



HAL
open science

Portée des ombres

François Migeot

► **To cite this version:**

François Migeot. Portée des ombres: Pour une poétique de la lecture. Presses universitaires de la Méditerranée, 242 p., 2015, Sciences du langage, Jean-Marie Prieur, 978-2-36781-146-8. hal-03188935

HAL Id: hal-03188935

<https://hal.science/hal-03188935>

Submitted on 2 Apr 2021

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.

Portée des ombres
Pour une poétique de la lecture

CHODERLOS DE LACLOS

BALZAC

BAUDELAIRE

CAMUS

DURAS

KOLTÈS

LAGARCE

LOUIS-COMBET

ROBBE-GRILLET

SARTRE

Collection « Sciences du langage »

Directeur de collection

Jean-Marie PRIEUR

Comité scientifique

Christine BÉAL, Bruno BONU, Gilles SIOUFFI

Le champ disciplinaire des sciences du langage s'est considérablement élargi et renouvelé durant les trois dernières décennies.

La collection « Sciences du langage » a vocation à accueillir aussi bien des ouvrages s'inscrivant dans des perspectives de recherche déjà établies que des études proposant des problématiques originales et innovantes. La collection publie des monographies, des ouvrages collectifs, et accueillera favorablement des propositions construisant une transversalité entre les sciences du langage et d'autres domaines de recherche. Les langues de publication sont le français et l'anglais.

Collection « Sciences du langage »

Portée des ombres
Pour une poétique de la lecture

CHODERLOS DE LACLOS

BALZAC

BAUDELAIRE

CAMUS

DURAS

KOLTÈS

LAGARCE

LOUIS-COMBET

ROBBE-GRILLET

SARTRE

François MIGEOT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Illustration de couverture : CARIBAÏ, *Encre et papier déchiré*, 2003.

Mots-clés : poétique de la lecture, textanalyse, psychanalyse, linguistique, littéralité, sémiotique différentielle.

Tous droits réservés, PULM, 2015.

ISBN 978-2-36781-146-8

*À Jean Bellemin-Noël,
Maître en écriture, qui m'a appris que la critique était aussi un art.*

« *Analisant 3* »

Avant d'être rassemblées et retravaillées pour composer les chapitres de ce livre, plusieurs de ces études ont été initialement publiés en revue ou dans des actes de colloques. Une mention le rappelle alors.

Prélude ¹

1 Armature : de quelques bémols

La littérature, lieu de mise en abyme de l'expérience humaine et de toutes les questions que pose notre présence au monde, a trop souvent servi de terrain de manœuvre aux armées de la théorie ou a été réduite par certains modèles théoriques au rôle de faire-valoir, pour être finalement, de nos jours assez largement banalisée comme discours sans qualité, et, par là-même, privée de la curiosité ou du prestige qui incitait naguère les grands théoriciens à s'éprouver sur elle. En effet, loin de tenir l'œuvre pour un contenant inépuisable, une matrice langagière toujours renouvelée des expériences qui nous donnent forme, on l'a prise trop souvent pour la simple serrure que des clefs allaient ouvrir. Et, pour reprendre le bon mot d'Alain Robbe-Grillet à propos d'une certaine approche « psychanalytique » férue de grilles à appliquer puis à ouvrir, ces clefs sont d'une efficacité tellement redoutable qu'elles en détruisent la serrure en tournant.

Mais, on peut tenir que l'œuvre, qui résiste aux modes et aux systèmes, est plutôt, comme le dit Pierre Reverdy, l'occasion d'un rendez-vous avec soi-même², « soi-même comme un autre³ », et non pas le même de la théorie qui, pour avoir raison, doit être totalisante pour ne pas dire totalitaire. *La Coda*, dans la dernière section, permettra à ce livre de se clore, par un retour sur cette question, en tentant d'illustrer le caractère irréductible de l'œuvre à toute théorie. Pour ce faire, il organisera, en marge du fil rouge de ses lectures, en manière de détour et d'ouverture, la confrontation d'un roman de Balzac avec l'ambition passablement impérialiste de Bourdieu, et il aimerait montrer que le *Père Goriot*, à sa manière, éclaire autant la théorie d'un des

1. Ce *prélude* prolonge quelques-uns des développements exposés dans : « La lecture, du "lecteur modèle" au modèle du "ziuthre" », *La Lecture littéraire*, n° 9, décembre 2007.

2. « L'œuvre est un rendez-vous. Ce n'est pas son âme que l'auteur vous doit mais sa présence — si vous y ajoutez la vôtre et du vôtre, l'œuvre vivra. » *Le Livre de mon bord, notes 1930-1936*, Mercure de France, 1989.

3. Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

grands sociologues de notre temps, que celle-ci fixe *les Règles de l'art*, comme elle en affiche la prétention.

Ainsi, pas plus qu'il ne prétend faire le tour d'un auteur ou d'une œuvre, ce parcours ne voudrait être l'apôtre ni le maître d'application d'aucun arrière-monde théorique, même s'il cherche à configurer aussi clairement que possible son approche des textes et ne cache pas son ambition d'interroger la psychanalyse tout en interrogeant les œuvres. Car, si le corpus de Freud et de ses héritiers est souvent sollicité, c'est toujours, selon moi, pour éclairer la singularité d'un texte dans sa facture et sa résonance inconsciente, et non pas pour retrouver la théorie validée à la sortie du texte. Loin de moi, donc, « l'ambition de bâtir un grand édifice de concepts, bien cohérents, bien solide, résistant » car, comme le dit Pontalis citant Nietzsche, « il risque fort, cet édifice, de présenter seulement la "stricte régularité d'un columbarium romain"¹ ».

Ces lectures partagent, certes — ce *prélude* s'en explique plus loin —, une certaine idée de la langue comme lieu irréductible d'une non-coïncidence des mots et des choses et des mots à eux-mêmes ; elles reposent sur une vision de la littérature comme exploration de cet écart, dont le *parlêtre* cher à Lacan est le siège, l'inconscient l'habile arpenteur, et dont l'œuvre réalise la partition. Mais le véritable sujet — dans ses deux sens — de ce livre sera le lecteur et le chemin qu'il creuse dans cet écart. Chemin de pensée, mais « d'une pensée qui serait rêvante ». Je rêve en effet, poursuivant avec Pontalis,

[...] d'une pensée de jour qui serait rêvante, non pas rêveuse mais rêvante. Je suis bien incapable de définir ce qu'elle serait. S'avancerait-elle, comme dans nos rêves, sans la conscience de sa destination, entraînée par la seule force de son mouvement, empruntant des voies multiples qui finalement convergeraient vers un point lumineux² ?

On tentera, donc, de ne pas escamoter le parcours qui fait advenir le lecteur dans « ces points lumineux » où convergent les « voix multiples » d'une lecture flottante, parcours qui dessine le sujet que nous aurons été le temps d'une traversée, et qui se matérialise par l'écriture critique, laquelle ne peut ouvrir une voie dans une œuvre qu'en prenant le risque de faire œuvre elle-même en suivant sa propre dérive.

Dans ces conditions, la dualité traditionnelle entre création et discours critique s'é mouss e quelque peu. Je tenterai, avec la dernière section de ce volume, de montrer (en manière d'étai à ces propositions) à partir de l'un de mes propres textes, que le texte « de création », tout comme le « texte cri-

1. Jean-Bertrand PONTALIS, *Fenêtres*, Gallimard, 2000, « Folio », p. 18. Livre dont Caribaï m'a rappelé l'existence. Qu'elle en soit ici remerciée.

2. *Ibidem*, p. 38.

tique », conjuguent, l'un et l'autre, les mêmes mouvements incessants de lecture, écriture, relecture et écriture — moments intenses d'altérité du sujet devenu « lui-même parce qu'un autre » —, de sorte que le texte final — « critique » ou « littéraire » — obéit à des processus similaires qui supposent d'analogues investissements entrecroisés de lecture et d'écriture.

Ce qui advient alors, chez l'un qui « crée » comme chez l'autre qui « commente », c'est une vérité intime mise en partage entre le texte — en cours d'élaboration ou publié — et son lecteur, et cette vérité, qui n'existe nulle part ailleurs qu'en eux, il s'agit de la créer. C'est-à-dire de la trouver dans les mots de l'œuvre qui nous renvoie nos propres mots — à la manière de l'analyste de la cure — depuis ceux du texte. En cela il s'agit bien d'inter-prétation : prêter par notre entremise au texte ses propres mots qui soulèvent alors les nôtres en eux-mêmes.

Mais interprétation renvoie aussi au sens musical : c'est-à-dire mise en relation des portées que la lecture-écriture met en résonance, en synergie, et dont l'œuvre permet le déploiement. En effet, la lecture, initialement mélodique, devient polyphonique, polysémique et s'ouvre dans ses moments féconds à ces effets d'échos associatifs, de « rimes », que la langue rend possible et que le texte ménage :

[...] la linéarité que F. de Saussure tient pour constituante de la chaîne du discours, conformément par son émission par une seule voix et à l'horizontale où elle s'inscrit dans notre écriture, si elle est nécessaire, en effet, n'est pas suffisante. [...] il suffit d'écouter la poésie [...] pour que s'y fasse entendre une polyphonie et que tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition.

Nulle chaîne signifiante, en effet, qui ne soutienne comme appendu à la ponctuation de chacune de ses unités tout ce qui s'articule de contextes attestés, à la verticale, si l'on peut dire, de ce point¹.

Creusant la métaphore musicale, et pour éclairer quelque peu le titre de cet ouvrage, disons, pour en terminer avec cette question, qu'il s'agira, dans les lectures ici exposées, de faire entendre sur ses diverses *portées* le jeu des harmoniques, des *ombres*, qu'elles soulèvent et qui dévoilent un mode d'organisation, rendu possible par la langue en tant que système, certes, mais sollicité par le texte littéraire — poème ou récit — qui en tire sa facture particulière. Dans toutes les œuvres ici analysées, on aura chaque fois le souci, s'inspirant cette fois de l'interprétation pianistique, de faire entendre aussi nettement que possible, sous la mélodie ou le chant de la main droite, le contre-chant, la scansion, les figures obliques, les ombres portées par la main gauche. La

1. Jacques LACAN, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Écrits*, Seuil, 1966, p. 503.

musique faisant à découvert, par ses rythmes, ses combinaisons harmoniques et mélodiques, ce que le texte fait *mezzo voce*.

Après ce *Prélude*, les trois chapitres de la première partie, *Questions de déchiffrage*, s'efforceront, tout en écoutant « l'inconscient du texte ¹ », de cerner le fait littéraire dans sa manifestation et ses stratégies scripturales, sa *littérarité* disait-on naguère. Cette partie tentera, dans la foulée, de montrer que ce qui fonde cette littérarité n'est pas étranger au travail associatif de l'inconscient et du rêve dont elle s'inspire. Elle illustrera cette perspective en travaillant sur un poème de Baudelaire, puis un roman de Robbe-Grillet, pour montrer qu'ils sont pour une large part superposables dans leurs modes d'élaboration, prenant l'un et l'autre comme mannequin la toile associative des processus primaires. Puis, postulant que tout texte littéraire porte en lui le filet associatif du rêve, elle proposera d'appliquer, comme modèle de lecture, à la nouvelle de Sartre « La Chambre », le système associatif dont le délire de Pierre (à travers le *Ziuthre*) propose sans doute le paradigme.

Cette propédeutique de la lecture étant mise en place, *l'analysant* trouvera à s'éprouver dans la seconde partie sur les textes les plus divers, de Laclos à Claude Louis-Combet ou Bernard-Marie Koltès en passant par Albert Camus et Marguerite Duras.

Mais les deux textes de la *Coda*, plutôt que de conclure, tenteront d'ouvrir, et cela sur les deux questions épineuses déjà présentées : d'abord, à travers la fable inédite du romancier et du sociologue, celle de la relation d'emprise que la théorisation tente d'exercer sur la littérature, et où il se confirmera peut-être que tel est pris qui croyait prendre ; ensuite, celle de la césure toute relative entre texte critique et texte de création dès lors qu'ils mobilisent tous deux une même position oblique en rapport avec une lecture « rêvante ».

2 D'où je lis

2.1 Textanalyse et sémiotique

M'intéressant à l'articulation de la psychanalyse avec la lettre du texte, avec ses configurations linguistiques plutôt qu'avec ses signifiés, ses symboles, et encore moins avec la personne de son auteur, mon approche se démarque de toute une mouvance liée à la psychobiographie ou à la Psychocritique de Charles Mauron. Elle s'inscrit, pour le creuser, dans le sillage de la Textanalyse. Par là, il faut entendre avec Jean Bellemin-Noël, son promoteur ², qu'il est exclusivement question du texte et des effets d'inconscient qui le traversent à l'instant de la lecture, et non pas d'une analyse de « l'inconscient de l'auteur »

1. Voir Jean BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, « Quadrige », 1996.

2. *Vers l'Inconscient du texte*, *op. cit.*

ou de celui d'une œuvre. On comprend déjà que l'analyse s'en tiendra à la surface textuelle et que son orientation sera sémio-linguistique. Dans cette perspective, c'est le travail particulier de l'inconscient soulevé, suscité par un *analysant* (je m'expliquerai sur ce terme) dans la lecture de tel texte particulier, qui est privilégié, et non pas l'appareil de la psychanalyse appliqué selon une procédure mécaniquement herméneutique. Pas question, donc, d'appliquer des grilles interprétatives, encore moins d'avoir recours aux pesants sabots de la symbolique.

Pour mémoire, évoquons quelques-uns des éléments définitionnels de la Textanalyse que Jean Bellemin-Noël présente synthétiquement dans un petit livre¹. Partant de l'hypothèse que « tout texte est travaillé par des forces inconscientes qui peuvent être perçues et décrites », ce que dit à sa manière Bellemin-Noël, c'est que c'est dans l'attention portée aux formes déployées par le texte que lesdites forces inconscientes pourront être soulevées. Si l'on exclut l'auteur, si l'on exclut le recours à une étude génétique du texte, si l'on exclut le recours aux autres œuvres du même auteur, il reste un texte dans sa nudité linguistique. Pour entrer dans ce texte et écouter le système de signes qu'il constitue, il faut une sémiotique, faute de quoi l'on risque de manquer l'articulation fondamentale qui noue une force inconsciente et un dire. Or cette articulation est décisive, ou alors l'inconscient n'a pas de rapport avec le langage. Pour prêter l'oreille à « ce qui ne s'avoue pas » — je reprends une expression de Bellemin-Noël —, il faut donc une sémiotique, mais pas n'importe laquelle. Il faut une sémiotique qui dépasse l'idée que le texte littéraire (n'est (qu')une machine à communiquer bien réglée et qui fonctionne sans reste au service d'une intentionnalité sans faille, d'une monosémie accomplie. Il faut une sémiotique qui fasse, au contraire, le pari que c'est là où la monosémie trébuche, où le sens s'altère, où le signifiant interroge, où la forme fait question, où la polyphonie, la polysémie, ouvrent le lecteur à un pluriel du sens, qu'une lecture est relancée, ouverte sur son autre. Et c'est là, on va le comprendre, que la sémiotique « de l'altération » initiée par Jean Peytard² peut, dans certains de ses aspects, être mise efficacement en relais avec les présupposés de la Textanalyse.

Sémiotique « de l'altération » ou sémiotique « différentielle » : Peytard utilise parfois en concurrence les deux termes. Altération pourrait fort bien me convenir puisqu'il est question pour moi de faire surgir l'*autre* du texte, c'est-à-dire ce qu'il dit au-delà de l'*Intentio auctoris* (ce que l'auteur a « voulu dire »), mais aussi au-delà de l'*Intentio operis*³ (le sens effectivement calculé

1. *La Psychanalyse du texte littéraire*, Nathan, coll. « 128 », 1996.

2. Voir par exemple l'article de PEYTARD, « D'une sémiotique de l'Altération », dans *Semen 8 : Configurations discursives*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1993.

3. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Grasset, 1992.

par l'œuvre) programmée pour la coopération d'un lecteur modèle¹. Toutefois, pour Peytard, altération est trop souvent synonyme de variance. Il s'agit en effet d'analyser, d'un état d'un manuscrit à un autre, ou d'une publication à une autre, les points de variance, de rature, de reformulation du texte qui se reprend, bref, les points d'hésitation d'un écrivain. Ces points étant, selon lui, les lieux d'observation privilégiés de l'infinie relance d'un sens jamais achevé, toujours en devenir². Du point de vue de la production du texte, cette hypothèse me semble tout à fait suggestive : elle rend compte du procès d'un travail d'écriture, elle montre que l'écrivain écrit sur de l'écrit, que son écriture est toujours interdiscursive et qu'elle dialogue avec elle-même et/ou avec celle des autres ; elle montre que l'écrivain qui travaille la langue est travaillé par elle et est sollicité par ses possibles polysémiques et diasémiques. On lira avec profit les pages que Peytard consacre dans cette perspective à Lautréamont ou à Stendhal³.

Mais ici, travaillant sur des textes reçus — sauf pour le dernier chapitre —, et même si je m'emploierai à montrer, *in fine*, dans ce livre, que « production » et « réception » ne sont pas fondamentalement hétérogènes, ma perspective générale est celle du lecteur. Elle se situe du côté de la réception, du côté de l'écoute de cette parole figée par le texte et qui résonne en moi, et du côté de l'écoute flottante. En effet, au texte « flottant », c'est-à-dire ouvert à la polysémie, au jeu du langage, correspond une écoute elle aussi « flottante ».

Si je cherche, donc, des outils chez Peytard, ce sera davantage dans la partie de ses travaux qui s'intéresse à l'analyse du texte « achevé », c'est-à-dire stabilisé par un état de l'édition, analyse qu'il va mener à partir d'un relevé et d'une mise en réseau de ses « entailles ». On pourrait prendre pour modèle de ce travail les analyses qu'il consacre aux calligrammes, avec Guillaume Apollinaire et Michel Leiris⁴. Ainsi je parlerai de sémiotique de l'altération ou de sémiotique différentielle, mais avec, dans tous les cas, comme concept opérationnel central, le concept d'*entaille*, opérateur de polysémie.

Cette sémiotique de l'altération ou sémiotique différentielle part, *grosso modo*, des principes suivants⁵ :

- Que pour le lecteur « L'intérêt n'est pas dans l'affirmation d'un sens [...] mais dans la "déhiscence sémantique", geste essentiel par quoi un sujet déclare sa singularité, dans une pratique indéfinie des différences. »

1. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset, 1985.

2. Cette partie des travaux de Jean Peytard se situe dans la prolongation de ceux ouverts par Jean BELLEMIN-NOËL sur l'avant-texte : *Le Texte et l'avant texte*, Larousse, « L », 1972.

3. *Syntagmes* 5, PUFC, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 2001, p. 93, ou *Syntagmes* 4, p. 139 et suivantes.

4. *Syntagmes* 5, p. 70 et suivantes.

5. « D'une sémiotique de l'altération », *op. cit.*

- Que ce n'est pas une analyse du « cohésif/cohérent » qui permet de fonder une sémantique. En revanche, ce qui importe, plutôt, c'est la prise en compte de ce que Peytard nomme le « différentiel », c'est-à-dire qu'il s'agit pour lui de tenir « pour significatifs les lieux et les moments où les déchirures affectent le tissu textuel. C'est en ces points que la "germination" sémantique opère; que le sens s'inscrit en "pointillé"¹ ».

À l'évidence, cette sémiotique de l'altération, par son orientation de recherche, par ses résultats, et surtout par ses présupposés, s'éloigne d'une sémantique de la monosémie (dont le parangon est, pour Peytard, Greimas et l'École de Paris, mais aussi, par exemple, Philippe Hamon ou Claude Brémond), sémantique qui pense le sens du texte littéraire comme un ensemble de relations logiques profondes à extraire de la manifestation discursive de surface du texte, qui y cherche les « universaux du récit » ou encore une grammaire profonde du récit. Ces théories posent « la distinction entre la manifestation sémiotique des récits et leur structure profonde » qui reste « indifférente à leur substance de manifestation sémiotique² ». Principe qui signifie que, dans cette approche, l'essentiel est pour nous perdu, l'essentiel, c'est-à-dire la surface textuelle qui est en même temps le fond. Qui plus est, cette position structurale « dure » révèle un arrière plan métaphysique néo-platonicien selon lequel l'apparence — le texte dans sa dimension de phénomène — n'a à être interrogée que pour y retrouver, par sa traversée, des intelligibles, des essences dont serait fait le sens (unique).

Ce qui est donc privilégié dans cette perspective greimassienne — dit encore Peytard — « c'est la recherche d'une cohérence première où le sens est configuré. La sémantique de Greimas pose comme donné d'évidence que le sens prend forme par concaténation d'éléments congruents entre eux logiquement » (p. 169). Le sens est là, en creux au sein de l'enchaînement des phrases, résultat d'une intentionnalité logique dont la mise à jour serait le dernier mot de l'analyse. Cette perspective présuppose, schématiquement, du côté de la production, un scripteur, sujet plein, présent à lui-même et maître de ses intentionnalités et de son dire, qui instrumentaliserait le langage aux fins de communication d'un sens; et, du côté de la réception, un lecteur qui décoderait le message, déchiffrerait les calculs intentionnels et la cohérence présupposée d'un sens monosémique. Cette opération de déchiffrement supposerait, de même, une réception sans reste ni ambiguïté par un sujet non divisé.

Bien entendu, il n'est pas question de nier que le texte littéraire puisse être en même temps structuré par un vouloir dire manifeste, ni qu'il mette en

1. *Syntagmes* 5, p. 27, 28.

2. DUCROT et SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, « Points », 1995.

place dans son dispositif ce que Umberto Eco nomme le « lecteur modèle ». Mais, ce qui fait la valeur heuristique de la sémiotique de l'altération, c'est qu'elle va, au-delà, chercher le sens « là où se marquent des différences, là où des "entailles" entament la surface du tableau textuel », dans l'altération, dans « les points où la chaîne se rompt, plutôt qu'en ces nœuds où les maillons s'ajustent l'un à l'autre¹ ». Elle opère là où « ça polysémise », où le sens devient polyphonique ; bref, là où l'on peut repérer ces lieux d'altération par lesquels le texte devient autre : ce que Peytard caractérise par la métaphore des « entailles » dont il esquisse une typologie (non close) dans *Littérature et classe de langue*².

Cette nouvelle perspective, quant à elle, implique, du côté de la production, un sujet scripteur qui n'instrumentalise pas la langue au service de la communication d'un sens qui serait déjà là, mais plutôt un sujet qui se crée dans le langage, qui est effet de langage (voir les analyses dorénavant classiques de Benveniste et Lacan). Il s'agit alors d'un sujet divisé, étranger à lui-même (Feud, Lacan), dont la vérité s'inscrit dans l'aventure du texte, vérité dont il n'est pas maître et qui n'advient à son insu et au-delà de son éventuel projet de maîtrise, que dans le jeu — dont les entailles sont les stigmates : polysémie, polyphonie, ambiguïté, plurivocité, intertextualité, jeu du signifiant, du signifié, disposition de l'aire scripturale, etc. — que permet la langue et que suscite le texte.

Elle implique d'autre part, du côté de la réception, une attention aux nœuds de l'altération, aux entailles que le lecteur, devenu alors le seul sujet du texte, va parcourir, constituer en réseau, pour déployer une partie de la densité du texte — car cette pratique ne peut prétendre par définition, à l'exhaustivité — par une « lecture-analyse », une « déambulation tabulaire » qui n'« explique » pas le texte mais le met plutôt en relation avec lui-même ; l'inter-prête, c'est-à-dire le prête à lui-même.

Mais le lecteur est, lui aussi, sujet divisé et, dans son parcours des entailles — et de manière explicite dans une perspective analytique comme la mienne —, c'est aussi sa propre dynamique inconsciente qui va le guider dans la mise à jour de « pointillés sémiotiques ». Jean Peytard, qui a toujours revendiqué dans son travail le principe d'une frontière ouverte avec la psychanalyse, n'a, quant à lui, que très peu fait le voyage. On peut le regretter car, à l'évidence, l'enquête que Freud menait, il y a plus d'un siècle, sur le mot d'esprit et les accidents de langage dans la psychopathologie de la vie quotidienne relèvent, d'une manière empirique, de cette sémiotique des entailles.

1. « D'une sémiotique de l'altération », art. cité.

2. Hatier, « LAL », 1982, voir le chapitre « Instances et entailles du texte littéraire ».

La construction d'une telle sémiotique, ouverte à l'inconscient, requiert une certaine idée de la langue et du rapport du sujet à cette langue. Cette idée est tout à l'opposé de celles qui voudraient faire de la langue une sorte de logiciel à communiquer une pensée qui s'encoderait sans reste dans les mots, un instrument extérieur à lui-même qu'un sujet-conscience utiliserait pour réaliser des intentions logico-discursives préalablement claires, pour se dire lui-même, exprimer ce qu'il serait, et dire un monde transparent au langage. C'est pourquoi cette perspective de lecture va trouver naturellement des appuis dans une linguistique de la « non-coïncidence du dire » telle que la développe Jacqueline Authier-Revuz¹ dans des analyses qui intègrent les apports de la psychanalyse, notamment lacanienne.

