qui les ont précédés⁹⁶ et chez qui ils ont fait directement ou indirectement leur apprentissage: « Gorki a fait son apprentissage auprès de Korolenko et a été un élève très attentif de Tchekhov, Maupassant a étudié auprès de Flaubert...⁹⁷ » Chklovski emploie pour désigner la qualité d'attention de ces écrivains lecteurs le terme d' « horloger » comme le fait Alberto Manguel décrivant « l'amoureuse concentration d'un horloger » avec laquelle Borges -qui se disait plus fier de ses lectures que de ses écrits- étudiait la façon de travailler de ses auteurs favoris. Et la trame du récit comme le personnage de Hansa dans *Une trop bruyante solitude* de Hrabal⁹⁸ est une mise en scène romanesque de ce culte existentiel des aînés, du passé, de la tradition :

« Voilà trente-cinq ans que je travaille dans le vieux papier, et c'est toute ma *love story*. Voilà trente-cinq ans que je presse des livres et du vieux papier, trente-cinq ans que, lentement, je m'encrasse de lettres, si bien que je ressemble aux encyclopédies dont pendant tout ce temps j'ai bien comprimé trois tonnes [...] Voilà trente-cinq ans que j'emballer des livres et du vieux papier et je vis dans un pays qui sait lire et écrire depuis des générations ; j'habite un ancien royaume où c'est depuis toujours l'usage et la folie de s'entasser patiemment dans la tête images et pensées porteuses de joies inexprimables et de douleurs plus fortes encore [...] Voilà trente-cinq ans que j'appuie sur les boutons rouge et vert de ma presse, mais aussi trente-cinq ans que je bois des litres de bière, pas pour boire – j'ai la terreur des ivrognes- mais pour aider la pensée, pour mieux pénétrer au cœur des textes, parce que lorsque je lis ce n'est pas pour m'amuser ou faire passer le temps ou encore pour mieux m'endormir ; moi qui vis dans un pays où, depuis quinze générations on sait lire et écrire, je bois pour que le lire m'empêche à jamais de dormir , pour que le lire me fasse attraper la tremblotte car je pense avec Hegel...[...]»⁹⁹

A ces auteurs d'un type « ancien », Chklovski oppose « Nos contemporains [qui] quant à eux, n'ont personne auprès de qui faire leur apprentissage : ils ont débarqué dans l'usine quand tous les postes de travail étaient déjà désertés, et ils ignorent quelle machine sert à raboter, quelle autre à forer, etc. »¹⁰⁰ A moins que l'absence de référence explicite ne corresponde à la nécessité vitale de se sentir unique : on pourrait se demander si un écrivain est vivant quand vivent d'autres écrivains ?- pour paraphraser Kundera paraphrasant Goethe¹⁰¹.

⁹⁵ Pour reprendre la remarque de Victor Chklovski, écrivain et théoricien russe de la littérature, in *Technique du métier d'écrivain*, traduit du russe par Paul Lequesne, L'Esprit des péninsules, 1997, p. 23.

⁹⁶ « On lit ce qu'on aime, tandis qu'on n'écrit pas ce qu'on aimerait écrire mais ce qu'on est capable d'écrire » disait Borges qui s'étonnait que la bibliothèque de Kipling ne contienne presque pas d'ouvrages de fiction mais essentiellement des livres d'histoire et des récits de voyage en Asie comme si Kipling n'avait éprouvé ni besoin ni désir de l'œuvre d'autres poètes ou romanciers » Alberto Manguel, *Chez Borges*, op. cit., p. 29.

⁹⁷ Victor Chklovski, op. cit., pp. 20-21.

⁹⁸ Cf. note 23.

⁹⁹ Bohumil Hrabal, *Une trop bruyante solitude*, op. cit., pp.12-14 ; p. 96.

¹⁰⁰ « C'est pourquoi souvent, au lieu d'étudier, ils imitent [...] mais en parlant de choses de leur temps. » « Absurde car tous les grands chefs d'œuvre [...] ont été écrits au rebours des règles [...] Une œuvre littéraire n'est jamais enfantée par bourgeoinement [...] mais par hybridation d'individus différents » Idem, pp. 21-22.

¹⁰¹ Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., p. 124 : « Est-on vivant quand vivent d'autres hommes ? Dans la question de Goethe se dissimule le mystère de toute activité d'écrivain : l'homme, du fait qu'il écrit des livres, se change en univers [...] et le propre d'un univers c'est justement d'être unique. L'existence d'un autre univers le menace dans sa substance même. »

Il y a ensuite une différence de mobile : dans le premier groupe la représentation de la bibliothèque cristallise l'espoir de rejoindre ou d'atteindre l'infini, la totalité de la littérature, totalité de l'auteur tel Shakespeare qui pour Borges « était tout ce que sont les autres ou ce qu'ils peuvent être »¹⁰², parce qu'aussi ce qui est bon « n'appartient à personne mais au langage et à la tradition »¹⁰³, totalité aussi du livre auquel on aspire : « Sur quelque étagère de quelque hexagone » écrit Borges dans *Fictions*, « il doit exister un livre qui est la clef et le résumé parfait de tous les autres. » Cela suppose d'avoir comme le bibliothécaire de génie de la *Bibliothèque de Babel*, découvert « la loi fondamentale de la Bibliothèque »¹⁰⁴.

Le mobile est autre pour le second groupe, convaincu de devoir « assimiler », « se subordonner à l'esprit de l'époque »¹⁰⁵, d'être lié « à l'unité de la tranche d'histoire qui est son théâtre »¹⁰⁶, mais aussi de la difficulté à y parvenir, à vouloir « fixer dans des romans l'ensemble du cours anonyme de l'existence [...] car aucune vie » dit Broch, « et encore moins sa description romancée, ne se laisse dissoudre dans une succession de secondes »¹⁰⁷. Tourner le dos à l'encyclopédie édifiante, faire table rase de la bibliothèque c'est souscrire à l'exigence de dépouillement du roman moderne et contre même la bibliothèque latine décadente de Des Esseintes, certes faite de vestiges mais encore édifice monumental, celle de l'écrivain comme du lecteur d'aujourd'hui est une suite désarticulée de bribes, de livres voués à l'abandon, « prix de l'amour, rançon de l'intimité » que nous avons entretenue avec eux dit Daniel Pennac dans *Comme un roman*¹⁰⁸. La bibliothèque imaginaire ou réelle est soumise aux ravages du temps, on est sans illusion sur la fonction de l'écriture, on n'assigne pas de valeur prophétique au livre.

Nadine Gordimer constate enfin dans les œuvres récentes de trois des meilleurs romanciers contemporains Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marquez et Philipp Roth, la récurrence du violent désir sexuel chez l'homme vieillissant ; elle y voit une manière de s'opposer à la mort, une affirmation de la « splendide ingénuité du corps » face à la supériorité jusque là incontestée des plaisirs et récompenses intellectuels¹⁰⁹. Effectivement dans *Dying animal*¹¹⁰ (*La bête qui meurt*) de Philipp Roth,

¹⁰² J. L. Luis Borges, « Epilogue », in *L'Auteur et autres textes*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Coll. La Croix du Sud, NRF, Gallimard, 1964, p. 61.

¹⁰³ *Id.*, p. 67.

¹⁰⁴ « [...] tous les livres [...] comportent des éléments égaux : l'espace, le point, la virgule, les vingt-deux lettres de l'alphabet » et que « il n'y a pas, dans la vaste Bibliothèque, deux livres identiques. De ces prémisses incontrovertibles il déduit que la Bibliothèque est totale [...] » J.L. Borges, *La bibliothèque de Babel*, *Fictions*, op. cit., p. 75. Et l'on retrouve outre la combinatoire infinie, la notion de totalité de *l'Encyclopédie des morts* de Danilo Kis, et le principe d'emboîtement et de répétition de la partie et du tout souligné par Blanchot dans *Le Livre à venir*, op. cit., p. 25 : « Il y a dans toute Bibliothèque bien faite, un Enfer où demeurent les livres qu'on ne doit pas lire. Mais il y a, dans chaque grand livre, un autre enfer, un centre d'illisibilité où veille et attend la force retranchée de cette parole qui n'en est pas une, douce haleine du ressassement perpétuel. (Nous soulignons)

¹⁰⁵ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, op. cit., p. 254.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 249.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 250.