2.2 Quelle langue et quel sujet pour quelle sémiotique ?

L'ordre propre à la langue en tant que système différentiel (comme le rappelle la linguiste à la suite de Saussure) ne correspond pas à l'ordre du monde. Il n'y a pas coïncidence entre les mots et les choses. La langue est toujours dans une relation d'inadéquation avec ce qu'elle vise à nommer. La langue vise le réel, mais « le collimateur ne fonctionne pas bien » comme le dit plaisamment Lacan. Ceci est également vrai pour le sujet qui ne peut jamais coïncider avec lui-même dans la langue. Il n'advient comme sujet qu'à s'inscrire dans la langue en tant que « parlêtre » (Lacan), mais, en même temps, il ne peut que se manquer dans ce renvoi indéfini de signifiant en signifiant. Il est donc sujet à condition d'être parlant, mais, à parler, il est divisé, sans complétude ni coïncidence avec lui-même, du fait même qu'il est un être de langage. C'est dans cet écart, entre le monde et la langue, et au sein du sujet lui-même qui cherche à se dire, que se situe peut-être la littérature qui ne cesse d'inventer le monde (et donc le réalisme *stricto sensu* est un projet impossible) et d'inventer le sujet dans une dimension imaginaire. Cette dimension de la langue est longuement exposée par Jacqueline Authier-Revuz dans le chapitre VII de son livre : « La non-coïncidence entre les mots et les choses ».

D'autre part, dans son chapitre VIII (« La non-coïncidence des mots à eux-mêmes »), Authier-Revuz montre bien que la langue est l'espace d'un jeu, d'une ambiguïté permanente qui la travaille au-delà des régularités que la linguistique y construit : c'est *lalangue* (Lacan) dans la langue. Ce « jeu des mots », loin de constituer un « défaut » de la langue qu'il faudrait résorber pour en faire quelque chose comme un logiciel producteur d'univocité, est la condition même de l'inconscient et le lieu d'expression de la vérité du sujet de l'inconscient qui trouve à se « mi-dire » dans le débordement de l'intention signifiante affichée par le texte.

1. *Ces mots qui ne vont pas de soi, Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Larousse, 1995.

2.3 Sémiotique différentielle et Textanalyse

À partir de tout ce qui vient d'être dit, on voit comment le repérage des entailles textuelles peut (doit ?) être mis en relais avec une lecture psychanalytique du texte : à mon sens, le concept d'entaille ne prend sa véritable dimension qu'avec l'arrière-plan de l'inconscient qui élit ces entailles comme lieux imprévisibles et privilégiés de son jeu. Sans cette hypothèse, le rendement de ce concept me paraît affaibli, trop limité, et d'un statut théorique fragile qui se limiterait aux registres de la parole ou du discours dans leur dimension interdiscursive et sociale (Bakhtine, Pécheux, Bourdieu) sans pouvoir (vouloir) se fonder sur le socle de la langue en tant qu'ordre propre, ni sur l'inconscient comme énergie différentielle jouant des possibles du système de la langue. Jacqueline Authier-Revuz, dans les chapitres mentionnés de son ouvrage, indique bien — même si elle se réclame par ailleurs de lui pour nombre de ses analyses — les limites du modèle de Bakhtine et des linguistiques du discours qui sous-estiment, voire ignorent, l'inconscient, et négligent l'ordre propre de la langue comme système¹. Sans cette hypothèse, par ailleurs, on manquerait largement l'occasion de mettre en relation un « pointillage sémiotique », une configuration linguistique chaque fois unique, avec ce qui la travaille, à savoir, aussi, une configuration inconsciente et les stratégies « déformantes » ou « ambiguës » qu'elles impriment au langage, grâce à *lalangue*, dans l'économie de l'œuvre. On manquerait alors l'occasion de pouvoir rendre compte de la motivation de cette « déhiscence » sémantique, du caractère forcément accidentel des entailles, si l'on ne gardait à l'esprit le caractère inévitablement perturbateur des manifestations, dans le discours, de l'inconscient et de ses stratégies associatives qui font nécessairement bon marché de la logique et de l'ordre « secondaire » — secondaire par opposition aux « processus primaires » mis en lumière par Freud — du texte.

1. Voir cette remarque dans l'introduction de son chapitre VII : « Les divergences que nous avons pu marquer entre notre conception de l'hétérogène ou de la non-coïncidence énonciative et le dialogisme bakhtinien, dans le champ des non-coïncidences du rapport interlocutif et du discours à lui-même — divergences ramenables finalement à la reconnaissance ou non du fait de l'inconscient comme altérité radicale, à l'œuvre dans le procès énonciatif — s'accroissent ici. Sensible intensément à la matérialité "discursive", celle d'une épaisseur historique, sociale, psychologique que traverse, constitutivement, le dire, et dont tout mot se trouve par là-même lésé, et divisé, la théorie énonciative qu'est le dialogisme de Bakhtine, ignore — du même mouvement fondamental qu'elle ignore l'inconscient — ce qui, de l'écart dans l'énonciation, tient non plus au discours mais à la langue, et cela, doublement : à la langue *comme système*, d'une part, reconnue — ou concédée ? avec des accents différents au sein des écrits du "Cercle" — par Bakhtine comme objet d'une autre discipline, la linguistique, mais pas comme un réel affectant, et singulièrement affectant de non-un, *le procès énonciatif lui-même*, objet de la trans- ou méta-linguistique qu'il vise ; à la langue *comme lieu d'équivoque* d'autre part, dont la méconnaissance chez Bakhtine peut être rapproché de son désintérêt pour la poésie, perçue par lui comme mode un, monologique, d'expression dans la mesure où le non-un qui, crucialement, y joue, au plan des signifiants, est, de fait, étranger au "dialogisme" » p. 508.

À partir de là, on voit mieux, peut-être, comment l'élaboration d'un « pointillage sémiotique », comment la « lecture-analyse », la « lecture tabulaire » de Peytard, procédant par « enchaînement » et « nouages », peuvent être mises en relais avec les parcours d'une lecture « analisante ¹ » qui construit sur toute la surface du texte un réseau d'indices dont la pertinence pour l'interprétation vient justement de leur caractère pluriel et associatif ². On comprend, alors, comment je peux construire la position de celui que j'appelle *l'analysant*, c'est-à-dire la position du critique dans son rapport au texte et dans son rapport aux figures de l'inconscient soulevées par son écoute dans le texte. En effet, l'interrogation sur le sujet dans la langue ne peut manquer de rebondir sur la question du statut du sujet de l'énonciation critique.

Le lecteur « analisant », au fil flottant de la lecture puis de l'écriture critique, va donner contour aux traces d'un sujet inconscient. Mais ce sujet de l'inconscient n'est pour moi ni celui de l'auteur, ni celui du texte, il est un mixte de texte et de lecture. Il ne peut apparaître que dans l'acte de lecture où un sujet critique se constitue en (re)constituant-écoutant-interprétant le texte et en faisant son texte, voire en produisant, à partir de sa lecture, un autre texte. C'est dans ce moment de l'interprétation où le texte et moi, lecteur, nous nous entre-prêtons ses signes que, d'une part, relançant le réseau des entailles du texte, je fais advenir une figure de son autre, et que, d'autre part — mais c'est tout un — j'émerge moi-même comme sujet inconscient du texte. On retrouve sans doute là les deux faces du transfert et sa double énonciation : celle du texte, lettres en souffrance, et la mienne qui s'invente dans leur reprise interprétative.

1. Les chapitres qui suivent déclineront sous des formes chaque fois inédites cet agenda ici fixé. Voir aussi mes études consacrées à Breton et à Robbe-Grillet : *À la fenêtre noire des poètes*, PUFC, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 1996 ; *Entres les lames*, PUFC, 1999.

2. Le modèle de cette pertinence interprétative nous est fourni par Freud dans son article de 1937 « Constructions dans l'analyse », in *Résultats, idées, problèmes*, (t. II), PUF, 1992.

Première partie

Questions de déchiffrage

Le travail du poème

« Spleen ¹ »

(C. Baudelaire)

1 Poème-paradigme

On ne choisit pas d'analyser n'importe quoi, et le choix d'un texte ne peut se faire sans motifs ². Ainsi, l'un des enjeux de la lecture devient-il aussi, par l'analyse qui s'y déploie, de tenter de savoir pourquoi tel texte nous fascine, nous parle. Dans la foulée, reconnaissons, à tout le moins, que cette parole que le texte nous adresse, cette attraction qu'il exerce, cette demande que nous lui adressons et qu'il nous adresse, constituent l'un des plus puissants moteurs de la lecture ³.

1. *Les Fleurs du mal*, LVIII. Bordas, Classiques Garnier, 1990, p. 80.

2. Version remaniée de : « Dans la toile de la métaphore. Une lecture de *Spleen* » (Baudelaire, *Fleurs du mal* LXXXIII). *Semen* n° 9, 1994.

3. Cette position résolument subjective, qui s'impose dès lors qu'une lecture prend pour ancrage la psychanalyse, me paraît également valoir pour toute recherche dans les sciences humaines. Ceci, à l'encontre de la position de certaines analyses (textuelles ou littéraires en ce qui nous concerne) qui feignent de fonctionner comme si elles n'avaient pas de sujet. Celles-ci reposent sur un postulat idéologique « qui implique que le sujet se représente comme n'étant pas "pris" dans le champ qu'il se donne pour mission d'explorer et d'exploiter. [...] Reste qu'au plan épistémologique il faut souligner l'inconvénient que présente un tel système, interdisant a priori la constitution de certaines réalités en objets de connaissance. Ces réalités continuent d'être pratiquement agissantes, tout en étant théoriquement impensables. Il en sera ainsi tant que la production de connaissances sera conçue dans le champ des sciences sociales, ou humaines (peu m'importe ici la terminologie utilisée pour le désigner), sur le modèle des sciences de la nature. Au lieu de s'aveugler du prestige de ces sciences et de courir après le fétiche de la formalisation (plus précisément : de courir après la formalisation comme après un fétiche), il serait urgent d'examiner selon quel dispositif le sujet trouve à se réaliser secrètement dans la production scientifique [...]. Je ne crois pas que se reconnaître "pris" constitue une lacune qui empêche radicalement d'assumer la position de chercheur. Seulement cela contraint à s'interroger explicitement sur cette "prise" au lieu d'en conserver le secret dans un inaccessible point aveugle, caisse noire où se puise l'énergie de poursuivre un travail acharné à préserver son moteur [...] » J'extraits, pour illustrer mon propos, ces quelques lignes des réflexions très stimulantes de François FLAHAULT : *La parole intermédiaire*, Seuil, 1978. Voir p. 180 à p. 186.

Pour ce qui est de « Spleen », outre l'attraction que ne peuvent manquer d'exercer sur ma lecture les figures inconscientes que le texte mobilise, il faut en outre indiquer la dimension paradigmatique que je lui trouve — ou lui attribue — et qui fera pour moi de ce poème une figure de proue dans l'élaboration d'un modèle susceptible d'éclairer la poétique des œuvres.

Poème, en effet, mais poème qui pourrait parler de tous les poèmes, et cela par le rapport au temps qu'il met en exergue et qui caractérise largement le travail du poète. Le « Quand » mis à l'étrave de chacune des trois premières strophes est là pour rappeler que le poème — du moins à l'époque moderne — travaille sur l'instant et non sur la continuité diégétique. Il ne se soucie pas, comme le récit, de la « Fabrique du continu ¹ », c'est-à-dire de la disposition signifiante d'événements au fil du temps, régis et médiatisés par une narration ; il s'agit, bien plus, du seul événement du poème qui a lieu en lui-même et dans son propre espace. De même que le rêve, nous dit Freud, réalise un désir, de même le poème réalise la poésie. Bref, le poème fait, mais ne raconte pas, comme le dit à sa manière Pierre Reverdy ². Aucune autre scène, aucun autre temps imaginaires ne sont allégués que ceux que la langue déploie dans l'ici-maintenant, le « quand », de la page.

La conséquence en est que le sens que le poème élabore ne se cherchera pas fondamentalement dans une linéarité orientée par une finalité, dans une mise en perspective orchestrée par la chronologie, mais plutôt dans sa capacité à construire des équivalences au sein du « quand » délimité par l'instant mis en scène. Par delà l'indispensable glissement métonymique qui permet le « tuilage » des métaphores, il va davantage chercher sa cohésion dans les liens associatifs de l'axe métaphorique. Il va former — c'est-à-dire donner forme à — un réseau d'échos dont l'activation par la lecture va créer une résonance subvertissant son ordre linéaire. C'est ainsi que les correspondances chères à Baudelaire prennent tous leur sens, ainsi que les recherches sur l'image poétique théorisées par Reverdy et reprises par un Breton dans son premier *Manifeste*.

2 Le poème : une toile associative

Ainsi mon analyse de « Spleen » est-elle *intéressée* à plusieurs titres : elle fait le pari que le poème mobilise dans son espace restreint, nous le verrons, les mêmes procédés rhétoriques de l'équivalence que l'inconscient ; le pari que le travail du poème est l'élaboration esthétique la plus rapprochée du travail de

1. Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu*, Champ-Vallon, 1999.

2. *Le Livre de mon bord*, Mercure de France [1948] 1989, p. 132-133 : « Le poète pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguïté ; le prosateur s'exprime en développant une succession d'idées qui sont déjà en lui et restent logiquement liées. Il déroule. »

l'inconscient. Elle fait aussi le pari que ce que le poème réalise dans l'espace de la simultanéité, les autres formes littéraires le réalisent au long cours, dans la diachronie du déroulement narratif. Le « mannequin » du poème se dissémine alors au long terme dans la forme de l'œuvre qui n'est littéraire que d'en être structurée. Mon écoute se déploiera donc simultanément sur deux plans : d'une part montrer que les réseaux associatifs ont partie liée — évidemment — avec des contenus inconscients latents ; d'autre part et surtout que ce travail de ramification associatif qui est au principe de l'esthétique du poème — par-delà ses contenus inconscients privés — offre le modèle de lecture qu'il convient d'appliquer à tout texte littéraire pour avoir accès à son « inconscient¹ » et, partant, à sa poétique. C'est ce que la seconde partie de ce livre tentera d'illustrer.

Du point de vue du travail poétique, ce qui me paraît, entre tout, remarquable dans « Spleen », c'est la manière dont une métaphore initiale, admirablement filée, nourrit l'avancée des trois premières strophes introduites par « Quand », puis se brisant à la quatrième, crée un événement dans le poème, donnant presque à sentir la douleur que la matérialité du texte actualise, pour laisser ensuite place à ce défilement d'une parole qui agonise. C'est ce fil que je veux, même s'il se rompt — parce qu'il se rompt ? —, garder pour fil d'Ariane de ma lecture.

« Spleen » déploie donc sur deux fils, celui du comparé et celui du comparant², deux isotopies qui vont se ramifier dans les trois strophes initiales. Dans la première, l'axe *ciel, horizon* se déploie en parallèle et en écho, terme à terme, avec celui qu'esquisse *couvercle*, puis, *cercle*. Ces deux courants sont un instant conjoints par *verse un jour noir* qui noue la lumière du jour à la liquidité qu'on imagine enclose sous le couvercle, puis reprennent de conserve leurs cheminements séparés dans la seconde strophe : *terre* vient donner suite à *ciel* et *horizon*, tandis que *cachot*, par la fermeture qu'il évoque renvoie à *couvercle* et *cercle*. Mais dès le second vers, sur l'axe représenté par *cachot* et à la suite de ce mot qui fait office de déclencheur, va s'imbriquer, à la manière d'un « détour » sur l'itinéraire « principal », un second système métaphorique où l'*espérance*, prisonnière du *cachot*, devient une *chauve-souris* qui se cogne la tête à des *plafonds pourris* par lesquels nous faisons retour au *cachot*, soit au travail métaphorique premier. Notons en passant qu'une ligne d'échos s'esquisse, derrière tout ce travail métaphorique, qui tend à relier l'*esprit* du deuxième vers, à la *tête* du huitième, à *cerveaux* du douzième, puis à *esprits* du quinzième et à *crâne* du vingtième.

1. Jean BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte*, op. cit.

2. Voir, entre autres, sur la métaphore filée, le travail de Michel RIFFATERRE dans *La Production du texte*, Seuil 1979, et plus spécialement le chapitre 13.

3 Métaphore et lien incestuel

Retour, donc, au système principal avec *pluie* sur le premier axe, complétant la série *ciel, horizon, terre* et faisant écho à *verse*, et sur le second axe, mis en relation avec *pluie* par *immenses traînées* : *prison* et *barreaux* qui complètent la série *couvercle, cercle, cachot*. Puis *fin*, semble-il, du déploiement de ce réseau métaphorique avec un nouvel excursus qui fait coup de théâtre : *cerveaux* vient s'inscrire en fin de second axe comme un équivalent ultime de la série *prison, barreaux*. En effet, dans cette ultime avancée du filage métaphorique qui met en scène le travail des *araignées* (emblème de la toile métaphorique ?) mises en parallèle avec la *chauve-souris*, par une rupture, en place de *cachot*, attendu, tombe *cerveaux* qui, par ce nouveau rebondissement métaphorique, en devient donc l'équivalent. Du même coup, l'opposition dedans/dehors que les métaphores tendaient déjà à ruiner (*ciel* = *couvercle* ; *horizon* = *cercle* ; *terre* = *cachot* ; *pluie* = *barreaux*) s'abolit par un coup de force textuel : le *cerveau* est comme le *cachot*, et plus encore, car, venant à sa place (ou celle d'un synonyme) dans la série, il devient, par ce court-circuit, *cachot, prison...* dans la matérialité du poème. Du même coup, encore, *cerveaux*, tout en fermant la boucle du système métaphorique mis en place initialement, remet en vedette une ligne d'échos déjà rencontrée mais qu'il va falloir dorénavant suivre plus attentivement, celle qui lie *l'esprit, la tête, les cerveaux, l'âme, le crâne*, et ce qui s'y joue : *gémissement, ennuis, espérance, espoir, angoisse, spleen*.

Toutefois, une rupture s'est opérée dans le tissu métaphorique, et le nouveau qui est mis en place dans les dernières strophes n'offre pas de continuité — du moins à ce niveau d'analyse — avec celui qui vient d'être parcouru. Des *cloches sautent, hurlent comme des esprits qui geignent*. Non seulement il n'y a pas continuité avec les images précédentes, mais au contraire, il semble presque y avoir discordance interne ; des *cloches* qui *sautent* me semble peu attendu — le verbe les libère étrangement de leur attache — ; *cloches* = *esprits* semble peu motivé, et *hurler/geindre* s'opposent par leur intensité, alors que le texte les donne comme synonymes. Tout se passe donc comme si la douleur que les signifiés de la strophe évoquent était donnée à sentir par une discordance sémantique, comme si le tissage savamment mis en place dans les premières strophes devait être déchiré, comme si le pouvoir de conjoindre de la métaphore, si magistralement exercé précédemment, devait être ici démenti, ébranlé.

Revenons à présent au train d'images que le poème laisse défiler dans notre regard. Ce qui saute aux yeux, c'est l'omniprésence de ce lieu clos, humide et aqueux qui séquestre et empêche qu'un vol se déploie. Le poète, ailleurs albatros, oiseau de mer, semble bien n'être plus ici qu'une *chauve-souris* aveugle dans le giron d'une figure maternelle qui le contiendrait. Cet encerclement,

la lettre même du poème le manifeste par les rimes de la première strophe : *couvercle* contient *cercle*, *ennuis* contient *nuits*. Relation, donc, de clôture, mais aussi d'identité, tant par le signifiant que par le signifié ; le *cercle* est un redoublement du *couvercle*, la *nuit* de l'*ennui*. Par ailleurs *couvercle* est surdéterminé, car, en plus de son poids, de sa clôture, il pourrait être lu, à la manière d'un Leiris dans son *Glossaire*, ainsi : couvercle, lieu où l'on couve, lieu où des œufs en souffrance, ne verront jamais le jour, ou alors, un jour noir plus triste que les nuits.

Au fond de cet antre utérin, règne (a régné ? ô araignées !) la figure du vampire-chauve-souris, et, plus claire encore, celle d'*infâmes araignées*, de femmes-araignées, j'ai nommé Dieu-la-Mère. Mais l'interpénétration entre le contenant et le contenu, la mère et le fils, est telle que l'enveloppe maternelle devient la bordure et la substance du fils et que cette matrice devient soudain cerveau. Ainsi s'abolit, répétons-le, la frontière entre dedans et dehors. Un seul point de vue prévaut, celui d'un dedans capable de fondre en lui n'importe quel dehors, fût-ce le ciel (dont aucun père hélas, ne descend, bien qu'on l'espère), fût-ce l'horizon, fût-ce la terre.

N'est-ce pas cette fusion que le poème tisse dans ses trois premières strophes, et la métaphore n'est-elle pas l'instrument rêvé de cette union ? Elle répète inlassablement que l'un est l'autre, elle substitue l'un à l'autre dans une relation d'équivalence, elle affirme, *in fine*, que le corps maternel est le cerveau de l'enfant, que le dehors du monde est le dedans de sa chair. Au fond de cette toile métaphorique, au fond de ces filets, le fils est captif (littéralement : fil(et)s, le fils est bien dans les filets), « en proie aux longs ennuis ». Et cette dissolution, effroyablement mortifère, se consomme sous le signe de l'araignée, qu'on croit souvent à tort être un *insecte*, peut-être parce qu'on peut y lire, lettre pour lettre, *inceste*.

À la lumière de cette fantasmagie, l'expression « filer la métaphore » prend donc soudain un nouveau sens : il y est question du fil(s) et de la mé(tapho)re. Ce filage semble tout à la fois le moyen de donner corps de langage à un fils qui n'en a pas et qui n'est rien d'autre que ce tissage, et en même temps le moyen de le prendre en otage puisqu'il est le filet, puisqu'il n'a pas d'autre corps que ce corps langagier que lui secrète la salive arachnéenne. Ce fils n'est donc rien d'autre qu'un fil, il ne tient qu'à un fil ; il est le lien filial qui relie la mère à l'enfant, le comparé au comparant et à tous leurs rejetons. D'une certaine manière, donc, le travail métaphorique est peut-être ici la seule façon pour un fil(s) d'apparaître.

Quand le poème rompt l'écheveau, quand le couvercle est levé, et que d'un même geste les cloches protectrices-claustrales sautent pour libérer les œufs — pensons aux cloches de Pâques — qu'on les imaginait couvrir, qu'une par-turition s'opère dans un hurlement, le poème donne à entendre et voir un

carillon dont on ne sait plus s'il annonce une naissance ou une mort, ou peut-être encore les deux simultanément. Ce que les cloches soulevées libèrent, ce sont de purs fantômes, errants sans terre, voués à la nostalgie gémissante de l'exil.

Puis c'est d'un enterrement qu'il s'agit où ce qui a été filé, défile, où le corps n'a plus d'autre enveloppe que le cor(ps)billard, funérailles où la mort-la mère reprend possession de cette âme, de ce crâne en leur offrant pour corps, pour chair son « drapeau noir » : le drap mortuaire en guise de peau, son corps(billard) en guise de tombeau. Retour, donc, à la terre-mère, despotique, qui plante, toute puissante, le signe de sa victoire dans un crâne ; mais aussi réenfouissement dans ses entrailles d'une conscience, d'une voix qu'elle menace d'éteindre, voix au bord du silence dont les poèmes en deuil vont nous verser (nous versifier ?) « un jour plus triste que les nuits », où les vers défileront en « longs corbillards sans tambours ni musique ».

Oui, si la poésie est menacée de silence, c'est qu'elle est menacée d'être reprise, captée, fondue au corps maternel despo(e)tique. Il manque le manque, la coupure qui laisse place à une parole et que seul un père, ici tragiquement défaillant, pourrait fonder. Les esprits qui se déchaînent à la quatrième strophe sont sans patrie. Il manque une terre marquée par le père, il n'y a qu'une « matrie ». Les esprits errants aspirent à une patrie, telle est leur prière, lancée vers un ciel qui reste vide de toute instance paternelle. L'Espoir est vaincu, il perd (père), on espère (est-ce père ?), mais en vain : « l'espérance » — espoir qui tire vers le père ? — tente bien un vol, mais elle n'est qu'un oiseau des ténèbres, confinée par des murs, et ne pourra jamais se déployer dans un ciel, seul lieu où pourrait se tenir un père.

Et le tour de force du poème est bien de faire de cette impasse la matière de son chant et de nous montrer que la poésie est une parole conquise sur, volée à la toute puissance de la Mère, même si (ou parce qu') elle à affaire à elle ; tour de force qui permet au poète de tisser une toile de langage plutôt que d'avoir, comme tant d'autres engloutis sans parole, une araignée dans le plafond ; tour de force qui permet encore au lecteur, son semblable, son frère, d'approcher et de reconnaître cette mère mortifère qu'il porte peu ou prou en lui ; tour de force enfin qui permet au poète, dégagé de sa toile par la signature qu'il y appose en marge, de s'y voir empêtré, et, devenu visible, d'être pour le lecteur qui est convoqué en tiers dans cette relation duelle, et pour lui-même par rebond, un semblable, un frère, un autre.