¹⁰⁸ Daniel Pennac, *Comme un roman*, Gallimard, p. 158.

¹⁰⁹ Nadine Gordimer, « Politics, sexuality and timely death », à propos de *Everyman* de Philipp Roth, *International Herald Tribune*, Saturday-Sunday, May 6-7, 2006, p. 10.

¹¹⁰ Philipp Roth, *La Bête qui meurt*, traduit par Josée Kamoun, Folio, Gallimard, 2001.

le personnage central est un homme de culture, professeur médiatique, recrutant ses maîtresses parmi les étudiantes qui se proposent à lui, comme Consuela venue chez lui :

« Nous avons descendu l'escalier d'acier en colimaçon qui mène à la bibliothèque, j'ai trouvé un grand volume de reproductions de Vélasquez, et nous nous sommes assis côte à côte pour en tourner les pages pendant quinze minutes, quart d'heure palpitant et édifiant pour elle comme pour moi. Elle, elle découvrait Vélasquez, et moi je redécouvrais l'imbécillité délicate du désir érotique. Mais quel verbiage ! Et que je lui montre Kafka, et que je lui montre Vélasquez... pourquoi fait-on ces choses ? Ma foi, c'est qu'il faut bien faire quelque chose, justement ; ce sont les voiles pudiques de la danse amoureuse. A ne pas confondre toutefois avec la séduction. Il ne s'agit pas de séduction. Ce qu'on déguise, c'est son mobile même, le désir érotique à l'état pur.¹¹¹ »

L'objection finale vaut autant pour la scène amoureuse que pour la scène d'écriture qui se déroule en même temps : toutes deux ont le même mobile, la bibliothèque y est une même convention au service d'une même comédie que se jouent le narrateur et l'auteur, « Une comédie », écrit Roth, « qui consiste à fabriquer un lien factice et tristement inférieur à celui que crée sans le moindre artifice le désir érotique¹¹² », c'est-à-dire aussi à « maquiller le désir en phénomène socialement acceptable¹¹³ » et l'on remarque que la bibliothèque, substitut ou truchement du désir érotique, apparaît également dans *Waltenberg* :

« Il y a chez lui un livre qu'il n'ouvre jamais [...], c'est un de ses collègues qui le lui a rapporté en même temps qu'une bonne partie de sa bibliothèque [...] Il n'ouvre jamais le livre, il se contente de vérifier qu'il est là, dans la reliure de l'exemplaire que les Nazis ont brûlé il avait caché une lettre, dans celui qu'il a racheté il sait seulement qu'à une certaine page il retrouverait l'image exacte de ce qu'il a vu devant lui sous la douche, hanches, cuisses, il est sûr en comparant ses deux souvenirs, la douche et la page de ce *Dictionnaire de la sculpture grecque*, que les deux images sont identiques, des hanche solides... »¹¹⁴

*

Le corollaire final de ces deux différences, c'est que l'œuvre des premiers – à travers la métaphore de la bibliothèque, univers mythique, à la fois ordonné et *ab aeterno* dit Borges, cherche à embrasser la totalité de l'essence humaine et fait du passé un présent toujours durable; la métaphore, « dégageant d'intemporel »¹¹⁵, produit un « hors temps à l'état pur »¹¹⁶. L'œuvre des seconds, aux prises avec le compte rendu de l'expérience individuelle, tentés par une littérature historique ayant une action sur leurs lecteurs mais eux-mêmes engagés dans l'histoire, s'inscrit dans le ou leur temps¹¹⁷.

A la jubilation de Borges qui attendait tout des livres et écrivait sur un ton quasi élégiaque¹¹⁸ - « Je suis celui qui jadis feuilletait les encyclopédies » s'oppose dès lors le désenchantement de ceux

¹¹¹ *Id.*, p. 31.