4 Le travail du texte, le travail du rêve

Quittant maintenant l'analyse de la fantasmagorie du poème, analyse interminable dont je ne prétends ici offrir qu'un moment de lecture, arrêtons-nous un instant sur le *travail* qu'elle met en jeu, en scène. Comme nous l'avons remarqué, une bonne part de ce travail est étroitement liée à l'avancée de la métaphore dans la verticalité, l'axe paradigmatique du poème. En cela se trouve d'ailleurs clairement illustré le fameux principe énoncé par Jakobson¹ selon lequel « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison ». En effet, nous voyons se développer au fil du texte un réseau d'équivalents; sur l'axe du comparé : *ciel, horizon, terre, pluie*; sur l'axe du comparant : *couvercle, cercle, cachot, plafonds, prison, cerveaux*. La mise en relation de ces deux axes permet ainsi de mettre en place le système d'équivalence propre à la métaphore, système qui permet de poser des équations comme *ciel = couvercle*, mais aussi *ciel = cercle*, et, pourquoi pas, *ciel = cachot*, *ciel = cerveau*, etc. De telle sorte que dans la lecture linéaire et diachronique de « Spleen », où l'enchaînement métonymique prévaut, va très vite se programmer une autre lecture, concurrente — bien que préparée par les glissements de la première —, flottante, qui traverse le poème dans sa synchronie, et qui va tisser un réseau associatif qui, pour être entendu, vu — car le poème alors devient quelque chose comme un objet², — doit subvertir les enchaînements syntaxiques. Cette projection de l'équivalence, au niveau de la métaphore, prend pour véhicule privilégié les signifiés (*cachot = cerveau*; *ciel = couvercle*), mais ne se prive pas, parfois, d'un écho au niveau du signifiant : *ciel/cercle, couvercle/verse/terre/cerveaux*. Mais au niveau de la rime et de la métrique, c'est le signifiant qui se met à tisser conjointement un système d'équivalence par le nombre de pieds, par les équilibres/déséquilibres entre hémistiches, à l'intérieur des vers, qui en résultent; par les consonances des rimes qui parfois combinent, à l'effet primordial du *Sa*, celui du *Sé* : « couvercle » englobe « cercle » sur les deux versants du signe, par exemple. Sans parler des effets de sens que ces échos de *Sa* entraînent sur les *Sé*, comme le rappelle Jakobson : « l'équivalence de sons, projetée sur la séquence comme son principe constitutif, implique inévitablement l'équivalence sémantique ».

Bref, il ne s'agit pas de redéployer ici les développements jakobsoniens sur la « fonction poétique », mais davantage de souligner à quel point ce qui fait la littérarité, la poéticité d'un texte dans sa perspective, ressemble à ce qui fait

1. Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Minuit, coll. « Double », Paris 1963 [trad.], chap. 11, « Linguistique et poétique », p. 220.

2. JAKOBSON, encore : « la fonction poétique met en évidence le côté palpable des signes » (p. 220).

pour Freud qu'un texte porte la marque du travail des processus primaires¹. Rappelons les analogies entre le travail du poème tel que nous l'avons parcouru, et le travail du rêve tel que le décrit Freud, et à sa suite J.-F. Lyotard dans des développements dont j'extrais deux passages :

La contrainte de rime impose un découpage dans le signifiant, et si le poème est bon, dans le signifié simultanément. Il y a pareillement dans le rêve « répartition et sélection » des signes (signifiant et signifié), qui fait que l'un d'eux peut exercer de loin sur un autre ou sur d'autres une influence comparable à celle qui oblige le poète à préférer par exemple retour à rentrée parce que le mot doit rimer avec alentour trois vers plus haut. Or c'est le principe même de la forme que cette action exercée à distance dans le corps de l'œuvre² [...].

Et, plus loin :

Mais plus encore que le rêve, la poésie est intéressante non par son contenu mais par son travail. Celui-ci ne consiste pas à extérioriser en images des formes dans lesquelles le désir du poète ou le nôtre se trouve accompli une fois pour toutes, mais à renverser la relation du désir à la figure, à offrir au premier non pas des images dans lesquelles il va s'accomplir en se perdant, mais des formes (ici poétiques) par lesquelles il va être réfléchi comme jeu, comme énergie non-liée, comme procès de condensation et de déplacement, comme processus primaire. (Ibidem, p. 322)

Tout semble donc se passer comme si rêve et poème avaient en partage d'être travaillés de façon analogue par les processus primaires, ce qui pourrait expliquer que l'analyse d'un rêve ou du discours d'un analysant, et l'analyse d'un poème ou texte littéraire, présentent de fortes analogies dans les stratégies d'écoute mobilisées.

Le poème, nous l'avons vu, nous engage, pour exprimer sa poéticité, à rompre l'ordre diachronique du langage, et nous pousse, de manière trans-

1. Processus primaires dont je redonne une description (tirée de celle du *Vocabulaire de la psychanalyse* — PUF 1967 —, et complétée par l'*Abrégé de psychanalyse* de Freud — PUF 1949 — pour la phrase en italiques) qui me paraît « consonner » avec ce que nous observons dans le poème : « L'étude de la formation des symptômes et de l'analyse des rêves conduisent Freud à reconnaître un type de fonctionnement mental présentant ses mécanismes propres, régis par certaines lois, très différents des processus de pensée qui s'offrent à l'observation psychologique traditionnelle. Ce mode de fonctionnement, que le rêve met particulièrement en évidence, est caractérisé non pas, comme l'affirmait la psychologie classique, par une absence de sens, mais par un glissement incessant de celui-ci. Les mécanismes à l'œuvre sont d'une part le *déplacement* qui établit des connexions entre les représentations [...] *l'existence des plus insignifiants points communs entre les deux éléments permet au travail du rêve de remplacer l'un par l'autre dans toute la suite des opérations* [...], d'autre part *la condensation* : en une représentation unique peuvent confluer toutes les significations portées par les chaînes associatives qui viennent s'y croiser. Ce glissement du sens et ses carrefours de signification font que le rêve est *surdéterminé* et qu'il n'est donc jamais épuisé par une seule interprétation. »

2. Jean-François LYOTARD, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris 1971, p. 250.

gressive par rapport à cet ordre, à faire entrer en communication des parties, des éléments du texte que la linéarité du discours sépare. La surdétermination (la littérarité?) du texte n'apparaît qu'à ce prix. En somme, et sans descendre au niveau d'analyse qui nous a permis de mettre en branle des contenus inconscients, le poème, dans son élaboration, mobilise le jeu des processus primaires : mieux, pense Lyotard, il les donne à voir.

Et Freud ne semble pas s'y prendre d'une autre façon que nous, qui suivons le travail du poème, quand il met en place le dispositif de « l'écoute également flottante » pour entendre un rêve ou le discours de ses patients. Le discours associatif et son corollaire, l'écoute flottante, ont bien pour but, là aussi, de briser la linéarité d'un discours, sa diachronie, pour créer des liens de type « parataxique », pour reprendre le terme heureux de F. Roustang¹, c'est-à-dire des liens qui font communiquer, de façon interne et transgressive par rapport à l'ordre de la syntaxe, des fragments de discours, soudain mis, à l'intérieur du nécessaire enchaînement progressif des syntagmes, sur une relation d'équivalence ou de proximité par l'interprétation de l'analyste qui fait, dans la sidération, se rencontrer les deux termes d'une métaphore inédite qui s'ignorait.

Voilà donc de quoi relancer, me semble-t-il la question de la lecture des textes à partir de la psychanalyse. D'une part il y a là, à mon sens, de quoi la légitimer, puisqu'il semble y avoir collusion entre le travail du texte et le travail de l'inconscient. C'est à ce travail qu'a affaire quiconque se penche sur l'analyse d'un texte littéraire. S'il apparaît plus nettement dans le cas du poème, il n'en reste pas moins actif, comme nous le verrons, disséminé dans la forme qui ménage un réseau associatif — cette « action à distance » — au sein du déroulement narratif ou dramatique.

D'autre part, il y a matière, là aussi, à réfléchir sur la méthode. Si le texte est un travail, plus que sur les contenus inconscients — vers lesquels tôt ou tard la lecture sera inévitablement aspirée —, c'est sur leur système de figuration que le travail d'analyse doit porter pour être le plus fécond. Moins que de donner du sens, ce qui va compter pour l'interprète, c'est de déployer l'écheveau des connexions, de faire circuler l'énergie libre du texte; le sens

1. FRANÇOIS ROUSTANG, *...elle ne le lâche plus*, Minuit, coll. « critique », premier chapitre : « le style de Freud » dont j'extrais la citation suivante qui fait écho à mon propos : « [...] comment réussir au fil des séances à dénouer l'écheveau de l'inconscient de telle sorte qu'il puisse se dire en mots prononcés successivement? Pour cela, Freud a dû créer un style de discours, caractérisé essentiellement par le laisser venir du jeu des associations. Or ce style [...] est bien caractérisé par la prévalence de la parataxe. L'analyste qui écoute ne s'intéresse pas à la syntaxe, à la manière dont les mots sont reliés entre eux pour suggérer un sens, mais aux mots eux-mêmes, et tout autant à leurs positions respectives; la proximité, la distance, les intervalles tenant lieu de liaison fondamentales que la syntaxe est faite le plus souvent pour voiler. On pourrait dire à la limite que la syntaxe est du côté des processus secondaires, tandis que la parataxe serait du côté des processus primaires » (p. 41-42).

possible des contenus inconscient viendra par surcroît, dans les figures que le texte ainsi sollicité va tracer. S'en tenir à une interprétation-traduction, c'est bloquer le pouvoir associatif du texte; en revanche, lui renvoyer ses propres mots, se prêter à ses ramifications, c'est le faire avancer, c'est donc nous faire avancer. Car dans ce travail, il est clair que c'est l'inconscient du lecteur qui peut faire avancer celui resté en suspens dans le texte. Il ne saurait être question « d'appliquer », mais plutôt de s'engager avec le texte, comme on dit d'une analyse qu'elle s'engage. L'interprète sera tour à tour analyste et analysant, et dans cette aventure, il aura, tel Freud devant ses rêves, à inventer sa propre écriture, nécessairement associative — c'est-à-dire soumise, elle aussi, aux torsions de l'inconscient —, où il se dévoilera tout en dévoilant le texte.

Voilà donc aussi de quoi relancer la question de l'intérêt de Freud pour la littérature. S'il n'a jamais nié que la psychanalyse avait en elle l'une de ses Muses — une autre étant la Science —, même au plus fort de sa controverse avec Havelock Ellis¹, c'est bien que, plutôt qu'un champ d'application, il voyait en elle un champ d'expérience connexe et fondateur pour celui de la psychanalyse.

1. Se reporter, sur la question, au livre de F. ROUSTANG, déjà cité. p. 197 : « Si, en réponse à H. Ellis, Freud réaffirme la scientificité de la méthode analytique, puisqu'elle se fonde sur le principe du déterminisme psychique, il est très éloigné de refuser un rapport de filiation entre les méthodes d'invention en littérature et l'association libre, telle qu'elle est pratiquée dans la cure analytique. »

La Jalousie¹
Roman, poème, rêve
(A. Robbe-Grillet)

La poésie n'est donc pas une tirelire, ni un homard — elle n'est pas non plus un mille-pattes quoi qu'on ait cependant si longtemps surtout pris garde aux pattes, craignant toujours qu'elle ne pût décidément pas tenir debout si, par mégarde, on en écrasait seulement une. Pierre REVERDY²

Dans le style des devinettes pesantes dont l'ivrogne des *Gommes* accable les consommateurs du Café des Alliés, on pourrait demander : « Quel est le point commun entre Pierre Reverdy et Alain Robbe-Grillet ? » Et la réponse serait alors : « ils parlent tous les deux de mille-pattes ».

On tentera de convaincre, par cette brève étude³, que le lien entre les deux écrivains n'est pas si arbitraire qu'il y paraît et que la théorisation de l'image du premier n'est pas sans faire écho à la leçon de lecture que donne *La Jalousie*. Mieux, elle s'emploiera, pour réduire le choc issu de ce rapprochement paradoxal, à montrer qu'entre une certaine idée de la poésie, telle que la construit le poète à travers sa réflexion sur l'image poétique, et la réinvention du roman, telle que nous la propose *La Jalousie*, le courant peut en effet mieux passer qu'il n'y paraîtrait de prime abord. L'une comme l'autre mobilisent le modèle du travail du rêve qu'éclaire Freud, modèle qui interviendra ici comme tiers médiateur. « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit qu'a jailli une lumière particulière » dirait à son tour André Breton⁴. Sauf que rien dans cette « lumière » n'est peut-être vraiment fortuit, on le verra.

1. Éditions de Minuit, 1957. Les références de pages renvoient à cette édition.

2. Pierre REVERDY, « La fonction du portier », dans *Cette émotion appelée poésie*, 1974, Flammarion, p. 195.

3. Version remaniée, parue initialement sous ce même titre dans le volume collectif : « Lectures de Robbe-Grillet, *Les Gommes*, *La Jalousie* », Presses universitaires de Rennes, 2010.

4. Dans le premier *Manifeste du surréalisme* (édition Pauvert, 1972, p. 46) où il développe, à la suite de Reverdy, une théorisation de « l'image poétique ».

1 De la vieille opposition entre le poète et le romancier

Pour le sens commun, et pour reprendre un topos critique, roman et poésie s'opposent. Reverdy, s'appuyant sur des idées solidement reçues de la part d'une tradition, voit, à juste titre, le travail du romancier comme « la fabrique du continu¹ », c'est-à-dire la disposition signifiante d'événements au fil du temps, régis et médiatisés par une narration :

Le poète pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguïté ; le prosateur s'exprime en développant une succession d'idées qui sont déjà en lui et restent logiquement liées. Il déroule. Le poète juxtapose et rive, dans les meilleur cas, les différentes parties de l'œuvre dont le principal mérite est précisément de ne pas présenter de raison trop évidente d'être ainsi rapprochées.

Et, plus loin, il ajoute : « Le poète est statique — le romancier dynamique et mouvant². » C'est évidemment parce qu'il était sur ces mêmes positions préconstruites et sur le même horizon d'attente que le lectorat critique de *La Jalousie* a parlé à son propos, comme le rappelle Robbe-Grillet, d'un « attentat contre les belles lettres³ ».

En effet, pour le « lecteur modèle⁴ » venu du modèle romanesque réaliste, au niveau de la diégèse, les scandales ne manquent pas : à lire le livre au fil des pages, cette histoire n'a ni queue ni tête, c'est-à-dire qu'elle n'a ni commencement ni fin, et qu'en ce sens, elle ne correspond pas au schéma d'un récit orienté vers une conclusion. Au contraire, le lecteur a l'impression que l'action, circulaire, piétine, se répète, voire régresse. Si l'intrigue ne progresse pas, c'est que la chronologie de la « fabula », non plus, n'est pas établie. Le début du roman ne coïncide pas avec le début de l'action, l'enchaînement des scènes ne suit pas un progression temporelle « réaliste » — téléologique — des événements. Par conséquent, au fil de la lecture, les scènes semblent se suivre sans cohérence et sans répondre à une logique causale : l'unité d'action et l'unité de lieu sont sans cesse rompues au profit d'une cohésion de type associatif — on va le voir — assumée par une énonciation qui n'est pas moins scandaleuse.

En effet la narration — simultanée — est donnée dans l'immédiateté déictique d'un « maintenant⁵ » — récurrent mais dont les références sont introuvables — qui, tout en scandant le texte, écrase toute la perspective et empêche de reconstituer une profondeur dans l'établissement des faits. Circonstance

1. Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, Champ-Vallon, 1999.

2. Pierre REVERDY, *Le Livre de mon bord*, p. 132-133 pour les deux citations.

3. *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963. « À quoi servent les théories » (1955 et 1963), p. 10.

4. Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 61-83.

5. Faut-il y voir un écho au « Quand... » que nous avons interrogé dans *Spleen* de Baudelaire ?

aggravante, le lieu à partir duquel sont proférés les énoncés — l'instance narratrice — n'est pas constitué en personnage doué d'une profondeur psychologique : cette instance n'existe qu'en creux, par les traces et indices qu'elle laisse dans l'énoncé, par exemple à travers des objets décrits qui impliquent la présence d'un tiers engagé dans les scènes ressassées : par exemple trois couverts mis, trois sièges sur la terrasse, etc.

Cette stratégie fait que les propositions du texte ne peuvent être régies par la figure d'une psyché qui livrerait ses images sur des plans différenciés : perception, souvenir, fantasme, anticipation, etc. Nous n'avons qu'une focalisation, privée de voix¹, qui énonce tout uniment sous le signe du maintenant ce qu'un regard peut voir, imaginer, fantasmer, halluciner, se rappeler. Le récit, régi par ce regard, ne peut fonctionner que par images, ce qui en fait une pure description, une pure fabrique de scènes dont l'indice de réalité est rendu indécidable par un narrateur dérobé qui escamote l'explicitation de ses opérations de pensée.

Le texte lui-même, comme conscient des difficultés qu'il programme pour son lecteur, met — non sans quelque humour — sa réception en abyme à travers son analyse minutieuse de la « mélodie indigène » qu'un des employés de la plantation chante pendant son travail, et qui doit être entendue comme une propédeutique à la lecture du roman :

À cause du caractère particulier de ce genre de mélodie, il est difficile de déterminer si le chant s'est interrompu pour une raison fortuite — en relation, par exemple, avec le travail manuel que doit exécuter en même temps le chanteur — ou bien si l'air trouvait là sa fin naturelle.

De même, lorsqu'il recommence, c'est aussi subit, aussi abrupt, sur des notes qui ne paraissent guère constituer un début, ni une reprise.

[...] Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de chose près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications — bien qu'à peine sensibles — entraînant à la longue fort loin du point de départ. (p. 100-101)

Il est remarquable que la référence au « poème » soit ici invoquée par Robbe-Grillet pour décrire ce chant. Outre l'ironie qui place le romancier en position d'indigène porteur de formes artistiques réputées « insignifiantes », il nous est indiqué qu'il faut aller chercher des clefs du côté du poème. Mais pas, en premier lieu, du côté de la forme « mille-patte-sonnet » que Reverdy épingleait plus haut. Du côté, plutôt, de ce que ce dernier construit avec l'image

1. Au sens de Gérard GENETTE, *Figures III*, « Discours du récit », Seuil, 1972.

poétique, image qu'on aurait tort de prendre pour une figuration, mais qu'il faut plutôt envisager, de manière beaucoup plus ambitieuse, comme ce qui détruit, altère la représentation en condensant deux éléments disjoints. « Le poète pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguïté. » L'image va donc faire entrer en résonance, en raison d'une analogie que construit le poème, deux réalités hétérogènes. Ce « choc » est ce que Reverdy caractérise comme étant « l'émotion poétique », c'est-à-dire davantage quelque chose comme une sidération, une forme de « justesse » inédite, plutôt qu'un sentiment :

La faculté de saisir, en des objets absolument indépendants l'un de l'autre, séparés de nature et que, dans le sensible, rien ne semblerait devoir jamais rapprocher, des éléments assez justement concordants dans l'esprit pour qu'un troisième terme soit créé qui constitue cette nouvelle réalité intellectuelle [...] — eh bien, cette faculté primitive, c'est elle qu'il faut éclairer pour dégager ce qu'on entend par poésie, fonction ou sentiment poétique¹.

Et l'image ne reste pas seule : elle est un principe heuristique qui va traverser tout le mouvement du poème. En effet, la dynamique poétique,

c'est, plus que dans toute autre phase de l'opération poétique, dans la formation mystérieuse de l'image qu'elle a lieu. Certainement, il n'y a pas en poésie que l'image. Un poème n'est pas exclusivement composé d'images, encore qu'en lui-même il constitue finalement une image complexe, inscrite, une fois établie, comme objet autonome dans la réalité².

2 De « l'image » poétique

Par cette « image complexe », il s'agit donc bien du poème lui-même qui, loin de se borner à l'invention de métaphores bien venues, voire filées en une vaste toile, déborde la dimension du signifié pour mettre en place sa rythmique propre, qui généralise à tous ses composants le principe de création d'équivalences. Dans cette perspective, se trouve justifié (involontairement) par la perspective de Reverdy, au-delà de la métaphore, l'usage de la rime — même s'il y répugne souvent dans ses propres vers —, usage qui met en état de se rencontrer, de s'interpénétrer et de s'inter-prêter deux mots que la linéarité sémantique du poème disjoint, de même que se trouve paradoxalement réhabilité l'usage de la métrique décriée — revoilà notre mille-pattes — qui crée des équivalences prosodiques provoquant à leur tour des équivalences sémantiques. Le travail du signifiant avec ses jeux possibles de proli-

1. *Cette émotion appelée poésie*, p. 59-60.

2. *Ibidem*, p. 67.

fération sémantique, n'est, bien sûr, pas en reste dans ce système étendu de mise en relation, de polyphonie, de polysémie et de mise en résonance généralisée. Si le terme d'« image » reste majeur chez Reverdy, c'est peut-être parce que, dans cette perspective, le texte tend lui-même à attirer l'attention sur sa matérialité (cette « image complexe »). En effet l'image (dorénavant au sens large que nous avons établi) crée des contiguïtés transversales au sein de la linéarité graphique. Une lecture tabulaire (où le mot « tableau » est présent) fait concurrence à une lecture longitudinale. La lecture, et surtout la relecture — un poème ne devient poème qu'à être relu — opère des « coupes » dans ce qui est donné d'abord dans un déroulement diachronique¹. Elle devient synchronique et fait rentrer en communication parataxique, par la vertu des équivalences de tous ordres qu'elle ménage, ce que la syntaxe déroule. Ainsi le poème tend-il à devenir spectacle où les mots, dans leur mise en page — et l'on sait les innovations qu'à apportées Reverdy sur ce point après Mallarmé —, configurent des réseaux où la linéarité est par éclipses suspendue. On pourrait même aller jusqu'à dire que cette tension entre l'avancée des mots et leur mise en suspension résonante est, elle aussi, une composante de cette « image complexe ». On retrouve évidemment ici les remarques lumineuses d'un linguiste sensible — il en existe — à la composante poétique qui fonde aussi le langage : la fonction poétique, « qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets ». Cette « fonction » — mot qu'on retrouve étrangement aussi chez Reverdy — formalise ce même principe d'équivalence que Reverdy élabore à travers l'image et qui se traduit par le fait que, dans le poème, dit Jakobson dans une formule que nous avons déjà rencontrée à propos de Baudelaire, « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence² ».

3 Une écoute flottante

L'écoute qui est requise du poème pourrait alors être qualifiée de « flottante », c'est-à-dire capable de mettre en relation des éléments disjoints eu égard au nœud que cette écoute est capable de (re)construire. En cela elle est proche de celle du psychanalyste au sein de la cure, comme l'explique François Gantheret :

1. À l'appui de cette remarque, notons la réticence, nette, de REVERDY à l'égard de la mise en voix de ses textes. Il sont d'abord faits pour être « vus ». La coulée que la voix instaure nuit à leur spatialisation et met trop en valeur leur linéarité : « Réponse à l'enquête des Cahiers d'étude de radio-télévision sur la diction poétique » (1956) ; *Cette émotion...*, p. 243 et suivantes.

2. JAKOBSON, *op. cit.*, chap. 11 : « Linguistique et poétique », p. 218.

La parole en analyse peut sembler récit, elle se donne pour tel ; mais l'attente de l'oreille se doit d'être autre et, si elle y parvient, a ce pouvoir de la faire autre. Tout récit se termine, nous attendons la fin qui en bouclera le sens. D'un poème, nous n'attendons pas la fin, nous n'attendons pas du sens, nous sommes en alerte, en accueil, en recueil d'un surgissement. D'un événement de langage qui est avènement du langage.

Ce n'est pas autre chose que je crois percevoir dans ce moment de l'interprétation¹ [...].

La Jalousie « peut sembler récit », elle « se donne pour tel ; mais l'attente de l'oreille se doit d'être autre », elle doit en effet écouter le récit sur ce mode flottant, de la manière dont on lit un poème ou dont l'analyste entend les « harmoniques » dont se charge la linéarité discursive de l'analysant, comme nous l'avons évoqué avec Lacan². Écoute où la référence à la musique nous renvoie aussi, au « chant indigène », lequel suggère lui-même, nous l'avons vu, la manière dont le texte doit être entendu.

En effet, la lecture du roman, dans son avancée, est prise, comme pour le poème, dans cette tension entre l'avancée des mots, des phrases, des séquences et leur mise en suspension résonante. Et pour entendre cette dernière, elle doit se dessaisir peu à peu d'une attention portée à la diachronie — problématique — du texte pour se reporter à sa synchronie, à sa profondeur. À un parcours linéaire va se superposer une écoute tabulaire, programmée pour le nouveau lecteur modèle que construit Robbe-Grillet dans son texte. Ce sont les variations, les reprises et les altérations du texte par lui-même, le retour, aussi, de ce que Robbe-Grillet nomme ailleurs les générateurs thématiques³, mais tout autant les réseaux associatifs que *La Jalousie* construit, qui vont, à la manière de « rimes⁴ », ou, plus généralement, à la manière de cette mise en résonance dont « l'image poétique » est le modèle, faire événement dans le texte.

Conduite par ces redites et leurs glissements et leurs réseaux à épouser ce modèle, la lecture va soumettre l'ensemble du texte à ce régime parataxique pour faire, en quelque sorte, interprétation ; c'est-à-dire prêter le texte

1. *Moi, Monde, Mots*, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1996, p. 173.

2. Jacques LACAN, *Écrits*, « Points », Seuil, 1970, p. 260-261, « [...] la linéarité que F. de Saussure tient pour constituante de la chaîne du discours, conformément par son émission par une seule voix et à l'horizontale où elle s'inscrit dans notre écriture, si elle est nécessaire, en effet, n'est pas suffisante. [...] il suffit d'écouter la poésie [...] pour que s'y fasse entendre une polyphonie et que tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition. Nulle chaîne signifiante, en effet, qui ne soutienne comme appendu à la ponctuation de chacune de ses unités tout ce qui s'articule de contextes attestés, à la verticale, si l'on peut dire, de ce point ».

3. Jean RICARDOU, Françoise ROSSUM-GUYON (éd.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Colloque de Cerisy-la-Salle, (juillet 1971), tome 2, Éditions 10-18, UGE, 1972, p. 157.

4. *Le Dictionnaire étymologique* de BLOCH et WARTBURG, PUF, 1986 (7^e édition), lui donne comme origine incertaine « rythme » (lat. *Rythmus*), et comme plus probable « série » (du francique *Rim*).

à lui-même, mettre en communication ses parties, en faisant jouer le système d'équivalences et de liens associatifs que le texte a ménagé dans son ensemble.

Ainsi, Robbe-Grillet « onirise » son texte et organise aussi son travail sur le modèle des processus primaires. Je soulignais, dans le chapitre précédent, que le travail du poème et celui du rêve présentaient de fortes similitudes. On pourrait ici reprendre dans un mouvement de répétition, instaurant lui aussi des équivalences — et contaminant ici le discours critique par les stratégies de *La Jalousie* —, les analyses menées précédemment sur *Spleen*, auxquelles il faudrait maintenant ajouter qu'elles s'appliquent tout aussi bien à ce roman.

Outre la prédominance du visuel qui caractérise le rêve mais aussi les scènes du roman, on peut observer que, dans les reprises du texte par lui-même et dans les réseaux associatifs qui le traversent, ce qui fait lien recouvre des processus de *condensation* et de *déplacement*. Ce régime fonctionne à l'échelle de tout le texte : les reprises systématiques qu'on observe sont celles des « générateurs thématiques » ; chacun d'entre eux commande des séquences de scènes qui communiquent par des liens associatifs. Ces liens permettent par déplacement de substituer un élément à un autre, en raison, comme dit Freud¹ pour le rêve, de « l'existence des plus insignifiants points communs entre deux éléments [qui] permet au travail du rêve de remplacer l'un par l'autre dans toute la suite des opérations ».

Aussi le texte construit-il sa lecture comme un travail de construction interprétative. Ainsi, pour prendre un exemple, le sentiment de jalousie, qui n'est jamais nommé² dans le corps du texte — sauf à jouer, et il le faut évidemment, sur l'homonymie avec les jalousies —, sentiment qui est en quelque sorte “refoulé” à la surface du livre sur sa couverture, fonctionne comme l'élément “inconscient³” que la lecture a en charge de faire advenir par la mise en réseau des signes-objets qui y renvoient⁴.

Mais ici tout est concerté car, à la différence du rêve, le texte ne nous laisse pas aux prises avec des séquences d'images énigmatiques. Il s'agit d'images qui se font écho et dont la concertation prépare, voire programme le travail interprétatif du lecteur.

1. « À propos de l'interprétation du rêve », article de 1938, *Abrégé de psychanalyse*, 1949, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », p. 32.

2. Sauf une fois et à propos de sentiments rapportés prêtés à Christiane, p. 178.

3. Les guillemets anglais soulignent ici la duplicité de cette reprise intentionnelle des stratégies de l'inconscient.

4. À commencer par *les jalousies* qui offrent à *la jalousie* le moyen scopique de s'exercer. L'homophonie fournissant par ailleurs une clé évidente pour guider la lecture dans les liens à établir.

4 Les retours du mille-pattes

J'avais naguère, dans cette perspective, analysé la reprise de la séquence du mille-pattes¹, car son retour, à intervalles de pages calculés (36, 15, 15 et 36), montrait assez le caractère concerté de cette configuration narrative qui ne peut être le fruit du hasard et qui signe l'ambition d'un contrôle totalitaire sur le texte et sa lecture, contrôle exercé ici, comme par défi, au moyen des processus mêmes qui d'ordinaire manifestent une déprise de la pensée consciente.

Reprenons rapidement quelques fragments cette analyse. Notons, pour commencer, que toutes ces apparitions de la scolopendre coïncident avec l'évocation du voyage en ville de A... et de Franck. Dans les deux premières séquences, ce voyage est évoqué nettement comme en projet ou, contradictoirement, comme réalisé, tandis qu'en revanche, dans les trois autres, eu égard aux indices de la solitude du narrateur resté à la maison, on doit supposer qu'il est en train d'être réalisé. La remise au travail de cette scène dans des scénarios sans cesse retouchés, oblige le lecteur — otage du narrateur — à l'interroger soupçonneusement dans ses variations et ses contradictions. L'apparition de la scutigère, contiguë à l'évocation du voyage (fait, en cours, ou à faire), induit une sorte de causalité établie de manière parataxique : ceci induit cela puisque ceci apparaît à côté de cela, « condensé » avec cela. Cette opération interprétative suggérée sera offerte au lecteur par le texte qui, par sa répétition, insiste sur cette connexion. On peut — on doit ? —, à partir de ce lien métonymique, faire de l'apparition du mille-pattes le signal d'un soupçon porté par le tiers narrateur exclu de ce voyage, en faire la métaphore mais aussi un symbole, dans la mesure où la tache que fait l'animal suggère vite une tache morale dans l'esprit d'un lecteur porté à induire la jalousie-sentiment, et ce d'autant plus que l'animal écrasé laissera une trace en forme de point d'interrogation. La scène du mille-pattes apparaît ainsi comme contaminée, travaillée — dans une « oscillation métaphoro-métonymique » (Rosolato²) — par le soupçon porté sur ce voyage.

Dans cette perspective, le fait que l'animal grossisse à chaque apparition — d'abord long comme le doigt (séquence 1, p. 61-64), puis mille-pattes-araignée de dix centimètres (séquence 4, p. 126-131), puis gigantesque, gros comme une assiette (séquence 5, p. 163-167) — indique la croissance parallèle du soupçon. Le choix des comparants qui sont donnés à la scolopendre, lui non plus, ne saurait être neutre car ils feront à leur tour réseau dans le roman : par exemple, ce doigt qui donne la mesure de l'animal va se retrouver

1. François MIGEOT, *Entre les lames*, p. 85 et suiv. Voir aussi, *Semen* n° 12, « Répétition, altération, reformulation », Besançon, 2000, PUFC, p. 197 et suiv.

2. Guy ROSOLATO, *Éléments de l'interprétation* (1985), Paris, Gallimard.

dans la suite de la séquence (1) dans la main de A... « aux doigts effilés » qui serrent le « manche » de son couteau, puis qui se crispent autour de la « nappe blanche » (séquence 2, p. 96-98), puis sur la « toile blanche » de la troisième séquence (p. 112-114). Là, le regard s'attarde sur « la première phalange encore visible » qui porte une « bague », puis fait communiquer ce doigt, par-dessus le « rayonnement des plis » de la toile, avec la « main de Franck » qui porte au doigt un « anneau d'or d'un modèle analogue ». Or, du mille-pattes écrasé, il ne reste au mur que l'empreinte encore visible des « premiers anneaux » (4). Cette réunion — condensation — de doigts et d'anneaux qui forme l'animal figure du même coup la réunion adultère d'alliances sur une toile blanche froissée, réunion dans laquelle doigts et mille-pattes, mille-pattes et infidélité conjugale, par anneaux interposés, s'entre-symbolisent d'une section à l'autre grâce à leur surdétermination réciproque. Observons que ce mille-pattes est appelé à parcourir tout le texte par la matrice de figures circulaires et de zéros (1 000 pattes) qu'il condense. Outre la prolifération des anneaux adultères qu'il invite à multiplier et à conjoindre, il gouverne simultanément une autre série relative aux mesures obsessionnelles, dont il est le multiple, que le texte dissémine : dix secondes (p. 129), dix centimètres (p. 124, 127), mais aussi les cinq doigts de la main ou les cinq pattes d'un crabe (p. 145). Il commande aussi la série des cercles en lesquels il se transforme : taches (p. 161), gomme (p. 169), ou assiettes servant à leur tour de comparant à la section des bananiers abattus (p. 118).

Ce processus substitutif, créateur de nouvelles équivalences ramifiant le texte, n'est pas isolé. On peut en trouver un autre exemple dans le mouvement de la bouche de A... qui « tremble imperceptiblement » (1). Ce tremblement, on le retrouve déplacé sur les mandibules de la scutigère agonisante « qui se ferment à toute vitesse autour de la bouche », aux sections (4) et (5). De même la fixité de A... et de son regard (1 et 2) se retrouvent attribués à l'animal « immobile » sur le mur nu (1, 2, 4, 5). Le grésillement léger qu'il produit avec ses appendices buccaux (4) est remplacé par le bruit du « peigne aux dents d'écaïlle » de A... (5), puis il devient crépitement de la « brousse » en flammes avant de se métamorphoser-métaphoriser en bruit de « brosse » dans la chevelure vaguement rousse de A... (5), rousse comme la bouillie que laisse au sol le mille-pattes écrasé (4). Admirons la finesse du travail associatif du texte qui joue tant sur les glissements par les signifiés (le grésillement = le bruit du peigne = le crépitement de la brousse en flammes = celui de la brosse à cheveux) que sur ceux du signifiant (brosse/brousse/rousse). Le récit, par ces liens associatifs, peut relier des séquences « à distance ¹ », comme il peut tout aussi bien les enchaîner en les prenant comme principe de continuité (5).

1. Cf. la remarque de LYOTARD, p. 40 : *supra*.

Ces traces, au sol et sur le mur, sont travaillées à leur tour par le démon de l'analogie, démon qui est encore mis ici au service du soupçon jaloux. Cette empreinte en forme de « point d'interrogation » (1, 4) se retrouve figurée, renversée dans le mouvement de la brosse de A... (5), et dans la tache que laisse le couteau de Frank sur la nappe (3). Qui plus est, cette empreinte se présente comme une « encre brune » (4), elle laisse au sol des « articles » (4) qui ne vont pas sans faire écho aux « signes » (3) que laisse le couteau sale de Frank. Rien d'étonnant, alors, à ce que la main de Frank, surdéterminée, conditionnée par cette série, se porte immédiatement après (3) vers des signes, là où se focalise alors le soupçon du narrateur, soit à la pochette de sa chemise où Frank dissimule mal une lettre d'un papier bleu pâle — comme celui que A... utilise ailleurs dans le roman —, lettre qu'on imagine aussitôt couverte de « signes » d'« encre brune », d'« articles », de pattes de mouche, voire de mille-pattes. Et voilà activé un autre réseau, celui des scènes réitérées où A... est épiée en train d'écrire une lettre (à Frank ?). La « gomme pour machine à écrire » (en forme de « disque ») qui va être utilisée en (5) pour tenter d'effacer toutes les traces de la scolopendre écrasée doit bien sûr alors être réévaluée à la lumière de ces liens.

5 L'abyme des jalousies : entre lien et rupture

Ainsi le lecteur comprend qu'il peut, qu'il doit, sauter nombre de pages pour retrouver une reprise où une liaison associative faisant écho à ce qu'il est en train de lire. Mais il doit aussi pouvoir, comme dans une lecture linéaire du poème, par ailleurs et dans le même temps, maintenir la continuité de sa lecture, d'un paragraphe à l'autre, d'une strophe à l'autre, d'une séquence à l'autre, même si, dans le cas qui nous occupe, Robbe-Grillet — comme nouveau Romancier — entend remettre en question le principe de non-contradiction qui gouverne traditionnellement le récit. Cette prolifération de scènes qui se retournent et s'excluent réciproquement se propose à la fois de réaliser ce programme critique, mais tout en restant crédible — pour ne pas dire *réaliste* ! — eu égard à la focalisation jalouse de la narration qui est commandée tantôt par l'affirmation du soupçon, tantôt par sa dénégation.

Il faut donc maintenant examiner, dans le cas bien particulier de *La Jalousie*, ce qui fait lien, ce qui rend le déplacement possible entre deux temps disjoints, entre deux scènes distinctes, voire incompatibles. Et, puisque nous sommes dans un discours figuré, examiner quelles images permettent l'équivalent narratif d'un fondu enchaîné, tiennent lieu d'*articulateurs* dans la cohésion — plutôt que la cohérence — textuelle. Autrement dit, si c'est le principe d'équivalence, la métaphore au sens large jakobsonien, qui régule, par des liens analogiques des paragraphes distants, quels seraient ses équiva-

lents métonymiques permettant, par l'intermédiaire d'un « point commun » (Freud/déplacement), une mise en continuité de deux bords diégétiquement hétérogènes ?

Mais dans le cas qui nous occupe, il ne va pas, comme dans le rêve, s'agir d'une simple « élaboration secondaire » qui tente de donner le change par une pseudo-cohésion de surface, il va s'agir, à travers la condensation et le déplacement que le romancier manipule ici avec une virtuosité toute retorse, de ménager une apparente continuité de la lecture, mais tout en préparant sa faillite à travers des charnières, clivées, qui travaillent pour deux maîtres. De fait, tout en maintenant le suivi de la lecture, le déroulement du texte va la mener imperceptiblement à une impasse où la séquence construite s'altère, se dédouble, se retourne, ou se contredit, un peu à la manière de ces figures d'Escher qui, tout en semblant réalistes, conduisent le regard à une aberration. En effet, ici, dans *La Jalousie* — et il me semble que c'est un trait distinctif de cette écriture qui signe sa facture spécifique —, l'examen va mettre en évidence un souci de conjoindre et de disjoindre dans le même mouvement, de conjoindre en disjoignant, de relier des figurations, mais des figurations non pas seulement *hétérogènes*, mais souvent *incompatibles*. De sorte que le lien fait en même temps césure ; il réunit et divise. Il permet le passage, mais entre deux états incompatibles, en perpétuel remaniement, d'un bord à l'autre des paragraphes. Le texte, aussi par sa constitution en petits pavés textuels¹, réunit et écartèle de part et d'autre du blanc qu'il dispose entre les blocs. À sa manière, cet espace fonctionne de manière emblématique comme l'ombre du pilier qui divise et réunit deux espaces contigus mais mouvants, dont le partage est sans cesse menacé. À la manière également des jalousies qui unissent et séparent entre leurs lames des fragments de scène, telle une page avec ses paragraphes. À la manière encore du profil de A... qui sépare les deux côtés de son visage, ou de cette raie qui sépare les deux versants de sa chevelure, de ce miroir qui la dédouble, ou de la fermeture éclair de sa robe qui sépare son corps en deux moitiés, pour ne prendre que quelques exemples d'une mise en abyme récidivante.

Pour tenter d'illustrer cette stratégie textuelle, restons avec le personnage de A... À la page 133, elle est encadrée dans un cliché où elle est représentée à la terrasse d'un café : « Le bras gauche, allongé, tient le verre à vingt centimètres au-dessus de la table ajourée. » Notons en passant que, dans ce roman, A... apparaît systématiquement enserrée, comme une image, une icône, dans le cadre des paragraphes et des mises en scène qu'ils composent. Ici c'est le

1. On retrouve ici, de nouveau, par cette nouvelle mise en abyme, le poème à travers la question de la mise en page. Cette représentation de la page comme fenêtre à jalousies, n'est pas sans évoquer les vers et les strophes. Le regard qui plonge dans le fragment d'une scène entre deux lames, à la manière du « narrateur », n'est pas sans lien avec le regard du lecteur (du roman et du poème) qui peut entrer en n'importe quel point du réseau associatif pour effectuer un parcours.

bord de la photo et son cadre, ailleurs, c'est le cadre d'une fenêtre, d'une portière de voiture, d'une porte, c'est le bord de la terrasse où ce sont encore les fentes ménagées par les jalousies. Comme si ces dispositifs avaient pour objet de la manipuler : la fragmenter et l'immobiliser.

De cette table de café, où « son cou svelte » bien visible, donne à penser qu'elle porte un chignon, nous passons, au paragraphe suivant, et sans crier gare, au mouvement libre de « son opulente chevelure noire » puis à une autre table qui fait fonction de lien, la table où elle se livre chez elle, à « quelque travail minutieux et long » qui est la cause du mouvement de sa chevelure. Elle est assise à sa table, vue de dos, le visage caché, « la taille très fine est coupée verticalement, dans l'axe du dos, par l'étroite fermeture métallique de la robe ».

Puis, (p. 135) autre changement de lieu et de temps entre lesquels A... fait maintenant lien : elle est « debout sur la terrasse, au coin de la maison, près du pilier carré », « Elle est en plein soleil », il est presque midi. Midi qui semble répéter la division verticale insistante de la fermeture métallique et du pilier. Et c'est bien une A... dédoublée, divisée, tronquée, qui va se profiler au cours des enchaînements de paragraphes suivants, dans des embrasures de fenêtres ou de portes à demi ouvertes, ou devant d'autres tables, mais dans des espaces et des temps distincts : « A... se tient debout contre l'une des fenêtres closes du salon », puis « A... est dans la salle de bains, dont elle a laissé la porte entrebâillée », « contre la table laquée de blanc devant la fenêtre carrée qui lui arrive à hauteur de poitrine », et le soleil vient de disparaître. Au paragraphe suivant, la nuit est tombée dans la salle de bain où A... est restée : « Seul le carré de la fenêtre fait une tache d'un violet plus clair, sur laquelle se *découpe* [je souligne] la silhouette noire de A... », puis coup de force, saut de ligne, nous passons de la salle de bain au bureau où le soleil est toujours couché pour faire lien, et si A... s'efface dans l'obscurité, c'est maintenant de nouveau (p. 137) dans l'encadrement de la photographie « qui ne se signale plus que par les bords nacrés de son cadre », cadre que redouble la forme rectangulaire brillante d'une lame de rasoir, elle-même redoublant la forme des fenêtres ouvertes. Puis la lueur du cadre se déplace encore sur un autre lieu et un autre objet : « L'eau courante du ruisseau scintille encore des derniers reflets de la pénombre. Et puis, plus rien. » Mais cette nuit qui s'abat, dans l'alinéa suivant, tombe sur la terrasse (qui n'est plus celle du café) où A... est de retour et où elle pose son livre (nouveau rectangle) sur une nouvelle table, celle qui sert de théâtre à la récurrente scène de l'apéritif.

Maintenant « la scène » — nouvel avatar de la figure de l'encadrement — est tout à fait noire, dit le texte (p. 139). C'est sur ce fond obscur que le lien se fait avec le paragraphe suivant qui voit apparaître « une lueur vive [qui] jaillit de derrière ».

C'est le boy qui s'approche en portant une lampe à gaz d'essence. A... l'éloigne de la terrasse car la lampe « attire les moustiques ». La lueur disparaît progressivement vers le couloir. « Puis, plus rien. » Reste, imprimée sur la rétine du narrateur l'image lumineuse du profil de A..., comme surexposé, dont la tache lumineuse « surnage » et « se déplace à volonté ».

La tache est sur le mur de la maison, sur les dalles, sur le ciel vide. Elle est partout dans la vallée, depuis le jardin jusqu'à la rivière et sur l'autre versant. Elle est aussi dans le bureau, dans la chambre, dans la salle à manger, dans le salon, dans la cour, sur le chemin qui s'éloigne vers la grand-route.

(p. 141)

Tache qui conjoint en une image unique, condensée, le visage de A... et la lumière dans leur fonction de liaison métonymique, et qui montre comment cette figure unit et sépare des espaces et des temps inconciliables par la force du regard qui l'oriente. Tache qui devient aussi, sur le versant métaphorique, la matrice de toutes les sortes de taches que le récit dissémine et reprend en tous lieux. Tache, enfin qui ne donne que le profil, soit la moitié du visage de A...

Il me semble que cette division qui disjoint-rapproche les bords du texte, et celle qui sépare-unit les deux versants du visage de A... sont une seule et même figure, et que la scission de A... en deux faces opposées d'une même monnaie est aussi celle qui conjoint-disjoint les blocs du texte. Il me semble encore que le texte, pour parler à demi-mot, a besoin de ce boitement concerté pour faire entendre quelque chose de l'ordre du clivage du moi qui l'anime en profondeur dans son rythme inconscient.

D'un battant de fenêtre à l'autre, d'un paragraphe à l'autre, A... est présente à la maison ou A... revient de voyage, elle est dans un cadre de photo ou à la maison ; il n'y a pas de voiture et tout aussi bien la voiture de Frank est là. Tout dépend de la mise en scène, de l'encadrement (alias la mise en paragraphe) dont le jeu permet la convocation-récusation quasi simultanée de la même représentation.

6 Pour reprendre et résumer

Chez Robbe-Grillet, il apparaît donc que la connaissance de la « rhétorique » de l'inconscient élaborée par la psychanalyse est tout aussi fine qu'elle est par ailleurs ambivalente, voire défensive¹. Elle ne se contente pas de la thématiser, d'intégrer les grandes productions psychiques que la cure explore — fantasme, rêve, symptôme... — ou les grands concepts et structures que la

1. Je m'en suis expliqué dans *Entre les lames*.

théorie mobilise — Œdipe, castration... —, et qu'on retrouve à foison dans *la Jalousie* ; cette connaissance porte aussi sur les modalités de figuration de l'inconscient, processus primaires que l'écrivain détourne volontiers au profit de ses propres stratégies d'écriture tout en escomptant du même coup déjouer et disqualifier toute lecture « analisante ¹ » de ses œuvres. Cette lecture n'est pas pour autant impossible. Elle doit seulement déjouer les pièges d'un texte roué et poursuivre son travail associatif au-delà de la programmation de l'*intentio operis* ². Cette lecture, je ne prétends pas la reprendre ici, même si j'en ai suggéré la voie ; je renvoie le lecteur intéressé à mes analyses de détail. Disons simplement en quelques mots qu'elle aurait à interroger ces enchaînements paradoxaux, ces dédoublements vertigineux, à la lumière du déni tel que le formalise Freud ³.

Au demeurant, le travail de lecture, la réévaluation même du terme de lecture qu'oblige à pratiquer *La Jalousie*, a sans doute le grand mérite de relancer l'analyse de ce qu'on appelait naguère la « littérature ». Analyser un texte — le roman de Robbe-Grillet nous l'enseigne —, ce n'est pas en dégager des contenus, mais c'est d'abord se prêter aux écheveaux associatifs qu'il suggère. Ici, la forme du texte est fondée sur leur activation qui en devient incontournable. Il n'en reste pas moins vrai que c'est ce modèle qui doit rester actif pour tous les textes qui pourraient réagir généreusement à ces sollicitations lectorales et pour lesquels le terme de « littéraire » prendrait alors tout son sens. On tentera d'illustrer ce modèle dans le chapitre suivant avec une nouvelle de Sartre.

Ainsi, le modèle du poème et du rêve ici mobilisés par Robbe-Grillet vaut au-delà de la lecture modèle pour laquelle il est programmé. Il me semble avéré que ce modèle subvertit, au sein même du roman, son propre programme didactique et qu'il entraîne la lecture dans de nouvelles associations. Je me suis employé ailleurs à le montrer ⁴. C'est au prix de cette subversion, en effet, que *La Jalousie* continue à nous parler, au-delà de la démonstration qu'elle déploie. Elle nous invite finalement à penser que, derrière tout grand roman, il y a l'écheveau d'un rêve, mieux, d'un poème. Cela permet sans doute de distinguer les œuvres romanesques qu'un seul parcours suffirait presque à épuiser, de celles qui, sous la surface narrative, continuent à se dédoubler et à résonner sans fin.

1. François MIGEOT, *À la fenêtre noire des poètes, lectures bretoniennes*, p. 20.

2. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, p. 133.

3. Je poursuis cette analyse avec ma communication « Maîtrise du récit et rhétorique de l'inconscient » dans l'ouvrage collectif issu d'un colloque Robbe-Grillet à Besançon : F. MIGEOT (éd.), *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, PUFC, 2004, coll. « Annales littéraires », p. 78-91.

4. Voir aussi mon article (« Inconscient et poétique : *La Jalousie* ») du numéro spécial Robbe-Grillet de la revue *Roman 20-50*, hors-série n° 6, Presses du Septentrion, Lille, septembre 2010.