¹¹² *Id.*, p. 34.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Waltenberg, op. cit.*, p. 366.

¹¹⁵ Cette expression de Gaétan Picon dans *Lecture de Proust* [1963], Folio, Gallimard, 1995, p. 175, est commentée par Denis Hollier dans son introduction à l'édition de 1995, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁶ Denis Hollier, *ibid.*

¹¹⁷ Pour Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, p. 254, l'écrivain mesure le risque qu' : « [...] en se bornant à raconter des histoires instructives et récréatives, il n'est pas en état de créer une totalité qui puisse équilibrer la totalité universelle et que s'il n'en est pas capable, il n'a absolument rien créé. »

¹¹⁸ J.L. Borges, « Histoire de la nuit » (1976), *La Rose profonde*, traduit par Nestor Ibarra, Gallimard, Du monde entier, 1983.

qui doutent de la validité de l'écrit en constatant le pouvoir dérisoire des livres et du passé face à la marche de l'Histoire ou face à l'urgence de la vie et du désir. La bibliothèque, à l'instar de la littérature, n'a plus aujourd'hui le pouvoir de transformer la vie, et alors qu'en 1929, dans le salon bibliothèque de l'hôtel Waldhaus, « les femmes étaient belles, elles regardaient les hommes dans les yeux [...], elles ont découvert que les idées font briller le regard bien mieux que le khôl »¹¹⁹, le charme est rompu vers la fin du siècle, comme le constate de Vèze « brutalement pris [...] à l'idée qu'il n'allait sans doute plus revoir la jeune femme, il me la faut, elle n'a rien à faire avec ce *coincé de bibliothèque*, les femmes sont à ceux qui les aiment le plus.¹²⁰ »

Il n'est donc aucunement question de conclure cette étude des représentations possibles de la bibliothèque dans la littérature contemporaine par l'hypothèse d'une partition entre un ordre ancien et des pratiques nouvelles de lecture dont l'écriture de la fiction porterait la trace. Sans doute y a-t-il parmi les écrivains certains qui sont avant tout des lecteurs tandis que d'autres redoutent l'influence de la lecture sur leur œuvre propre et, à ce titre, les modalités de représentation de la bibliothèque, à supposer qu'elles livrent des indices fiables des pratiques de lecture des auteurs¹²¹, pourrait contribuer à une sociologie de la littérature. Mais sans doute aussi le temps ne changera-t-il rien à cette tendance et il faut s'en remettre aux aléas de la littérature et à la combinatoire infinie de la bibliothèque dont la valeur, comme pour toute collection, dépend avant tout du regard qu'on porte sur elle. Si tous les auteurs évoqués, compte tenu de leur commune érudition ou pratique livresque, la considère et la traite dans leurs œuvres comme une sorte d'hypertexte –les livres cités étant comme les icônes permettant les liens avec une bibliothèque virtuelle–, les écrits les plus récents semblent suggérer que la conception patrimoniale de la bibliothèque, comme conservatoire d'un passé expertisé, mais aussi comme véhicule d'épanouissement et de réussite, a fait son temps. Tout comme le roman, s'il veut rester en prise sur le réel, elle doit opérer une rupture par rapport aux canons, évoluer sous la pression des mythes sociaux et des affaires du monde¹²² dont la littérature se trouve, chaque jour davantage, dépositaire.

Brigitte Ouvry-Vial, Université du Maine

¹¹⁹ *Waltenberg, op. cit.* p. 129.

¹²⁰ *Id.*, p. 355.

¹²¹ Ce qui n'est pas avéré. L'absence de références explicites à des ouvrages ne permet pas d'inférer une non pratique ou un désaveu de la lecture.

¹²² Qui sollicitent sans cesse la conscience des écrivains contemporains et mobilisent l'histoire de leurs œuvres ; cette sollicitation constitue d'ailleurs le thème d'un récent essai de Philip Roth, *Parlons travail*, Gallimard, 2001.