**La lecture, du « lecteur modèle »
au modèle du « ziuthre » :
La Chambre à échos
(J.-P. Sartre)**

1 Un lecteur modèle ?

Umberto Eco¹ dans *Lector in fabula*² nous rassure : le texte ne laisse pas son « lecteur empirique » seul, il le double de son fameux « lecteur modèle », instance qui veillera à ce que la lecture s'effectue correctement : « L'auteur pré-suppose la compétence de son lecteur modèle et en même temps il l'institue. » Ce qui signifie, en d'autres termes, explique Eco, qu'« un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ». Propos qui s'oppose d'emblée à la sémiosis illimitée du texte : le « sort interprétatif » du texte est programmé dans sa génération. Ainsi, Eco délimite les marges de manœuvre de la lecture : « un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité ».

Sans pour autant dénier l'intérêt heuristique du modèle de Eco ni sa pertinence pour un certain niveau de lecture, c'est cette « marge » que nous allons interroger. Cette lecture³ de « La Chambre⁴ » sera donc, entre autres choses, l'expérimentation des limites étroites et théoriques fixées au lecteur modèle.

1. Version remaniée de : « La lecture, du "lecteur modèle" au modèle du "ziuthre" ». *La Lecture littéraire*, n° 9, décembre 2007.

2. *Op. cit.*

3. Au moment de la commencer, je dois renvoyer, sur le même terrain de la Textanalyse, à la lecture de Jean BELLEMIN-NOËL, lecture qu'il me faut oublier pour mieux associer librement, même si je garde le souvenir de la très forte impression qu'elle m'avait laissée. Il me semble que, loin d'ouvrir un nouveau « Conflit d'interprétation » (*Revue des Sciences Humaines* n° 240, 1995), les deux lectures convergent. Serait-ce cette impression durable qui m'aurait donné envie de reprendre la nouvelle de Sartre quelque dix ans plus tard ? Voir *Interlignes* 3, « Jean-Paul Sartre, Le Mur », Presses universitaires du Septentrion, 1996.

4. Notre édition de référence : « La Chambre », in *Le Mur*, Gallimard 1939, « Folio », p. 41 à 76.

On verra, par les suggestions mêmes du texte, que ce lecteur risque de bien peu garder la ligne droite que Eco entend lui assigner.

C'est que le sujet sur lequel Eco bâtit son lecteur modèle correspond sans doute à l'idée qu'il se fait d'un texte guidé par une *intentio operis*, voire une *intentio auctoris*¹ : à l'instance de l'émetteur producteur d'un message clair se juxtaposeraient dans le texte celle du récepteur susceptible de le décoder sans reste — vieux schéma éculé de la communication, élaboré naguère pour la compagnie téléphonique Bell. Le problème est que, pour les œuvres littéraires, « être téléphonées » n'est pas vraiment un compliment. En effet, le tissage de l'œuvre, sans pour autant laisser dire n'importe quoi, dit plusieurs choses à la fois et conduit le lecteur vers de l'indécidable. Le texte ne communique pas, et surtout pas de message ; une fois sa « fabula »² mise en place, il résonne avec lui-même, en lui-même, par l'entremise du lecteur. C'est pourquoi « La Chambre » affole, et pas seulement son héros Pierre, mais tout autant quiconque lit. Et bien malin qui pourra dire à partir de quand le lecteur cesse d'être « modèle » ; quand, en marge des autoroutes de la fabula, il est en infraction interprétative, tandis qu'il répond au réseau complexe des signes de tous ordres que le texte lui adresse.

Alors, soyons d'abord ce lecteur coopérant, et demandons-nous ce que ça raconte. Pour une question de méthode, on se demandera séparément : « de qui s'agit-il ? », « de quoi s'agit-il ? », puis « que se passe-t-il ? », même si le lecteur doit sans cesse entremêler ces trois questions dans son avancée, montrant par là que le mouvement interprétatif est, même à son niveau le plus élémentaire, complexe et pluriel.

2 De qui s'agit-il ?

La nouvelle s'ouvre avec « Madame Darbédat ». Un narrateur, extradiégétique, nous explique qu'« elle avait été à Alger pendant son voyage de noces ». Il faut donc se mettre en quête, par une « promenade inférentielle »³, d'un Monsieur Darbédat et d'un éventuel enfant né de ces noces. Nous savons bientôt, par les souvenirs de vacances à Arcachon qu'elle évoque, qu'en 1907 « Ève n'était pas encore née ». Voilà donc, probablement, une fille. Cherchons le mari : le voilà qui apparaît sagement au paragraphe suivant : « Elle pensa, avec un peu d'énervement, que son mari allait bientôt frapper à la porte. » On apprend ensuite qu'il y a dans ce jeu des sept familles « un gendre » dont ils s'entretiennent « avec amertume ». Voilà donc Ève mariée, voire mal ma-

1. *Les Limites de l'interprétation*, op. cit.

2. *Lector in fabula*, p. 130 : « La fabula, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonnés temporellement. »

3. *Lector in fabula*, p. 143.

riée. En même temps qu'on sait qu'il se prénomme « Pierre », on apprend du gendre qu'il est « malade », Voilà peut-être pourquoi un « Docteur Franchot » apparaît dès les premières pages. Mais nous sommes déjà dans la question contiguë :

3 De quoi s'agit-il ?

Pierre est malade, mais de quoi ? « Il faudrait pouvoir le lui enlever de force » nous dit-on en nous laissant aux prises avec l'ambiguïté des pronoms. L'attente reste ouverte dans le paragraphe qui suit où il est dit que, pour enlever « de force » le « malade » dont il est question, il faudrait « qu'il fasse un scandale public » ou qu'elle (qui ?) « demande elle-même son internement » (de qui ?). Faute de quoi elle risque de devenir « plus toquée que lui ». Elle, qui ? Ève. Que qui ? Que Pierre. Qu'il soit « toqué », on va le deviner ensuite au fait qu'il ne veut jamais ouvrir la fenêtre de la chambre où « ils font brûler des parfums ». On va savoir que, pour son beau-père, « Pierre serait mieux chez Franchot » avec « des gens de son espèce » : « Ces êtres-là sont comme des enfants ». On l'a compris, Pierre est fou, sinon à lier, du moins à enfermer. La suite du texte — et je passe toute la riche description de la folie et du délire qui va se ramifier et être actualisé par les pages suivantes — nous apprend que Pierre n'est pas enfermé, qu'il vit dans sa « chambre » — d'où le titre de la nouvelle ? — et que ses crises récurrentes le conduiront à la déchéance : « avant trois ans, Pierre aura sombré dans la démence la plus complète, il sera comme une bête », dit M. Darbédats qui reprend le pronostic du Dr Franchot. Pronostic que le texte semble commencer à réaliser en faisant commettre, *in fine*, à Pierre un lapsus spectaculaire par lequel le mot « récapitulation » vient à la place d'un autre que nous ne connaissons jamais. Ainsi, loin de manifester une quelconque présence d'un rejeton de l'inconscient, ce lapsus signe plutôt pour la fabula l'annonce de la détérioration définitive de l'état dégénératif du malade, ce qui motive de la part de son épouse ce projet par lequel se clôt le récit : « Je te tuerai avant. »

4 Que se passe-t-il ?

Que se passe-t-il donc entre tous ceux-là ? Les velléités de M. Darbédats d'enfermer son gendre chez Franchot nous mettent sur la voie. On sait d'abord que M. Darbédats rend visite à son épouse tous les soirs, toutefois la fabula n'aura pas les moyens de s'intéresser à la drôle de vie de ce couple-là. Mais le jeudi, « il allait passer une heure chez sa fille ». Avant chaque visite, le père et la mère s'entretiennent « de leur gendre avec

amertume ». « Ces conversations [étaient] prévisibles dans leurs moindres détails. » M. Darbédac, qui pense que « Pierre serait mieux soigné chez Franchot », commence à dévoiler ses intentions : interner son gendre pour « sauver » sa fille. Mais après les aveux d'Ève à sa mère, aveux rapportés à M. Darbédac par son épouse (« J'ai appris [...] qu'elle tient beaucoup à lui » p. 46), la démarche paternelle est risquée : « après ce que tu viens de me dire, il ne me reste pas beaucoup d'espoir » (p. 47). Avec canne et chapeau, M. Darbédac se rend pourtant, et par « devoir », chez sa fille. « Ce fut Ève qui vint lui ouvrir » (p. 49). Il entreprend de lui parler, mais « Ève l'écoutait à peine ». Il commence par suggérer un déménagement (« Cet appartement est trop grand pour vous, dit-il, vous devriez déménager » p. 50). Refus d'Ève : « Pierre ne veut pas quitter sa chambre. » Puis, visite au malade. M. Darbédac lui pose quelques questions comme à un enfant, il le regarde manger puis assiste à une scène révélatrice au cours de laquelle Pierre, soupçonnant une banale fourchette d'être dangereuse comme s'il s'agissait d'un crabe, refuse de s'en servir : « Attention, dit Pierre, prends-la par le milieu du dos à cause des pinces. » M. Darbédac tire argument de la scène pour prendre sa fille à part : « à quoi tout cela te mènera-t-il ? » lâche-t-il dans le salon. Il lui dépeint un avenir terrible, avec la folie pour horizon, si elle s'obstine. À la faveur d'une « illumination soudaine », il a recours, pariant sans doute sur la force de l'exemple, à l'histoire de cette pauvre mère qui devint folle pour ne pas avoir pu accepter la mort de son jeune fils. Exemple d'autant plus saisissant qu'il concerne l'une de leurs proches relations et que la petite victime, « décapitée par l'aile avant d'une automobile », avait joué jadis avec Ève qui était sa « fiancée » de trois ans.

Rien n'y fait ; « je l'aime comme il est », affirme Ève. M. Darbédac, dont la manœuvre argumentative vient d'échouer, s'emporte : « Ce n'est pas vrai : tu ne l'aimes pas ; tu ne peux pas l'aimer. On ne peut éprouver de tels sentiments que pour un être sain et normal. » Silence obstiné d'Ève. Alors suit le désespoir et l'aveu d'impuissance de M. Darbédac — : « Eh bien ! Si tu l'aimes, s'écria-t-il exaspéré, c'est un grand malheur pour toi, pour moi et pour ta pauvre mère [...] ». Puis, dernière tentative : « Alors, c'est non ? » Réponse : « Pierre restera avec moi, dit-elle doucement, je m'entends bien avec lui. » Il ne reste plus, dans ces conditions, à M. Darbédac qu'à se retirer, dévoilant, par les pensées qu'il nous livre alors, le « monde possible ¹ » qu'il envisageait pour son gendre — et que la nouvelle de Sartre n'actualisera pas — : « Il faudrait, pensa-t-il en descendant l'escalier, lui envoyer deux solides gaillards qui emmèneraient ce pauvre déchet et qui le colleraient sous la douche sans lui demander son avis. »

1. *Ibidem*, p. 157.

Voilà donc, dans les grandes lignes, les repères et les questionnements qu'un lecteur-modèle devrait suivre pour coopérer avec un récit qui « désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité ».

Mais, évidemment, personne ne lit comme cela. À commencer par le fait que nos questions (de qui s'agit-il ? De quoi s'agit-il ? Que se passe-t-il ?) données comme un schéma probable de progression du lecteur-modèle ne sont possibles qu'après-coup, quand le travail a été fait et qu'un résumé permet de hiérarchiser les informations « pertinentes ». Elles ne sont pas un commencement, mais plutôt un résultat. Le « quoi » de la *fabula* portera par exemple, après lecture, sur la maladie de Pierre et non sur celle de M^{me} Darbédac qui occupe pourtant toute la première partie et qui reste lettre morte pour la diégèse, même si elle reste active et source de questionnement pour le texte. La *fabula* retiendra que « la chambre », évoquée par le titre, ne peut-être que celle de Pierre pour mieux ignorer celle où Madame Darbédac passe pourtant ses journées. Le lecteur modèle est déjà au moins un relecteur modèle. Mais c'est aussi un lecteur infirme qui ne garde du texte, mutilé par la *fabula*, que l'équivalent de ce que les résumés de films disponibles dans les salles de cinéma gardent des images, à savoir une étroite diégèse.

En quête de cette « suffisante univocité », il neutralisera tout ce que le texte peut véhiculer de contradictions non résolues par la nouvelle. Par exemple, M. et M^{me} Darbédac, forts des aveux que leur fille aurait faits à sa mère¹, tiennent pour certain que ce qui réunit encore Ève et Pierre, c'est leur entente sexuelle : « C'est vrai, pensa M. Darbédac furieux, [...] ils couchent ensemble » (p. 57). Mais le texte nous dit plus loin, à propos de Pierre, tout autre chose :

il avait horreur des contacts : la nuit on le touchait, des mains d'hommes, dures et sèches, le pinçaient par tout le corps ; des mains de femme, aux ongles très longs, lui faisaient de sales caresses. Souvent il se couchait tout habillé, mais les mains se glissaient sous ses vêtements et tiraient sur sa chemise. Une fois, il avait entendu rire et des lèvres bouffies s'étaient posées sur ses lèvres. C'était depuis cette nuit-là qu'il n'embrassait plus Ève. (p. 71)

Du coup, Il faudra bien lire en s'accommodant de la tension créée par cette contradiction qui restera irrésolue. Laquelle pourrait à son tour attirer notre attention sur une autre bizarrerie : qu'en est-il des relations de cet autre couple, celui des parents qui font chambre à part et qui semblent mener deux vies parallèles ?

Autre exemple : M. Darbédac veut faire enfermer son gendre et rendre à sa fille sa liberté. Mais pourquoi finalement ? Il avance deux projets incompatibles : le premier, dont il s'ouvre à son épouse : « Je voudrais qu'elle sorte un peu, qu'elle voie du monde : elle rencontrerait quelque gentil garçon —

1. « M. Darbédac : Tu ne veux tout de même pas dire?... »

tiens un type comme Schröder qui est ingénieur chez Simplon, quelqu'un d'avenir [...] » (p. 48), est fort éloigné de celui qu'il expose à Ève dans un moment d'exaspération : « Il faut, répéta-t-il en martelant les mots, que tu envoies Pierre à la clinique de Franchot. Tu abandonneras cet appartement où tu n'as eu que des malheurs et tu reviendras chez nous. Si tu as envie de te rendre utile, et de soulager les souffrances d'autrui, eh bien ! tu as ta mère » (p. 57).

Cette deuxième motivation, beaucoup plus égoïste, en cache peut-être une troisième, moins consciente et moins avouable, celle de récupérer sa fille pour lui. M. Darbédac regrette ce temps révolu où « avec elle, la discussion devenait un plaisir ¹ ». « Je ne veux pas qu'on me l'abîme » s'avoue ce père qui « voulait revoir les traits intelligents et fins de sa fille. Il fut déçu ». Il découvre, en effet, un visage fardé, « un maquillage parfait et violent [qui lui] fit une impression pénible ». Il repense alors à une tragédienne qui avait naguère joué *Phèdre*. Le maquillage de sa fille n'est pas du goût de M. Darbédac qui y voit une invite adressée à un autre que lui, lui qui voit sa fille en *Phèdre*, héroïne racinienne incarnant, on le sait, une thématique incestueuse. Le choix de *Phèdre* n'est donc peut-être pas ici laissé au hasard. Voilà ce qu'un lecteur, au sortir d'une grammaire étroite et univoque des actants, est en droit de rêver.

Ainsi la lecture, plus elle avance et revient sur ses pas, sollicitée par les échos qu'elle engendre dans le texte par sa propre démarche, a bien des chances de ressembler plutôt à ce « ziuthre » que Pierre bricole pour conjurer les statues de son délire ². Fait de morceaux disparates assemblés par des points de colle, il nous suggère de l'imiter et de rassembler, de mettre en relation des éléments disjoints et de les faire communiquer. Ainsi le ziuthre, pour suivre notre fil rouge, est-il sans nul doute un avatar, rudimentaire mais paradigmatique, de ce « mannequin » que révèle le poème et que nous évoquions à propos de « Spleen » puis de *La Jalousie*. Il dissémine, dans toute l'épaisseur de la nouvelle, un réseau associatif dont les résonances vont animer le texte sur plusieurs partitions simultanées. À l'écoute de cet orchestre singulier, peut-être serons-nous épargnés, non pas par le bourdonnement des statues qui volent dans le texte et à qui il faudra bien prêter l'oreille, mais par la statue du lecteur-modèle, paralysante comme celle d'un Commandeur qui voudrait nous imposer le sage délire d'un décodage univoque. Et alors, sans

1. « Ma petite enfant, commença-t-il, je voulais justement te dire : nous allons bavarder, nous deux, comme autrefois. Allons, assieds-toi et écoute gentiment ; il faut avoir confiance en son vieux papa. »

2. « [...] c'était un assemblage de morceaux de carton que Pierre avait collé lui-même : il s'en servait pour conjurer les statues. Le ziuthre ressemblait à une araignée. Sur un des cartons, Pierre avait écrit : "Pouvoir sur l'embûche" et sur un autre : "Noir". Sur un troisième il avait dessiné une tête rieuse avec des yeux plissés : c'était Voltaire » (p. 69).

doute, la lecture, ouverte par cette pratique insolite, saura-t-elle entendre le texte autrement.

Ainsi, le ziuthre va peut-être nous donner un « pouvoir sur l'embûche », celui d'éviter les pièges de l'évidence tendus par une lecture modèle. Prenons, comme simple exemple des clefs qu'il met en abyme dans sa propre composition — et dont la valeur de modèle va être disponible pour l'ensemble du texte —, l'image de Voltaire qui participe de cet « assemblage ». Voltaire, personnage qui éloigne peut-être, pour la *fabula*, le danger par l'ironie salutaire qu'on lui prête contre les certitudes de tout poil, mais Voltaire, surtout, qui renvoie d'autant mieux aux statues que son nom permet, par son découpage, d'évoquer les figures menaçantes qui « volent » (73) et invitent à se « taire » (p. 72). On pourrait ajouter que l'*ironie* prêtée dans le texte à Voltaire et à Pierre, par un jeu paragrammatique, renvoie assez facilement au *noir* qui hante la folie de Pierre. « Pouvoir », donc d'associer, de réunir, de faire réseau au mépris de la linéarité de la *fabula*, et de tisser, à l'instar de cette amulette et dans toute la surface textuelle — comme l'araignée que cet objet conjuratoire évoque (p. 68) —, des toiles latentes et inédites, parentes des toiles manifestes et exhibées qui régissent le travail métaphorique chez Baudelaire et la toile associative chez Robbe-Grillet, sans pour autant avoir vraiment une araignée dans le plafond.

Du coup, à travers le ziuthre, se pose une question nodale : faut-il le prendre au sérieux et lui donner une valeur métaphorique ou modélisante ? Le prendre comme une entrée dans un délire qui serait « structuré comme un langage » ? Ou faut-il simplement le considérer comme un déchet insignifiant, produit par un esprit dégénéré¹ ? Si nous prenons la première option, comme on s'en doutait, il faudra en tirer une double hypothèse : que le ziuthre n'est pas n'importe quoi mais qu'il constitue en lui même un nœud où tout ce qui peut faire signe (et dans tous les sens : n'oublions pas que le ziuthre peut être « inversé », p. 69), est au travail. Et d'autre part, que ce mode rhizomatique/associatif de lien, exemplifié par ce talisman, est à l'œuvre dans tout le texte, offrant ainsi des perspectives à une relance de la lecture d'ensemble de « La Chambre ». Cette lecture se fera donc à partir d'un relevé et d'un

1. Sur ce point, la *fabula* opte nettement, suivant ici l'opinion de M. Darbédac et de Franchot, pour la folie comme dégénérescence. Le lapsus commis est donné comme le signe que les facultés s'altèrent. Ève s'apprête à tuer son époux sur la foi du diagnostic du docteur. Une autre vision possible de la folie — existentialiste — est suggérée par le texte : le délire de Pierre organise le monde d'une manière totalement nécessaire où tout à sa place. Rien n'est gratuit ni contingent. C'est ce qui semble fasciner Ève qui se sent exclue de ce monde clos et saturé de sens. Il n'en reste pas moins que le texte, sous la *fabula*, au-delà aussi de la problématique philosophique, donne encore une autre idée, par son fonctionnement même, de l'économie du délire de Pierre.

maillage des entailles — dont le *ziuthre* pourrait fournir un bon paradigme¹. Exit la lecture modèle.

Promouvoir ainsi le *ziuthre*, c'est donc faire le pari que le délire de Pierre est signifiant, qu'il se construit dans les signes et qu'il offre un modèle à la lecture², et c'est faire simultanément le pari que le texte entier peut se lire aussi en suivant les mêmes stratégies que celles de son délire. D'une formule, disons que lire c'est aussi délire. Non pas, bien sûr, que la lecture doive être proprement délirante, mais plutôt que le délire de Pierre offre des modèles de liens associatifs utilisables par une autre lecture, sans pour autant, bien sûr, avoir à croire à la réalité des statues. Ainsi, c'est tout le texte de la nouvelle (tout texte « littéraire » ?) qui relève alors de cette lecture, et non plus la simple sphère du personnage de Pierre. Je serais, dans la foulée, tenté d'ajouter que si la nouvelle est capable d'imaginer la fiction d'une folie, très crédible, chez Pierre, c'est qu'elle est familière des « processus primaires » qui travaillent texte et délire.

5 La lecture comme politique du *ziuthre*

Appliquons donc maintenant au texte la politique du *ziuthre*. Par quoi commencer ? Dans ce réseau à déployer, puisque l'interrelation est la règle, l'idée même de début est hasardeuse. Choisissons simplement, puisqu'il s'agit d'une démarche, un point de départ, et reprenons notre *ziuthre*.

L'objet qui nous est décrit est composite. Il l'est aussi linguistiquement. Il peut se décomposer, nous l'avons vu, par un jeu phonique, en vole/taire. Sa graphie, surnuméraire, met en relief l'une de ses lettres, h, qui, muette, semble en rajouter sur l'arbitraire démente du mot. Or, cet (ou cette selon les usages³) h, parce qu'il se retrouve ailleurs, devient un signe distinctif qui permet d'établir un lien avec d'autres mots associés, de près ou de loin, à la folie du personnage. On note par exemple « Hoffka », formule conjuratoire utilisée par le malade (p. 64), Hambourg dont Pierre parle souvent au cours de ses affabulations, et surtout Agathe, nom d'emprunt dont il affuble systématiquement son épouse, homonyme d'agate, la pierre, agate qui elle, privée d'h, attire encore notre attention sur la gratuité et donc la disponibilité de la lettre h, lettre « folle », comme délivrée du code. À partir de cet(te) h, voilà que se noue un nouveau fil relatif aux liens que les prénoms de la nouvelle

1. Quoi de plus irréductible à la lecture que ce *ziuthre* ? Par quelle logique un lecteur modèle pourrait-il le récupérer ? Seulement par une logique négative consistant à affirmer que le *ziuthre*, insignifiant, est la manifestation linguistique du délire — tout aussi insignifiant — de Pierre et donne une preuve de sa folie.

2. Pierre est peut-être « fou à *lier* » (je souligne, p. 50), mais aussi sans doute fou à *lire*.

3. La présence d'une h (d'une hache ?) est à mettre en réserve puisqu'il va s'agir de décapitation.

entretiennent avec les minéraux, et la folie de Pierre avec ces derniers. On y reviendra, plus loin pour la clarté de l'analyse.

Au chapitre des lettres, toujours à partir de celles de ziuthre, on constate par ailleurs — n'oublions pas qu'il peut s' « inverser » (p. 69) — qu'on peut retrouver, à une lettre près, celles du mot huître dont il est presque l'anagramme. Mais que faire d'une huître ici ? Outre les mouvements de replis de Pierre qui se rétracte et se ferme comme une huître (p. 70) au passage des statues (p. 73), nous avons la mention d'Arcachon (p. 41), célèbre pour ses parcs à huîtres, où M^{me} Darbédât avait passé les vacances en 1907. Ce lien serait encore trop gratuit si le texte n'en livrait d'autres qui mettent encore en relation les deux chambres des deux malades, celle de Pierre et celle de M^{me} Darbédât. Dans la sienne, la mère d'Ève dévore des rahat-loukoums qui laissent sur les pages de son livre des grains de sucre que la lectrice a tôt fait de comparer aux grains de sable que le vent déposait sur ses lectures à la plage d'Arcachon. Ces petits grains de pierre (grains de folie ?) nous rappellent que si Pierre « a un grain », M^{me} Darbedat n'est peut-être pas totalement étrangère — même si la fabula et ses schémas actantiels ne permettent aucun lien direct — à cette folie. La présence du sable (et de la mer ?) est liée par le texte lui-même au thème de la folie, un peu plus loin (p. 55), quand M. Darbédât rappelle à sa fille l'épisode tragique concernant cette mère devenue folle à la suite de la mort de son fils : la scène se passait aux Sables-d'Olonne. Peut-être faut-il, alors, suggérer un lien entre la relation exclusive de cette mère qui ne peut accepter d'être séparée de son fils décapité, et celle de M^{me} Darbédât et de son gendre (son beau-fils) qui « perd la tête ». À propos, celle-ci n'est-elle pas nommée « Jeannette » (p. 47, p. 53) par son époux ? Jeannette qui, si l'on en croit une très vieille et très célèbre chanson, « ne veut pas d'un prince ni d'un baron » pour époux mais veut « son ami Pierre, celui qui est en prison », enfermé entre quatre murs comme son gendre ¹.

D'autres liens mettent en relation les deux chambres et leurs deux occupants : les deux sont immobilisés dans leurs chambres, voire dans leurs mouvements. Pierre se rétracte sur son siège quand les hallucinations le prennent, et M^{me} Darbédât est aussi réduite par la maladie : « depuis que la maladie avait alourdi son corps, elle remplaçait les gestes, qui l'eussent trop fatiguée, par des jeux de physionomie : elle disait oui avec les yeux, non avec les coins de la bouche ; elle levait les sourcils au lieu des épaules » (p. 43). En somme, par un effet commun de leurs maux respectifs, Jeannette et Pierre se retrouvent limités dans leurs mouvements, et, en un mot, statufiés. Autres points communs : d'abord, nommés souvent (exclusivement,

1. Cf. p. 45 : « M^{me} Darbédât n'eût pas mieux demandé que d'avoir un peu d'intimité avec son gendre », ou encore (p. 47) : « Moi, rien qu'à l'idée d'être touchée par ce pauvre malheureux... »

dans le cas de Pierre) par leurs prénoms, il sont rangés par M. Darbédad dans la même catégorie, celle des enfants :

En parlant à Pierre, il se sentait embarrassé de sa raison comme un géant peut l'être de sa force quand il joue avec un enfant. Toutes ses qualités de clarté, de netteté, de précision se retournaient contre lui. « Avec ma pauvre Jeannette, il faut bien l'avouer, c'est un peu la même chose ». Certes M^{me} Darbédad n'était pas folle, mais sa maladie l'avait... assoupie¹. (p. 86)

Par ailleurs le texte les réunit par une proximité de situations : quand M. Darbédad rend visite à son épouse, elle vient de manger un rahat-loukoum (p. 42) et en mange un autre à son départ (p. 48) ; Pierre, quant à lui, prend son repas devant son beau-père qui vient le saluer. La bouche de M^{me} Darbédad est pleine d'un objet étrange, recouvert de « poudre blanche », qualifié par elle « d'obséquieux », dont l'exotisme (tant linguistique — et le h, qui se retrouve ici, n'y est pas pour rien — que gustatif) en fait quelque chose d'étrange, voire d'étranger. Quand Pierre se met à délirer, « il y a des mots qu'il ne pouvait prononcer et qui sortaient de sa bouche comme une substance molle et informe » (p. 72). Quand il commet un lapsus et dit un mot pour un autre qui lui reste « sur le bout de la langue » (p. 75), le texte fait ce commentaire : « le mot avait coulé hors de sa bouche, long et blanchâtre », autant de caractéristiques qui signaleraient tout aussi bien la confiserie orientale. Il faudra, bien sûr, revenir sur ce qui peut motiver le texte à créer ce lien entre le gendre et la belle-mère, mais, pour ne pas en perdre le fil, poursuivons nos associations.

Donc Jeannette, mais surtout Pierre, n'ont plus toute leur tête. En ce qui concerne le gendre, on dirait que le texte prend les choses au pied de la lettre : quand Ève rentre dans la chambre obscure du malade, sa tête semble flotter dans l'espace : « Elle s'avança prudemment vers une tache pâle qui semblait flotter dans la brume. C'était le visage de Pierre. » Quand les hallucinations entrent en scène, Pierre se tient la tête entre les mains (p. 74). Après le lapsus qui signe l'avancée du mal, Pierre, comme si « quelque chose semblait s'être cassé en lui » (p. 76), « penchait la tête : on aurait dit qu'il voulait caresser sa joue à son épaule ». Par ailleurs, on sait que son chef n'est rattaché au reste du corps que par une « nuque maigre » (p. 51) que découvre M. Darbedad en entrant dans la chambre. Mais, comme Pierre est vu de dos, sa tête est aperçue « au-dessus du dossier d'un fauteuil », c'est-à-dire comme détachée du reste d'un corps par ailleurs invisible.

En revanche, comme pour souligner à rebours cette imagerie, la description offre — parangon de quelqu'un qui a la tête sur les épaules — une image antithétique de M. Darbédad vu de dos par sa femme : « M^{me} Darbédad regardait sans affection la nuque rouge et puissante de son mari » (p. 44). En effet,

1. Tout comme Pierre qui s'assoupit après la grande scène délirante finale (p. 75).

de ce point de vue, le texte oppose un père à un Pierre. Par ailleurs, on sait que la conversation du gendre est présentée comme chiche et fuyante, volontiers elliptique, tandis que du côté du beau-père il faut mettre « les points sur les i » (p. 46). Le premier a plu à Ève — et à sa mère (?) qui aime « le commerce de personnes fines et sensibles » qui comprennent « à demi-mot » (p. 46) —, par « cette grâce nerveuse et cette subtilité » (p. 50). La subtilité n'est, certes, pas le fait de M. Darbédat à qui il faut tout expliquer (*i.e.* « mettre les points sur les i »).

Ainsi, le père et le gendre s'opposent bien par les images que le texte offre au lecteur, par le i qui les différencie graphiquement (père/Pierre), mais aussi par ce point flottant sur le i, chez le second, comme une tête mal assurée sur une nuque problématique, tandis que pour le premier les points sont bien mis sur les i. Et le texte insiste, puisqu'il va être question de décapitation d'un enfant — sorte de i sans point et sans tête —, et il « s'entête¹ », il insiste : le problème d'Ève c'est son « entêtement » (p. 48), son obstination à prêter une tête à celui qui l'a perdue (s'entête/sans tête), tout comme la maman des Sables-d'Olonne déniait la décollation de son fils.

Et si Pierre n'a pas la tête sur les épaules, c'est peut-être justement qu'il lui manque le nom d'un père². Ève, Jeannette et Charles se retrouvent reliés dans l'ordre des générations et dans l'ordre du Symbolique par le récit ; ils y occupent leurs places respectives parce qu'ils répondent tous trois au nom de Darbédat. Ce nom, par ailleurs associé à Alger par le voyage de noces mentionné au début de la nouvelles (p. 41), soulève des connotations de blancheur si l'on remarque sa consonance arabe (*Dar el beida*) et si on le traduit de cette langue (= « Maison blanche »). Ainsi il s'oppose à toute l'isotopie de la noirceur qui régit l'univers paranoïaque de Pierre dont le chef d'orchestre est un certain « nègre³ » (p. 65). Entre M. Darbédat et Pierre, c'est le jour et la nuit. Pierre ne veut, ne peut rien savoir d'un père, d'un beau-père qui n'est pour lui qu'un type⁴. Pierre n'a qu'un prénom auquel se tenir, prénom dont la fonction symbolique semble inopérante puisqu'il le prend à la lettre : il se pétrifie⁵ et pétrifie le monde adjacent. En lieu et place d'un nom du père, c'est un nom de pierre qui opère. C'est ainsi que Pierre est « muré » dans la pierre⁶,

1. L'expression, qui fait mouche ici, revient à de nombreuses reprises dans la nouvelle.

2. Le Nom-du-père, métaphore paternelle chez Lacan.

3. Le modèle du ziuthre nous permet là aussi de risquer un nouveau lien entre l'omniprésence du noir et celle du rire (Voltaire ; l'air de se moquer du monde, de Pierre, avant sa maladie, puis ses rires nerveux au moment de l'apparition des statues) : le *noir*, en s'inversant, devient *riou*[s]...

4. « Ce type est déjà venu, pourquoi me l'ont-ils envoyé ? » (p. 64) et, plus loin : « Ce type, c'est un subalterne. Tu le connais, tu es allée avec lui au salon. »

5. « Il se tenait tout raide, pâle et méprisant » (p. 72).

6. À travers les propos de M. Darbédat, le texte souligne les liens établis entre *Le Mur* (le livre) où prend place cette description de la folie, les murs de « La chambre » du fou, et la maladie

qu'il fait d'Ève une Agathe-agate et que des statues le persécutent. Ces statues, moitié pierre, moitié chair, ne vont d'ailleurs pas sans nous rappeler les huîtres¹.

L'absence du père — ce tiers symbolique qui fait coupure, opérateur de castration symbolique — explique que Pierre en reste à une relation duelle, enfantine (il est mis du côté des enfants par M. Darbédat : p. 44, p. 53), et que cette castration, qui éloigne d'ordinaire de la mère et permet l'intégration de la loi du père, puisqu'elle n'a pas opéré symboliquement, fasse retour dans le texte, de manière déplacée, par maintes figures de la décapitation — par où nous retrouvons cette tête perdue évoquée à maintes reprises².

Ce qui a été forclos revient dans le réel (ce que le texte nous donne comme tel) sous forme d'hallucination, de délire, ou d'anecdotes « vécues ». Ainsi prend sens le lapsus de Pierre où il est question de RÉCAPITULATION (p. 75). Il s'agit bien de remettre une tête (et les *capitales* que le texte utilise sont là pour le confirmer) là où elle semble manquer pour conjurer la figure de la castration qui hante la nouvelle. Récapitulation est ainsi l'envers de la décapitation, dont est victime un autre enfant (p. 55³), et fait étrangement résonner le « Couronnement de la République » (p. 72) dont parle Pierre dans son délire : les têtes couronnées peuvent parfois tomber, mais celle de la République⁴ est peut-être plus solidement attachée puisque la constitution qui fonde la Chose publique la rend une et indivisible.

Ainsi revenons-nous à cette relation qui s'instaure au sein du texte entre l'histoire de Pierre et celle de cet enfant décapité des Sables-d'Olonne. Le petit « fiancé » d'Ève — préfiguration possible du mari qu'elle aura ensuite — perd la tête à cause de l'aile d'une voiture. Pierre perd la tête à cause des sta-

de Pierre (de pierre) : « ces êtres-là sont comme des enfants, il faut les laisser entre eux : ils forment une espèce de franc-maçonnerie » (je souligne, p. 44). Et quand il donne un conseil à tante Louise (p. 49), épisode en apparence gratuit, n'est-ce pas de vendre de la pierre (« cette histoire d'hypothèques ») ? On pourrait aussi évoquer avec M. Darbédat le Mur du festival d'Orange où l'on donnait *Phèdre*.

1. « Ève savait qu'elles avaient l'air malicieux [revoilà Voltaire, forte tête s'il en est!] et que des cils sortaient de la pierre autour de leurs yeux ; mais elle se les représentait mal. Elle savait aussi qu'elles n'étaient pas encore tout à fait vivantes, mais que des plaques de chair, des écailles tièdes, apparaissaient sur leurs grands corps » (p. 74).

2. On pourrait reprendre ici notre remarque sur la présence réitérée du/de la h/hache. Voir *supra*.

3. « Quand nous étions aux Sables-d'Olonne, tu avais trois ans, ta mère a fait la connaissance d'une jeune femme charmante qui avait un petit garçon superbe. Tu jouais sur la plage avec ce petit garçon, vous étiez hauts comme trois pommes, tu étais sa fiancée. Quelques temps plus tard, à Paris, ta mère a voulu revoir cette jeune femme ; on lui a appris qu'elle avait eu un affreux malheur : son bel enfant avait été décapité par l'aile avant d'une automobile ».

4. Cf. *récapitulation*. Ce jeu avec le préfixe que la langue ajoute ou retire, évoque encore cette tête mal fixée.

tues qui ont virtuellement des ailes (puisqu'elles volent¹). Mais on retrouve également chez pierre, dans son délire, la trace d'un accident de voiture auquel Ève est associé : « Tu m'as entraîné en pleine fête, entre les manèges d'automobiles noires » dit-il en évoquant les cérémonies du Couronnement (doté dans le texte, en effet, d'une Capitale, p. 72), après lui avoir dit : « En tous cas tu as été assez habile pour m'éclabousser. » Dans ce contexte, le verbe, incongru, tombe comme un premier lapsus où il faut sans doute entendre un « écrabouiller » dans le « éclabousser », puisqu'il va être question juste ensuite d'auto-tamponneuses. Cet accident prélude à l'entrée en scène d'un autre manège, celui des statues, entrée pour laquelle « Pierre avait la tête entre les mains » (p. 74), sans doute pour ne pas perdre la tête, à moins que ce ne soit aussi pour réparer le malheur d'une décapitation déjà consommée² : Récapituler ce qui a été décapité.

Dans cette superposition des deux accidents, Ève-Agathe, par une confusion des places, est à la fois l'épouse (fiancée) qui perd son (futur) mari, mais aussi la mère qui refuse que son enfant perde la tête. Ève est bien mariée à Pierre, mais celui-ci est devenu un enfant. Bien que mari et femme, leur relation est plutôt celle d'une mère attentive avec son enfant malade. De même que la maman des Sables-d'Olonne refuse d'accepter la disparition de son fils, de même Ève refuse de se séparer de Pierre. Ni l'un ni l'autre n'ont vraiment, pour elles, perdu la tête. L'une dénie le fait et devient elle-même folle ; l'autre est fascinée par la folie et aspire à devenir folle comme Pierre³. Elle aspire à se fondre dans ses perceptions hallucinatoires et à vivre de manière fusionnelle (p. 73) son délire⁴. Peut-être son prénom, Ève, réversible comme le ziuthre, la prédispose à jouer ce rôle d'interface entre deux rôles, épouse et mère, entre deux mondes, la lumière et la nuit, le noir et le blanc, le salon et la chambre, la maison familiale et le domicile conjugal. Est-ce un hasard si elle habite avec Pierre rue du Bac ?

Peut-être est-ce de sa double position d'épouse et de mère qu'elle formule cette étrange et violente proposition par laquelle se clôt le texte : « Je te

1. Même si, en ce qui concerne les statues, le mot est soigneusement évité par le texte qui ne cesse pourtant de le suggérer.

2. Les statues, composites, contradictoires — minérales et humaines, pétrifiées et animées — menacent de décapiter par leur vol tandis que leur « entêtement » semble pouvoir conjurer leurs dommages : elles glissent « avec un air humain et l'entêtement compact de la pierre » (p. 74).

3. Ève se met parfois à avoir des airs de statue : « Elle se sentit soudain misérable, comme lorsqu'elle avait quatorze ans et que Mme Darbédât, vive et légère, lui disait : "On croirait que tu ne sais pas quoi faire de tes mains." Elle n'osait pas faire un mouvement et, juste à ce moment, elle eut une envie irrésistible de changer de position. Elle ramena doucement ses pieds sous sa chaise, effleurant à peine le tapis » (cf. les statues qui effleurent le sol) (p. 66).

4. « Il lui suffirait d'un tout petit effort et, pour la première fois, elle entrerait dans ce monde tragique. "J'ai peur des statues" pensa-t-elle. C'était une affirmation violente et aveugle, une incantation : de toutes ses forces, elle voulait croire à leur présence ; l'angoisse qui paralysait son côté droit, elle essayait d'en faire un sens nouveau. »

tuerai avant. » Cette promesse de mort, qui résonne en même temps comme une promesse de libération, mérite d'être interrogée. Paraphrasons ce que j'entends : pour pouvoir être la femme de cet homme-là, il faudrait qu'une coupure radicale (et quelle coupure plus radicale que la mort ?) le sépare de la figure de la mère. Le tuer, c'est le libérer de ce lien. C'est ainsi que peut s'entendre ce terrible service à lui rendre et que peut se justifier l'impression de tragique¹ qui en émane.

En effet, la folie de Pierre semble bien liée à cette absence de coupure du lien maternel, à une relation fusionnelle qui engendre toutes les confusions ultérieures que la nouvelle va associer au délire de Pierre. Le « grain » de Pierre est bien lié — nous l'avons dit — au sable, mais surtout aux Sables-d'Olonne où une mère devient folle. Et d'une mer, d'une mère à l'autre, d'une plage à l'autre (Arcachon, les Sables-d'Olonne), on retrouve une autre mère, M^{me} Darbédac. Les statues ont des allures qui rappellent M^{me} Darbédac : ces « énormes femmes, solennelles et grotesques » (p. 74), « pas tout à fait vivantes » — à la manière des huîtres —, pourraient bien évoquer la malade qui s'empiffre de confiseries et se sent « alourdie de souvenirs » tout aussi exotiques que les loukoums (p. 42). Leur raideur et leur difficulté à se mouvoir² ressemble à celle de la mère d'Ève qui « remplaçait les gestes, qui l'eussent trop fatiguée, par des jeux de physionomie : elle disait oui avec les yeux, non avec les coins de la bouche ; elle levait les sourcils au lieu des épaules » (p. 43). Les statues condensent, en même temps, comme les huîtres, ce lien indissoluble qui unit mère-mer et enfant. Elles sont en pierre — en Pierre — pour moitié ; l'autre moitié, « écailles tièdes » et « plaques de chair », renvoie à l'univers marin à quoi sont associées les mères dans ce récit — association qui fait sans doute de la fourchette-crabe que Pierre touche avec méfiance, ou du rival qu'il se donne dans son délire (un marin danois), leurs rejetons (p. 71). Les statues frôlent, elles bourdonnent aux oreilles, elles font les yeux doux, « elles se penchent sur lui [Pierre] », elles chatouillent, elles touchent, elles déshabillent, elles donnent des boutons. Cette proximité, ce contact mortifère laisse la victime sans défense. Elle a beau se rétracter, se recroqueviller comme un fœtus, comme une huître, aucune distance ne pourra s'établir. Comment s'établirait-elle d'ailleurs, puisqu'ils — les statues, M^{me} Darbédac, Pierre — ne marchent pas, ne sortent pas, ont pour seul théâtre la chambre qui n'est au fond sans doute qu'une. Celle de M^{me} Darbédac et celle de Pierre sont les deux lieux d'une même folie que la fabula sépare mais que le texte réunit ;

1. N'oublions pas la référence à *Phèdre* au Mur d'Orange (p. 54) et à ces réflexions de M. Darbédac : « Il pensa qu'elle avait l'air d'une tragédienne. » Cette « impression pénible » de M. Darbédac tient à la duplicité du visage d'Ève « éclatant et usé », fardé et opaque, comme si deux femmes coexistaient : celle manifestée par le masque et l'autre dissimulée par lui.

2. Telles « un objet lourd et maladroit » (p. 73).

sans doute est-ce pour cela qu'il donne pour titre cet étonnant singulier : *La Chambre*.

6 Envoi

Toute cette lisibilité de la folie de Pierre — et nous sommes loin d'avoir épuisé tous ses entrelacs — c'est le texte, déployé par la lecture, qui la construit. Il n'en donne pas la clef¹, il en donne les réseaux. Elle en sature le tissage du texte et dépasse ce que la fabula pourrait donner comme la sphère de la démence de Pierre. Elle organise, en profondeur, par un réseau serré d'échos, et au mépris des cloisons établies pour le lecteur modèle (la distinction des lieux, des personnages, des actions et des discours tenus), la cohésion de la nouvelle. À suivre sa simple cohérence diégétique, on manque non seulement de rencontrer l'inconscient du texte — c'est-à-dire aussi le mien puisque c'est moi, lecteur, qui l'écoute — mais, plus grave, on manque l'aventure associative qui la fait s'inter-prêter de part en part, et qui fait son véritable pouvoir de subversion. Subversion d'un sens donné pour unique et consommable sans frais, subversion du sujet qui croit à ce sens unique et qui y accroche ses illusions de maîtrise. Si la littérature, qui est le contraire de la communication, dérange toutes les formes de pouvoir, c'est qu'elle nous conduit ailleurs que là où elle nous conduit en même temps. La « folie » de Pierre est surtout la folie du texte. La folie que le lecteur modèle décode est bien peu folle et se laisse résoudre par le premier Franchot venu. En revanche, celle que notre lecture dévoile n'a plus grand-chose à voir avec le motif du texte; il s'agit d'un motif « profond » (mais n'oublions pas que la surface même c'est le fond, et sus à la métaphysique des structures!) qui ne se révèle que comme une sorte d'anamorphose. Elle suppose un déplacement du regard, de l'écoute, une lecture flottante; déplacement — transfert —, qui oblige le lecteur à devenir « fou », c'est-à-dire prêt à associer et réunir le disjoint, et à se retrouver altéré, dépaycé, dépossédé de sa maîtrise par ses propres pistages.

Cette autre écoute, flottante, tabulaire, est la même que celle que nous avons dû construire dans les chapitres précédents pour rendre compte du travail parataxique qui préside à l'élaboration du poème (Baudelaire) et du roman (Robbe-Grillet). Elle révèle, par les réseaux associatifs qui font feu de toutes les ressources du langage, des effets de répétition, de déjà entendu, des équivalences, qui font qu'à la manière de rimes, d'une rive à l'autre, d'une plage à l'autre, d'une chambre à l'autre, des huitres au ziuthre,

1. On ne peut plus prendre au sérieux la seule que la fabula propose : la dégénérescence de Pierre et son « hérédité tellement chargée » (p. 50).

des grains de sucre aux grains de sable, de la récapitulation à la décapitation, une autre image composite se soulève dans le texte et trouble l'image nette que tente d'établir la *fabula*. Cette image ramifiée, transversale et dynamique, est plus proche de l'image comme arborescence — ce que décrit Pierre Reverdy comme étant le fondement du poème — que des scènes successives organisées dans la diachronie de la diégèse.

Toutefois, tandis que cette dynamique est exhibée et requise dans la facture du poème et par *La Jalousie*, elle reste ici active sans entrer de manière manifeste et consciente dans l'élaboration de la forme que se donne l'*intentio operis*. Cependant, c'est bien ce rythme boitant, surimposé à la musique bien réglée de l'histoire, qui fait que, bien plus qu'une simple histoire, cette nouvelle de Sartre est une œuvre. C'est que ce rythme inconscient qui l'ébranle — à la différence de la séance où chaque entaille dans le discours de l'analysant ne finit par résonner et prendre place que dans le long terme de l'écoute dans la cure — est mis à l'œuvre, lui, dans le temps court de la lecture, où il résonne, pour une lecture flottante, dans cette chambre à échos, surdéterminée, que lui offre la densité du texte.

Ce qui permet qu'un discours résonne dans un jeu de renvois infinis et fasse, du coup, œuvre d'art, est repris dans son modèle-même par le poème — expansion de l'image poétique reverdyenne —, lequel en fait un principe structurant, désignant par là les stratégies de cette énergie non liée, — primaire —, qui entre en composition, dans la poésie, avec le suivi probable d'un sens que l'élaboration secondaire dispose au fil des lignes. Le rapport de forces des termes de ce compromis est généralement inversé dans les textes narratifs où c'est d'abord la lumière de la linéarité fictionnelle qui focalise l'attention, avant de laisser apparaître les ombres qu'elle porte à son insu. Mais, dans tous les cas, que les stratégies oniriques soient affichées à la surface lisible du texte, ou qu'elles soient latentes et apparaissent comme des lézardes dans les façades du récit, leurs réseaux conduisent à l'infinie ramification de leurs contenus inconscients. De sorte que les écouter, c'est nécessairement explorer l'œuvre en tant que forme. C'est l'invitation que nous lançons au lecteur pour les lectures qui suivent.

Deuxième partie

Interprétations

La Nausée¹
ou les ricochets de la métaphore
(J.-P. Sartre)

Pour qui connaît les grandes lignes de la philosophie de Sartre, *La Nausée* peut apparaître comme un laboratoire où sont testés, comme *in vivo*, nombre de ses concepts majeurs. Plutôt que de m'intéresser aux prémisses de la philosophie sartrienne et à l'élaboration de ses grandes lignes, j'avoue être bien davantage requis par leur mise en texte². Avant de faire système, au sens philosophique, elles doivent faire système en tant que forme, s'incarner en Roquentin dans ce qui est donné comme le vécu, le pensé, le rêvé, l'halluciné d'une conscience, dans une énonciation, un tissage narratif qui, tout en tramant cette philosophie, va prendre corps à travers un réseau de métaphores, d'échos et de figures récurrentes dont on peut alors parier que les dessous doivent bien affleurer à la surface textuelle et — pourquoi pas ? — dans le titre qui nous indique déjà que le malaise produit par l'exploration de la contingence doit se dire sur le mode métaphorique de la nausée, c'est à dire sur le mode des troubles de la digestion, ou sur le mode d'un mal dont le prototype serait, suivant l'étymologie, le mal de mer.

1 Du — nécessaire ? — flottement de l'écriture critique

Je ne m'étendrai pas pas ici sur les prérequis que suppose une lecture « analysante » ; je m'en suis expliqué ailleurs³ et ici même. En revanche, il ne me

1. Édition Folio (1980).

2. Version remaniée de « *La Nausée*, le mal de père », paru dans un ouvrage collectif : *Lire avec Freud. Pour Jean Bellemain-Noël*, PUF, 1998.

3. François MIGEOT, « La question de l'interprétation dans la psychanalyse textuelle », dans *Interprétation, Évaluation*, CsRLE, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, Les Belles Lettres, Paris, 1995. Voir également la contribution de Jean BELLEMIN-NOËL, « Pour l'auto-tranfert » in *Interlignes* 3, Presses universitaires du Septentrion, 1996. Voir enfin l'avant-propos de

paraît pas superflu d'indiquer le caractère sinueux d'une démarche qui paraîtra peut-être à certains trop peu structurée, trop peu systématisée. Cette éventuelle lacune, qui pour moi n'en est pas une, tient au caractère flottant de cette lecture. On sait déjà qu'à l'« attention également flottante » requise pour l'écoute des rejets de l'inconscient, correspond une théorisation tout aussi flottante. C'est donc au fil du texte librement écouté que naîtront, entre ses mots, sur ses mots, les mots de l'analyse. C'est l'association *in situ*, dans la fraîcheur de l'ébranlement qu'elle produit au sein du texte, qui a chance d'avoir à son tour chez mon lecteur l'impact désiré. D'élaboration secondaire, dans ce texte, il n'y aura que ce qu'il faut pour établir un continuum entre les associations et dessiner peu à peu une construction. Mon « contre-texte », contrairement à ce que propose Pierre Glaudes¹, n'aura pas de « structure logique » car je me refuse à une remise en ordre globale de ma lecture, après-coup, qui unifierait les associations locales en une « formalisation ». S'il doit y avoir, certes, une lisibilité du texte critique, il me semble que c'est en l'écrivant qu'elle doit se chercher. En effet, c'est en quête de sa propre consistance dans l'écoute « rédigeante » — ou « rêvante » pour reprendre le mot de Pontalis évoqué dans le *Prélude* — du texte source que l'écriture critique s'élabore. L'aventure — mot qui fait mouche, parlant de Sartre ! — de l'écriture donne forme et statut de vérité à l'aventure de l'écoute. Toutes les amorces interprétatives que peut, au préalable, opérer le critique qui lit et relit cent fois le texte analysé ne prennent leur sens et leur pertinence qu'avec leur mise en mots. La dynamique de l'écriture est telle que les véritables moments de sidération — garantie que l'inconscient est au rendez-vous — ne surgissent que dans la rédaction. Dans la cure, l'inconscient fait irruption dans la parole, car l'analysant parle. Face à une œuvre qui nous parle — à nous, de nous —, mais depuis le papier, il n'est que de lui répondre au fil de la plume.

2 Des ronds à la surface du texte

Tout commence par un projet de ricochet. Roquentin, dès les premières lignes (p. 12), imitant des enfants, se prépare à lancer un galet à la surface de la mer, quand il renonce, découvrant avec dégoût son envers « humide et boueux ». Comme s'il allait, malgré tout, continuer à rebondir sur la surface du texte, glissant sur sa linéarité narrative pour y produire, à distance et de loin en loin, un pointillage, ce galet abandonné installe déjà la figure du cercle, de l'anneau, du trou, de la roue et autres avatars. Et le texte, sur toute

mon *À la fenêtre noire des poètes, lectures bretoniennes*, Annales de l'université de Franche-Comté, Les Belles-Lettres, 1996.

1. Pierre GLAUDES, « Le contre-texte » [= texte critique qui résulte de la lecture psychanalytique] in *Littérature* n° 90, mai 1993.

son étendue, va s'en trouver marqué, cousu, à commencer par cet homme roux, cet homme-roux, dont le patronyme Roquentin, par ses deux premières lettres, semble offrir une matrice aux figures de *l'annulation*, mot dans lequel il faudra entendre aussi bien *l'anneau* que la *nullité*.

Parmi les innombrables rejets de ce ricochet qui font réseau dans l'épaisseur du texte, j'en saisis un qui nous permettra de rebondir. Le jeudi après-midi (p. 26), Roquentin bute sur la personnalité fuyante d'Adhémar de Rollebon. Le Marquis, objet central de ses recherches d'historien, mais aussi doublure du narrateur¹, devient insaisissable. L'interrogation sur ses faits et gestes se retourne alors vite, par un effet de miroir, en une interrogation de Roquentin sur sa propre identité. Se levant de sa table où la lampe laisse un cercle de lumière, « une mare pitoyable » (p. 31), Antoine se lève et se laisse littéralement aspirer par le trou blanc que constitue le miroir :

Ça y est. La chose grise vient d'apparaître dans la glace. [...] C'est le reflet de mon visage. [...] Je n'y comprends rien, à ce visage. Ceux des autres ont un sens. Pas le mien. (p. 31-32)

Cette interrogation sur son image le ramène, quelques lignes plus bas, à un souvenir d'enfance. Sa tante Bigeois disait, alors que le petit Antoine revenait trop souvent à son goût s'examiner au miroir : « Si tu te regardes trop longtemps dans la glace, tu y verras un singe. »

Il me semble que le texte nous reconduit là vers une expérience précoce où quelque chose du devenir de l'enfant se noue, vers ce temps où émerge la question de l'identité, celui du stade du miroir². Du trou de la glace, rien n'advient hormis cette « chose grise » privée de sens. Au lieu d'être l'occasion de reconnaître une figure différenciée, cette expérience spéculaire installe une

1. Voir leurs initiales communes et aussi, dans ce sens, M^{me} de Genlis qui compare le visage de Rollebon à un Roquefort (p. 34). Roquentin, qui a une forte constitution, est aussi à sa manière un Roque[ntin] fort.

2. On sait, avec Jacques LACAN (« Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je » in *Écrits I*, Éditions du Seuil, 1966) que le stade du miroir « est une des phases de constitution de l'être humain qui se situe entre six et dix-huit mois [...]. L'enfant, auparavant, se vit comme morcelé; il ne fait aucune différence entre ce qui est lui et le corps de sa mère, entre lui et le monde extérieur. Porté par sa mère, il va reconnaître son image dans le miroir, anticipant imaginativement la forme totale de son corps. Mais c'est comme un autre, l'autre du miroir en sa structure inversée, que l'enfant se vit tout d'abord et se repère; ainsi s'instaure la méconnaissance de tout être humain quant à la vérité de son être et sa profonde aliénation à l'image qu'il va donner de lui-même [...]. On peut repérer ce temps de reconnaissance de l'image de son corps par l'expression jubilatoire de l'enfant, qui se retourne vers sa mère pour lui demander d'authentifier sa découverte. C'est parce que l'enfant est porté par une mère dont le regard le regarde, une mère qui le nomme [...] que l'enfant prend rang dans la famille, dans la société, dans le registre symbolique [...]. On peut comprendre ainsi le stade du miroir comme la règle de partage entre l'imaginaire, à partir de l'image formatrice mais aliénante, et le symbolique, à partir de la nomination de l'enfant [...]. » Citation empruntée à Edmonde SALDUCCI, article « Imaginaire », *Grand dictionnaire de la psychologie*, Larousse, 1994.

image qui reste illisible, comme si la médiation d'un tiers avait fait défaut. En effet, il semble ici que ce tiers, évoqué par la figure de la tante Bigeois, loin de l'installer dans un ordre symbolique en nommant, en authentifiant son image, laisse l'enfant aux prises avec une dérive spéculaire. La forme devient alors un singe — comme Rollebbon, son double polymorphe¹, était une guenon — puis elle dérive « à la lisière du monde végétal, au niveau des polypes » (p. 32). Par conséquent, les yeux, nécessairement aveugles puisqu'ils n'ont pas été reconnus par un autre regard et que leur perception ne permet donc aucune reconnaissance, se déshumanisent encore davantage pour évoquer le poison ; puis l'ensemble du visage suggère une carte géologique en relief, mais d'une planète morte où l'homme — en 1938 — n'avait pas encore mis le pied. « Ce monde lunaire », en deçà de l'humain, du symbolique, se perd en « un immense halo » par lequel on devine assez bien le brouillard, le brouillage, le trou, par où disparaît cette face, comme celle, cachée, de la lune.

À défaut de la jubilation qui devrait accompagner la saisie de son image, Roquentin semble au contraire expérimenter une régression dans l'en deçà de l'expérience du miroir. Il sombre dans un sommeil « les yeux ouverts » (p. 33) tel un nouveau-né qui nagerait dans un monde indistinct, flottant, morcelé, en deçà du langage, mal séparé de lui, celui de l'auto-érotisme, celui de l'emprise du maternel, de la « Chose », pour le dire en termes lacaniens. Dans la section suivante (*5 heures et demie*, p. 34), Roquentin se sent « entouré, saisi par un lent tourbillon coloré, un tourbillon de brouillard, de lumière, de fumée, dans les glaces » (p. 34), pris « dans les brumes lumineuses qui [lui] entraînent de partout à la fois » (p. 35). Tel un nourrisson gavé, il éprouve l'« envie de vomir », peut-être à cause de la tonalité orale que prend soudain le monde : le mur du café — lieu de l'oralité — est « chocolat » et l'air prend « un goût de sucre, dans [son] arrière-bouche » (p. 36-37). Sa tête, comme celle d'un bébé, perd son assise : elle est « toute molle, élastique, on dirait qu'elle est juste posée sur [son] cou » (p. 35).

Cette régression vers ce que Freud nomme l'auto-érotisme, renvoie au fantasme du corps morcelé, *dissecta membra* comme dit Lacan. En effet, dans le café, le groupe des joueurs de cartes a perdu son unité et son identité : c'est « un paquet tiède », « avec des paires de bras qui s'agitaient ». L'un des joueurs n'est qu'« une tête de chien », quant à celle du narrateur, elle ne tient plus qu'à un fil : « elle est juste posée sur mon cou ; si je la tourne, je vais la laisser tomber » (p. 35). Un peu plus loin, il ne perçoit plus de lui-même, jetant un coup d'œil à la glace par dessus le crâne d'un vétérinaire, que le glissement d'un « visage inhumain » (p. 42).

1. Insistons ici sur la pluralité des identités incompatibles de Rollebbon dont dispose l'historien. N'oublions pas que le Marquis aurait peut-être été jusqu'à « se déguiser en sage-femme pour parvenir jusqu'au palais » du Tsar (p. 31).

Le vétérinaire vient nous rappeler que le texte met en scène la menace d'une régression en deçà de l'humain, du langage, dans le règne animal, celui des singes, des chiens, des poissons, des polypes. Ces derniers animaux aquatiques, quant à eux, viennent à point pour nous remettre en mémoire que toute une isotopie maritime traverse le texte à la manière du galet lancé sur la mer. Par la situation de l'action, d'abord, nous sommes dans un port, c'est-à-dire au bord de la mer¹ ; par la nausée ensuite qui évoque le mal de mer ; enfin par toute une série de comparants que la nausée se cherche dans le registre marin et liquide.

Parmi eux, arrêtons-nous un instant aux polypes. Le dictionnaire explique que l'étymologie les rapproche des poulpes. Ils se caractérisent par le fait qu'autour de l'orifice qui leur permet de se nourrir se déploient des tentacules qui leur permettent de capturer leurs proies. Les méduses sont au nombre des polypes. Asexués, leur corps cylindrique n'est qu'un tube digestif, et par la bouche qui constitue leur unique orifice s'effectuent tous les échanges avec l'extérieur. Nous voilà bien étrangement ramenés à la nausée dont l'une des manifestations extrêmes consiste en ceci que les aliments ingérés par la bouche sont également rejetés par ce même orifice. Disant les choses autrement, il me semble que la figure de cette bouche qui absorbe et qui expulse condense admirablement la dimension de l'oralité avec celle de l'analité. C'est dire encore que, suivant les intermittences de cette bouche, il y a toutes les chances pour que sortant du vomi, nous replongions dans l'excrémentiel. Rien d'étonnant, donc, à ce que tantôt nous nous retrouvions avec le narrateur dans un « lit rempli de vomissures » (p. 85), tantôt nous explorions avec lui un « boyau noir et puant », la rue Tournebride (p. 65).

Oui, mais quel lien tout ceci entretient-il avec le stade du miroir ? Ébauchons une hypothèse : faute d'avoir pu mettre un pied dans le symbolique en ayant été reconnu par la mère comme un autre séparé d'elle par un père, nommé, inscrit dans l'ordre des sexes et des générations, le narrateur reste enfermé dans une relation duelle, uni par un lien forcené à une figure maternelle qui fait de l'enfant sa chose et rend problématique l'inscription du Nom-du-père, et partant, l'inscription dans le langage et la mise à distance des choses qu'il opère. Dans cette (con)fusion, l'indifférenciation, et pas seulement sexuelle, est la règle, et la seule issue — impasse ? — consiste alors en une fixation psychique aux stades préphalliques réglés par l'oralité et l'analité.

1. « La Végétation n'assiège Bouville que de trois côtés. Sur le quatrième côté, il y a un grand trou [encore !], plein d'eau noire qui remue toute seule » (p. 218).

3 Oralité, analité

C'est donc à l'exploration de la réalité, vécue sur le mode oral-anal, que semble se livrer Roquentin. Quittant le trou de la glace, il sort du café pour respirer un air salubre qui n'ait pas « le goût de sucre, ni l'odeur vineuse du vermouth » (p. 42). Il fuit « l'heure de l'apéritif », prélude à tout un cortège de saveurs peu appétissantes. Il cherche un refuge. Il évite le cœur de la ville, ses grands magasins et toutes « les choses vivantes », « masses molles », mais c'est pour s'enfoncer, après avoir croisé une dernière épicerie, dans un autre lieu encore moins recommandable que le centre de la cité, un « trou noir » où souffle « un vent glacial », le boulevard Victor Noir, véritable boyau de la ville, de Bouville, ville de la boue¹ et de ses substituts moins présentables. Le lieu fait partie de ces « couloirs droits et sales, en plein courant d'air » (p. 45) que Roquentin attribue aux capitales, et qu'on trouve « près des gares de marchandises, des dépôts de tramways, des abattoirs, des gazomètres ». Lieu intestinal, s'il en est, avec son train ou plutôt son tramway de marchandises fécales, avec ses gaz, où les aliments en voie de décomposition, issus des grands abattoirs buccaux, prennent sans doute l'allure de ce « gros camion couleur de terre [qui] le traverse à toute vitesse avec un bruit de tonnerre » (p. 44). C'est dire, pour accentuer le trait, qu'à suivre ces tramways entre Abattoirs et Grands bassins (p. 13), nous devons nous attendre, en soulevant les pages du livre — à la manière dont Roquentin soulève, par manie, les papiers de rencontre — à mettre la main sur des pages « somptueuses », certes, « mais probablement sali[e]s de merde² » (p. 23). Dans ce cloaque, il nous faut mettre un pied, puis deux, comme Roquentin « marche du pied droit dans une flaque » puis « marche des deux pieds dans le ruisseau » (p. 43). Nous sommes dans l'« envers » de la ville, sorte de derrière que l'on « nettoie de temps en temps », dans un lieu où l'on ne voit que des dos, ceux — borgnes — des scieries des frères Soleil. Loin des façades éclairées des bâtiments de ces entrepreneurs — inaccessible constellation masculine dont les scieries peuvent évoquer la fonction castratrice, mais tout aussi bien l'image d'une mise en pièces, *disjecta membra*, encore —, nous sommes du côté de la lune — rappelons nous du monde lunaire de la page 33 —, dans un monde de la fusion et de l'indistinction où « il n'y a que du noir ».

1. Puisque nous sommes dans les calembours, signalons-en un autre qui ne manque pas d'odeur et qui pourrait servir de sous-titre au roman : « l'affaire Pétrou », scandale dont le narrateur fait mention dans le passé qu'il tente de se remémorer (p. 16).

2. Je donne la citation complète qui conjugue à merveille oralité et analité : « J'aime beaucoup ramasser les marrons, les vieilles loques, surtout les papiers. Il m'est agréable de les prendre, de fermer ma main sur eux ; pour un peu, je les porterais à ma bouche, comme font les enfants. Anny entrait dans des colères blanches quand je soulevais par un coin des papiers lourds et somptueux, mais probablement salis de merde » (p. 23).

Au firmament de ce ciel aveugle, brille en guise d'astre une vieille affiche qui représente un « visage déchiré en étoile », « plein de haine ». Roquentin remarque les crocs d'une moustache crayonnée au-dessus de la bouche. Le mot « purâtre », dont il parvient à déchiffrer « les caractères blancs d'où tombent des gouttes rouges » (p. 43), rappelle la tonalité du lieu : pus, purin, purée, dont la désinence *âtre* nous dit bien à quel point cet écoulement est difficile à cerner avec quelque rigueur. Cette image lacérée, « dont les liens simples et voulus qui les unissaient ont disparu », évoque, on s'en souvient, le visage illisible de Roquentin au miroir, mais par son étoilement, on dirait qu'il suggère simultanément un visage haineux entouré de tentacules, à la bouche dévorante garnie de crocs, visage décapité de Méduse¹ dont la multiplication des membres tentaculaires pourrait évoquer une parade à la castration². Mais il me semble davantage que dans le registre où nous évoluons, il ne peut s'agir que d'une menace de dévoration dont la mise en scène tentaculaire ne va d'ailleurs pas sans rappeler le portrait du narrateur en polype. Dans cette perspective, Méduse, par cette bouche ambivalente³, conjoint l'oro-analité à une confusion des sexes où les tentacules et l'orifice illustrent son caractère ambisexué. En effet, nous en sommes restés avec Roquentin à un stade pré-phallique où la castration n'est pas assumée, sans doute pas même envisagée, où l'imago maternelle est celle d'une mère archaïque composite, menaçante, fascinante et omniprésente, phallique, homme et femme à la fois puisque le phallus n'a pas été installé comme opérateur des différences.

4 Confusion des sexes, confusion des places

Cette combinaison, cette indistinction des sexes ne cesse, d'ailleurs, d'essaimer dans le texte. Notons quelques-unes de ses manifestations :

- Roquentin qui s'imagine guéri, renonce pour un soir à son projet d'écrire, « comme les petites filles, dans un beau cahier neuf » (p. 14).
- Le « monsieur de Rouen » (notons encore une roue au passage) loue dans l'hôtel une chambre voisine de celle de Roquentin, avec bidet. Il est tout petit et très propre, et malgré sa moustache noire cirée, il porte perruque (p. 13). Usage du bidet, petitesse, propreté, perruque, amour

1. Une seconde occurrence d'un tel visage, et cette fois où Méduse est nommée, m'engage à soutenir cette interprétation : à propos d'Anny, Roquentin écrit : « Soudain elle fait paraître sur sa face son superbe visage de Méduse que j'aimais tant, tout gonflé de haine, tout tordu, tout venimeux » (p. 202).

2. Voir FREUD, « La tête de Méduse » (1922), in *Résultats, idées, problèmes*, PUF, 1985.

3. Ambivalente comme celle de la voisine de Roquentin à la bibliothèque : « Son nez était planté dans son visage comme un couteau dans une pomme. Sous le nez, un petit trou obscène [je souligne] se fronçait dédaigneusement » (p. 225). Voilà donc sans doute une piste à suivre pour rendre compte de la tonalité obscène associée à la Nausée. Une obscénité liée à une sexualité toute archaïque.

des cosmétiques : autant de traits qu'on met d'ordinaire au compte des femmes.

- Rollebou est comparé par ses proches à une guenon. N'oublions pas qu'il se serait peut-être déguisé en sage-femme (p. 26-31).
- L'Autodidacte « rougit » et ondoie des hanches (p. 110), il a « des cils de femme » (p. 50), tandis que la femme qui passe par la page suivante a des « gros souliers d'homme » (p. 51)
- La « forte blonde » de la page 73 « siffle comme un homme, sa bouteille de bordeaux à chaque repas ».
- Roquentin est traité par Anny de « vieille dame », « vieille bonne femme » (p. 204).
- Roquentin, au terme d'un périple dans la ville, d'une aventure qui avorte et tourne court, se retrouve au café Mably, face à une serveuse qui lui ressemble comme une jumelle :

Je la connais bien : elle est rousse comme moi ; elle a une maladie [comme moi ?] dans le ventre. Elle pourrait doucement sous ses jupes avec un sourire mélancolique, semblable à l'odeur de violette que dégagent parfois les corps en décomposition ¹. (p. 84)

Par cette odeur de violette et par ce corps en décomposition, nous voilà entraînés vers un autre cadavre aux relents de viol, celui de la petite Lucienne. Cet épisode (p. 143, 144, 145), pour prendre tout son sens, doit être situé. Le narrateur découvre dans le journal l'information (la découverte du corps supplicé) juste après s'être ouvert la main d'un coup de canif au cours d'un accès de nausée. On voit là, encore une fois, Roquentin se projeter dans une position féminine, celle de Lucienne violée (« on me prend par derrière ») ; mais cette projection n'est que l'une des facettes d'une dissolution totale du sujet où le narrateur occupe tour à tour toutes les places. Passant du je au il, au elle, Roquentin est tour à tour lui-même, Lucienne, le violeur. Il viole (« un doux désir sanglant de viol »), il est violé, tout à la fois bourreau et victime. La blessure qu'il s'est infligée à la main avant la lecture du journal prend ainsi tout son sens : c'est un viol — dans lequel il est sujet et objet — qu'il inflige à une main stigmatisée qui ne va pas sans rappeler celle d'un autre fils célèbre, lui aussi abandonné par son père sur sa croix.

Notons encore que ces agressions à forte coloration anale (« par-derrière ») manifestent une violence ambivalente² sans doute placée sous le signe de la

1. Notons encore l'insistance de cette image du corps morcelé.

2. Cette violence, infligée ou subie, nous rappelle qu'au stade anal, la distinction des sexes ne se joue que sur le mode activité-passivité.

paranoïa¹, configuration psychique dont il faut maintenant dire que les effets imprègnent le texte de part en part.

5 L'ombre de la paranoïa

Faute d'avoir reconnu son image au miroir, ce qui lui aurait permis « de différencier sa propre image de celle d'autrui », le sujet psychotique — ici, contentons nous de « psychoïde » pour Roquentin qui n'est qu'un personnage — est pris dans la « lutte érotique ou agressive que provoque la collusion non médiatisée d'un autre à un autre où le seul choix possible est "lui ou moi" [...]. Le persécuteur n'est en effet qu'une simple image d'un autre avec qui la seule relation possible est l'agressivité ou l'érotisme, sans médiation du symbolique ». On assiste donc à une « dissolution de l'autre en tant qu'identité dans une subjectivité spéculaire en dissolution² ».

Rien d'étonnant, alors, à ce que cette séquence quasi délirante se termine au miroir, dans une pâleur, une évanescence du sujet, sous le signe prépondérant de la Marine, de la mer, de la mère³. En effet on sait, avec Lacan, que la fonction, médiatrice, de tiers symbolique dévolue au père, ne peut être opérante que si la mère fait cas « de sa parole, disons le mot, de son autorité, autrement dit de la place qu'elle réserve au nom du père dans la promotion de la loi ». Si la mère ne peut, ne veut se faire l'ambassadeur de la parole du père, d'Un-père — c'est-à-dire pas nécessairement le géniteur —, si elle est hors-la-loi, ou promotrice de sa propre loi incestueuse, alors elle favorise la forclusion du Nom-du-père et crée les conditions de possibilité de la psychose. « C'est le défaut du Nom-du-père à cette place [la place de l'Autre⁴] qui, par le trou qu'il ouvre dans le signifié, amorce la cascade des remaniements du signifiant d'où procède le désastre croissant de l'imaginaire, jusqu'à ce que

1. À l'appui, cette remarque éclairante de ROSOLATO : « tout se passe comme si dans la psychose, comme d'ailleurs en stratégie militaire, être tourné revenait à être vaincu, l'attaque par derrière amenant l'ennemi dans (à l'intérieur de) la place — de la défense. On soulignera ici l'organisation spatiale des fantasmes relatifs à la sodomisation en dehors, en deçà pourrait-on dire, d'une problématique génitale », dans *Essais sur le symbolique*, « Repères pour la psychose », Gallimard, 1969, p. 329.

2. Citations empruntées à Nicole ANQUETIL, article « Psychose », *Grand dictionnaire de la psychologie*, *op. cit.*

3. Et de la m..., terminus de cette configuration psychique bloquée.

4. « Ce qu'il s'agit de marquer par cette convention d'écriture [autre ≠ Autre], c'est que, au-delà des représentations du moi, au-delà aussi des identifications imaginaires [autre], spéculaires, le sujet est pris dans un ordre radicalement antérieur et extérieur à lui [Autre], dont il dépend même quand il prétend le maîtriser. » Art. « autre, Autre », *Grand dictionnaire de la psychologie*, *op. cit.*

le niveau soit atteint où signifiant et signifié se stabilisent dans la métaphore délirante¹. »

Pourrait-on alors aller jusqu'à dire que la forclusion du Nom-du-père induit un trou dans le signifié — trou dont le miroir serait l'une des figures —, et serait à la source des cascades métaphoriques dont le texte tente de suturer la nausée? Le narrateur, interdit de séjour dans le symbolique, assiste impuissant à une dégradation du langage, à une déstructuration de son ordre (relisons par exemple les pages délirantes autour du viol de Lucienne), à une crise de la nomination — faut-il s'en étonner après la scène du miroir? — qui caractérise chacun de ses accès de nausée : les noms ne collent plus aux choses qui se retrouvent nues devant lui, dans une « obscène nudité », où obscène — outre la dimension anale — prend un nouveau sens, son sens premier : qui est présenté tout « cru », sans médiation, sans la médiation du langage qui suppose la perte et la mise à distance. Ainsi Roquentin, par ce qu'il appelle la nausée, tente de dire — sur le mode d'une souffrance, mais aussi du regret d'une jouissance inédite perdue — la fascination du monde sans les mots, la jouissance destructrice d'une (con)fusion dans les choses (la Chose, dirait Lacan), sous la signe de l'emprise du maternel liquéfiant.

6 Les ricochets de la métaphore

Face à ce que le narrateur conceptualise alors comme existence, le seul recours qui lui reste pour tenter de donner forme à cette réalité non symbolisée, est de mettre en place une batterie de métaphores dont chacune — insatisfaisante —, en même temps qu'elle la cause, essaie de colmater la fuite du sens, de pallier le glissement de la nomination dans une dérive qui prend alors toutes les allures d'une hallucination :

Cette chose [...] s'appelle une banquette. Ils l'ont faite tout exprès pour qu'on puisse s'asseoir [...]. Je murmure : c'est une banquette, un peu comme un exorcisme. Mais le mot reste sur mes lèvres : il refuse d'aller se poser sur la chose. Elle reste ce qu'elle est, avec sa peluche rouge, milliers de petites pattes² rouges, en l'air, toutes raides, de petites pattes mortes. Cet énorme ventre tourné en l'air³, sanglant, ballonné — boursoufflé avec toutes ses pattes mortes, ventre qui flotte dans cette boîte, dans ce ciel gris, ce n'est pas une banquette. Ça pourrait tout aussi bien être un âne⁴ mort, par exemple, [...]; et moi

1. LACAN, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose » dans *Écrits*, tome 2, éd. du Seuil, « points » 1970, p. 95.

2. Faut-il voir des tentacules polypiens?

3. L'ennemi, pour parler comme Rosolato, serait-il dans la place, après avoir tourné sa victime et l'avoir pénétrée par effraction?

4. Faut-il souligner l'an(e)alité de cet animal gonflé?

je serais assis sur le ventre de l'âne et mes pieds tremperaient dans l'eau claire.
Les choses sont délivrées de leurs noms. (p. 176-177)

Ainsi, à la source de cette prolifération métaphorique, destinée à faire pièce aux ravages de la nausée en même temps qu'elle illustre et déplore la perte de la chose dans le mot, il y aurait donc ce trou polymorphe dont on a suivi quelques avatars, cause de cette annulation dont je parlais plus haut. Cette figure, qui, comme les métaphores, ricoche sur le texte, renvoie d'une part à toute une oralité et à toute une analité dont le foyer serait la bouche et l'anus (voire la bouche-anus), manière de dire déjà que le sujet, dévoré ou merdifié, n'est rien. Mais en même temps elle évoque sans doute « le trou creusé dans le champ du signifiant par la forclusion du Nom-du-père¹ » par lequel le sujet, exclu du symbolique, dissous dans une spécularité béante, est annulé, et donc réduit au(x) zéro(s) de l'oro-analité.

7 D'un trou à l'autre...

Tout ceci, il me semble que le seul de ses rêves raconté par Roquentin le disait déjà². Le trou dans la figure de l'un des soldats, ce trou de mémoire qui renverrait à la carence de ce père symbolique, rappelle le trou dans le miroir : son visage, faute d'avoir été reconnu, nommé, n'est qu'un miroir vide, n'est qu'un trou. Le rêve nous indique alors la valeur oro-anale que prend ensuite ce trou, qui va descendre du visage aux fesses, indiquant la violence érotique anale qui s'installe alors dans cette béance. En effet, par le bouquet de violettes, de violence, de viol, que le père-Barrès (faut-il entendre père *barré*) offre, on voit surgir la hantise — le désir ? — d'une pénétration anale, laquelle se retourne immédiatement — en toute logique inconsciente et paranoïaque — contre le violeur qui va se retrouver violé : « je vais te le mettre dans le cul », répond le soldat. *Ipsa facto*, Barrès est retourné, déculotté, et par la robe de cardinal qu'on lui découvre, cet homme de robe, retourné aussi dans sa masculinité, manifeste que la distinction des sexes n'est pas opérante. Et sur son derrière fessé jusqu'au sang, on retrouve — nouveau

1. LACAN, *ibidem*.

2. « J'ai fessé Maurice Barrès. Nous étions trois soldats et l'un de nous avait un trou au milieu de la figure. Maurice Barrès s'est approché de nous et a dit : "c'est bien!" et il a donné à chacun un petit bouquet de violettes. "Je ne sais pas où le mettre" a dit le soldat à la tête trouée. Alors Maurice Barrès a dit : "il faut le mettre au milieu du trou que vous avez dans la tête." Le soldat a répondu : "Je vais te le mettre dans le cul." Et nous avons retourné Maurice Barrès et nous l'avons déculotté. Sous sa culotte, il avait une robe rouge de cardinal. Nous avons relevé la robe et Maurice Barrès s'est mis à crier : "Attention, j'ai des pantalons à sous-pieds." Mais nous l'avons fessé jusqu'au sang, et sur son derrière, nous avons dessiné, avec les pétales des violettes, la tête de Déroulède » (p. 89).

retournement — un visage dessiné en pétales de violettes, celui de Déroulède dont il ne reste que *des roues laides*.

Cette relation d'agression-persécution — « *persécution* : poursuite d'un père absent et tout ce qui s'ensuit », dirait Leiris dans un *Glossaire* revu par Lacan —, c'est bien elle qu'on retrouve à plusieurs reprises ailleurs dans le texte.

À l'issue du déjeuner que lui offre l'Autodidacte, et où il est question d'humanisme et d'amour des hommes (p. 172), Roquentin, saisi de nausée, songe à « enfoncer [son] couteau à fromage dans l'œil de l'Autodidacte » (p. 173), œil crevé dont on conçoit maintenant l'analogie avec un autre trou plus bas placé. Cette action, imagine-t-il, lui vaudrait immédiatement, au niveau de la bouche cette fois, une rebuffade de l'assistance scandalisée : « Après ça, tous ces gens me piétineraient, me casseraient les dents à coup de soulier. »

Ailleurs, c'est un autre souvenir de même tonalité qu'évoque le narrateur. Il se souvient d'un montagnard à Meknès qui l'avait agressé avec un canif (p. 59) et qu'il avait à son tour frappé d'un coup de poing non loin de l'œil. Ajoutons que cet œil était crevé, laiteux (p. 53). Comme celui du médecin borgne qui expliquait à Roquentin le principe des avortoirs d'état. « Ces deux hommes, dit-il, comme les Nornes, [n'avaient] qu'un seul œil qu'ils se [passaient] à tour de rôle » (p. 53). Rien d'étonnant à ce que ce médecin borgne, englué dans l'analité, ait entrepris de détruire systématiquement le produit de la génitalité issu d'une gynécologie pour lui inconnaissable. Quand aux *Nornes*, sortes de Parques du Nord que Roquentin éborgne¹ bien à propos, grandes déesses tutélaires de la mythologie nordique, elles se retrouvent, du coup, rangées par Sartre du côté de cette l'analité, et président, sous ce signe, au destin des nouveau-nés qu'elles sont supposées arrêter.

Victime de ce mauvais sort, Roquentin attend le départ d'Anny qui n'est plus « la petite fille de Meknès » mais qui est « une femme opulente » (p. 216), une vraie femme qui part avec un homme, un étranger, un inconnu, un homme sexué, un vrai, un père. Lui, qui les guette comme un voyeur exclu, comme un enfant à l'écoute des mystères parentaux, feuillette des revues de cul, englué dans un monde obscène, merdique. Il reste en arrêt devant une gravure, « le Docteur au fouet » (serait-ce celui des avortoirs ?), où « un grand barbu brandissait une cravache au-dessus de monstrueuses croupes nues ».

1. *L'Encyclopedia Universalis*, en effet, ne mentionne pas le fait qu'elles soient borgnes. Elle ne dit rien non plus de cette de cet étrange commerce oculaire. Sartre confondrait-il avec les Grées (vieilles nées vieilles) qui n'avaient en effet, pour les trois, qu'un œil et qu'une dent qu'elles se repassaient ?

N'ayant pu accéder à cette union sexuée avec Anny¹, il rentre à Bouville, encore fixé à sa mer, à sa merde, à sa nausée qui — croit-il — ne le quittera plus. Comment, donc, sortir de temps en temps du caca ?

Par un jeu des sphincters, à la manière, sans doute, de ce qui se passe lors de sa dernière visite au jardin public. Au départ, le tableau est classique. Dissolution du sujet dans l'objet : « J'étais la racine du marronnier. Ou plutôt j'étais tout entier conscience de son existence. Encore détaché d'elle — puisque j'en avais conscience — et pourtant perdu en elle, rien d'autre qu'elle » (p. 185). Analité : « Le temps s'était arrêté : une petite mare noire à mes pieds. » Perception du sexe sur le mode de l'excrémentiel : « je m'attendais à voir les troncs se rider comme des verges lasses, se recroqueviller et choir sur le sol en un tas noir et mou avec des plis » (p. 188). Oralité : « La souche noire ne passait pas, elle restait là, dans mes yeux, comme un morceau trop gros reste en travers d'un gosier » (p. 185). Bref, nous sommes dans la mouise, qu'elle prenne couleur de confiture, de marmelade où de gélatine (p. 189). Alors, dans ces conditions que reste-t-il à faire ? Vomir — ô nausée ! — ou tout évacuer par le bas comme le jardin public qui se libère d'un coup du poids de la Nausée : « j'étouffais au fond de cet immense ennui. Et puis, tout d'un coup, le jardin se vida comme par un grand trou » (p. 190).

8 L'écriture, la musique, comme lavement

Mais le mieux serait à coup sûr de résorber le trou lui-même — ou à défaut de le contrôler — et de lui superposer un ordre symbolique de manière à suturer définitivement les écoulements de cette nausée. À cet égard la musique semble offrir au narrateur un modèle possible. On note en effet, tout au long du récit, les effets bénéfiques de l'air de jazz que diffuse le vieux disque du Rendez-vous des cheminots. Chaque fois qu'il l'écoute, la crise s'atténue et la rigueur des notes donne quelque consistance à la contingence de son existence avachie. Avant son départ pour Paris, Roquentin l'écoute une dernière fois, et c'est alors que, outre les caractéristiques solides habituelles du *ragtime*, il décrit cette fois le mouvement même de l'aiguille du phono qui avance « en spirale jusqu'au centre du disque » (p. 242).

Tout se passe donc alors comme si cette instauration d'un univers symbolique par la musique était ici conjointe à un mouvement de fermeture du cercle, du trou, d'un sphincter qui mettrait de l'ordre dans ces écoulements intempestifs. La voie semble ainsi ouverte à Roquentin pour établir un ordre

1. Peut-être à cause de l'analité à laquelle renvoie **An**-ny, qui aurait alors partie liée avec cet âne-banquette (p. 176-177) ?

qui, faute d'être phallique, devra se contenter de fonctionner sur le modèle anal. De même que la musique assèche, purifie, durcit, tranche la fade intimité du monde (p. 243), de même qu'elle lave « du péché d'exister » (p. 247), qu'elle opère donc comme un lavement dans cet univers nauséabond, l'écriture d'un livre permettrait à Roquentin d'avoir ainsi, par intermittence, accès au monde des symboles et d'être « sauvé » des grandes eaux intestinales. Cette décision de créer quelque chose est conjointe à celle de quitter Bou(e)ville, la mer(d)(e) et ses grands bassins, celle — implicite — de renoncer à la jouissance fusionnelle avec les choses pour rentrer dans les mots, et cela pour rejoindre, par chemin de *fer* (« le ruban d'acier » de la musique n'est pas loin) Paris, ville-lumière, lieu d'une potentielle renaissance. Dans ce travail créateur, Roquentin pourra inventer l'image qui faisait défaut au miroir, il pourra enfin donner quelque poids à son nom et colmater par ce bricolage, le temps d'un livre, l'absence du Nom-du-père, en devenant lui-même le père de ses œuvres.

*L'Étranger*¹

aux miroirs du sujet

(A. Camus)

Dans cette exploration du roman d'Albert Camus², je prendrai pour boussole les diverses figures du sujet mises en scène dans et par le texte, et cela au cours d'une lecture transférentielle³, c'est-à-dire d'où des effets d'inconscient puissent être mobilisés. Pluralité complexe glanée à divers niveaux, de *l'intentio operis* à *l'intentio lectoris*⁴, et dont le plus petit dénominateur commun pourrait tourner autour de la non-unicité et du vide ontologique d'une instance — le sujet — qui ne saurait advenir, dans sa mouvance et sa précarité, que comme effet de langage. En chemin, et au fil des profils du sujet rencontrés, ce travail tentera aussi, *in situ*, d'éclairer, dans ce dialogue avec le texte de Camus, les enjeux de ma propre démarche et de revenir sur la constitution de ce que j'ai déjà nommé *l'analysant*⁵, figure dont l'émergence et le repérage constituent aussi l'un des enjeux de ce parcours.

1 Un sujet phénoménologique

Dès la première ligne du roman, le lecteur se trouve projeté dans la subjectivité d'une conscience, qui, par ses marques pronominales, par ses repères spatio-temporels, crée l'espace dont ne sortira pas la narration :

1. Albert CAMUS, *L'Étranger*, 1942, Gallimard, Folio (édition de 1996).

2. Version remaniée de : « Figures du sujet dans *L'Étranger de Camus* », *Semen* n° 14, PUFC, 2002.

3. Manière de dire en passant que, pour moi, la question de « l'inscription du sujet dans le texte » (ne) se pose (que) du côté de la réception.

4. Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*

5. François MIGEOT, *À la fenêtre noire des poètes*, 1996 ; *Entre les lames*, 1999, *op. cit.*

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. (p. 9)

Mais, conjointement au mouvement qui instaure une subjectivité, un autre semble la vider de tout contenu, de toute intériorité, de telle sorte que la consistance psychologique de ce sujet apparaît comme nulle. C'est ce qu'avait déjà remarqué Maurice Blanchot¹ au moment de la publication du roman :

[...] il apparaît comme un livre d'où sont écartées toutes les explications psychologiques et où l'on rentre dans l'âme des personnages en ignorant la nature de leurs sentiments et la qualité de leur pensée. C'est un livre qui fait disparaître la notion de sujet. Tout ce qui s'y montre s'y laisse saisir sous la forme objective : nous tournons autour des événements, autour du héros central, comme si nous ne pouvions en prendre qu'une vue extérieure.

Développons : si la notion de sujet — comme foyer d'une intériorité de pensée et de sentiments — disparaît, en revanche on peut suggérer, en reprenant les termes de Blanchot, qu'elle peut se laisser saisir sous la forme objective, c'est-à-dire qu'un sujet peut se constituer en se tournant vers l'objet. Le sujet devient alors une conscience qui prend consistance en percevant une extériorité, ou en étant perçu lui-même comme objet dans le regard d'autrui. En effet, tout au long du roman, surtout dans sa première partie, le lecteur prend conscience de la présence du narrateur à travers les nombreuses perceptions dont ce dernier assure la notation méticuleuse, mais aussi sous la forme des réactions d'autrui à son égard qui nous sont rapportées sur le même mode des choses vues ou entendues². Ce rapport d'une conscience vide qui n'existe que de percevoir ce qu'elle n'est pas, cela même constitue le noyau de l'expérience phénoménologique, mais aussi — et c'est tout un — le noyau de l'instance narratrice du roman, comme Robbe-Grillet³ n'a pas manqué de le remarquer :

Au début du récit, [...] on éprouve la sensation choquante d'avoir pénétré dans une conscience tournée de façon exclusive vers le dehors, sensation inconfortable et paradoxale s'il en fut, puisque justement cette conscience-là n'aurait pas d'intérieur, pas de « dedans », n'affirmant son existence à chaque instant — sans durée — que dans la mesure (et dans le mouvement même) où elle se projette sans cesse hors de soi.

1. Maurice BLANCHOT, *Faux pas*, « Le roman de l'étranger », Gallimard, 1943, p. 248-253.

2. J'en donne pour exemple, p. 11, le moment où le directeur de l'asile tient longuement serrée dans la sienne la main de Meursault qu'il vient d'accueillir : par ce geste du directeur — que le narrateur nous décrit sans aucune interprétation —, nous est donnée à entendre la position de deuil qui est attribuée à Meursault de l'extérieur ; nous en prenons connaissance comme en miroir, à travers le geste de cette main qui lui (nous) est tendue.

3. Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984, p. 167.

[...] la force du livre provient tout d'abord de cette présence stupéfiante du monde à travers la présence d'un narrateur absent de soi [...] à tel point qu'on pourrait en oublier la leçon : le surgissement pour rien des choses, sous le regard d'une conscience vide, nous y frappe avec une violence si crue que l'on remarque à peine qu'il constitue la parfaite représentation, presque didactique, de l'expérience phénoménologique selon Husserl.

Mais ce sujet-conscience, que Sartre prend aussi à son compte, bien plus qu'une position philosophique que Camus endosserait pour illustrer la position absurde d'un pour-soi jeté dans la contingence d'un monde sans transcendance, devient une réalité textuelle que le génie de Camus parvient à incarner par un régime narratif particulier. Comme, dans son excellent livre, Bernard Pingaud¹ le fait remarquer à la suite de Benveniste² et de Genette³, dans ce récit « homodiégétique à focalisation externe » (Genette), Camus croise les deux modes narratifs liés, l'un au « je », l'autre au « il », à la « non-personne » (Benveniste) :

L'Étranger croise ces deux modes de telle sorte qu'ils ne puissent ni l'un ni l'autre fonctionner à plein. En tant que personne, le « je » de Meursault nous oblige à assumer la charge de la narration ; mais il s'agit d'une charge purement formelle puisque, se traitant comme une non-personne, « je » s'exclut lui-même — et nous exclut — de sa propre intimité. À l'inverse, la non-personne ne peut jamais acquérir une véritable indépendance, s'extérioriser [...], puisqu'elle est minée de l'intérieur par la personne. L'exactitude de Meursault repose sur ce double jeu permanent. [...] « Je » parle de lui avec la même impartialité que si « il » était un autre. En même temps, il nous donne l'impression que ce « je » est réellement un autre et donc ne saurait être considéré comme responsable de ses actes.

Pour mieux établir cette non-responsabilité des actes réalisés par un sujet livré à la contingence — au « hasard », comme dira Meursault devant le tribunal —, c'est-à-dire pour leur retirer toute nécessité, toute intentionnalité qui les mettrait en relation en vue d'un projet prémédité — par exemple un meurtre —, Camus, encore une fois, fait un choix stylistique⁴ génial en instaurant la prédominance du passé composé. Ce temps, à la fois, assure l'embrayage des événements relatés à la subjectivité du « je » qui énonce, tout en atomisant les faits rapportés qui se juxtaposent, sans aucun connecteur, dans une simple succession qui, ainsi, semble devenir totalement aléatoire. Les deux seuls passés simples auxquels Meursault à recours dans tout son

1. Bernard PINGAUD, *L'Étranger d'Albert Camus*, Gallimard, « Foliothèque », 1992, p. 91-92.

2. Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1976.

3. Gérard GENETTE, *Nouveau discours du roman*, Seuil, 1983.

4. Sur la genèse et l'intérêt de ce choix, voir Jean-Michel ADAM, *Le Style dans la langue* (chapitre 7), Delachaux et Niestlé, 1997.

récit concernent la vie des autres (p. 37, 40), celle qu'il regarde passer depuis son balcon et à laquelle il invente une motivation. La sienne, décousue par la contingence, restera au passé composé, véhiculée par des phrases courtes et isolables qui semblent être les avatars de ce télégramme initial qui donne le ton à toute l'écriture qui semble en découler. Écriture lapidaire que va analyser avec perspicacité un autre romancier de la contingence, Sartre¹ :

Chaque phrase est un présent. Mais non pas un présent indécis qui fait tache et se propage un peu sur le présent qui le suit. La phrase est nette, sans bavures, fermée sur soi; elle est séparée de la phrase suivante par un néant [...]. Une phrase de *L'Étranger* c'est une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé. Le passé défini est le temps de la continuité : « il se promena longtemps », ces mots renvoient à un plus-que-parfait, à un futur; la réalité de la phrase, c'est le verbe, c'est l'acte, avec son caractère transitif, avec sa transcendance. « Il s'est promené longtemps » dissimule la verbalité du verbe; le verbe est rompu, brisé en deux; d'un côté nous trouvons un participe passé qui a perdu toute transcendance, inerte comme une chose, de l'autre le verbe « être » qui n'a que le sens d'une copule, qui rejoint le participe au substantif comme l'attribut au sujet; le caractère transitif du verbe s'est évanoui, la phrase s'est figée; sa réalité, à présent, c'est le nom. Au lieu de se jeter comme un pont entre le passé et l'avenir, elle n'est plus qu'une petite substance isolée qui se suffit. Si, par-dessus le marché, on a soin de la réduire autant que possible à la proposition principale, sa structure interne devient d'une simplicité parfaite [...]. C'est vraiment un insécable, un atome de temps.

Et c'est parce qu'il incarne le scandale d'être un sujet vide dont les actions se juxtaposent sans transcendance que Meursault est aussi condamné. Comme le dit ailleurs Camus² à sa manière, c'est parce que « Dans notre société, tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort. » En effet, c'est bien davantage pour n'exprimer aucun sentiment et rester muet sur ses motivations que Meursault est condamné, bien plus que pour le meurtre de l'Arabe³; bien davantage pour ce qu'il n'est pas que pour

1. Jean-Paul SARTRE, *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 121.

2. Albert CAMUS, « Préface à l'édition américaine » (1955), dans *Théâtre-Récits et Nouvelles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade I », p. 1928.

3. Le choix de cette figure ne va pas sans nous interroger. On connaît la position de Camus sur la question coloniale et l'exploitation des indigènes (voir son « Misère de la Kabylie »). Le roman aurait-il une autre position que celle de son auteur? Il me semble plutôt que dans ce contexte colonial où les indigènes ne sont pas des citoyens (des hommes?) à part entière, l'Arabe est la figure même de la non-personne, de l'anonymat, ce qui pourrait, d'un côté, conduire le jury d'assises — fait de Français d'Algérie — à une certaine mansuétude, mais aussi, de l'autre, à mettre en évidence l'absurdité du geste de Meursault qui tue seulement « personne » : une ombre, une figure vide.

ce qu'il a fait ; bien davantage pour ne pas jouer la comédie du sujet « siège de sentiments et d'émotions » que pour les faits eux-mêmes. En somme, ce qu'on veut faire disparaître en condamnant Meursault, c'est l'impensable d'un sujet ontologiquement vide et contingent auquel ramènent des actes sans nécessité. Si le prévenu avait été croyant, s'il avait été ému par le crucifix que le procureur tient en réserve dans un tiroir de son bureau (p. 106-109) — ce qui vaut quand même mieux que de l'accrocher tout bonnement au mur comme dans certains pays —, en tant que sujet du Bon Dieu ses actes auraient pris un sens, et du coup la condamnation, mais aussi le pardon, auraient été possibles. Ainsi, l'envoyer à la guillotine, c'est faire l'économie d'une réflexion sur ce problématique sujet.

Mais en l'état, cet étranger n'est pas présentable à la justice, pas condamnable non plus. Pour s'en débarrasser, il faut le confier à des professionnels du sujet qui auront tôt fait de lui bricoler une identité, un masque qui recouvre ce néant et qui motive l'action d'une justice nécessairement porteuse de sens.

2 L'âme du sujet

Ce n'est sans doute pas par hasard que le premier contact de Meursault avec la justice a lieu pour des interrogatoires d'identité (p. 99). Le travail du juge d'instruction va consister à dévoiler l'identité du coupable, à révéler son être : « Ce qui m'intéresse, c'est vous » lui déclare-t-il clairement (p. 104). De la même façon, au cours de leurs plaidoiries, le procureur et l'avocat parleront de « son âme » sur laquelle tous deux se sont penchés (p. 155, 159). Dans cette confection d'une âme, l'apparente insensibilité du meurtrier au décès de sa mère sera déterminante : elle permettra de prouver sa nature monstrueuse en remplaçant un vide par un plein : le cynisme. Au cours de cette opération de chirurgie identitaire, le narrateur, avec le détachement amusé que lui prête Camus, se voit en quelque sorte parlé par les autres et dépossédé de lui-même :

Même sur un banc d'accusé, il est toujours intéressant d'entendre parler de soi. Pendant les plaidoiries du procureur et de mon avocat, je peux dire qu'on a beaucoup parlé de moi et peut-être plus de moi que de mon crime [...]. En quelque sorte, on avait l'air de traiter cette affaire en dehors de moi. Tout se déroulait sans mon intervention. (p. 151)

Meursault constate d'ailleurs le caractère rassurant de ces discours qui en font un en-soi et qui pourraient presque lui épargner à bon compte, s'il était un Salaud — à la mode sartrienne —, l'angoisse liée à la libre gratuité de son existence. Une fois cette cause première installée, ce déterminisme de l'âme posé, il ne s'agit plus que de recomposer l'histoire du meurtre et de l'orienter

en fonction de cette causalité. Les deux magistrats vont alors se transformer en romanciers et ils vont orienter et mettre en relation les faits de manière à démontrer — contradictoirement — l'innocence ou la culpabilité du prévenu. Meursault remarque que son avocat « a beaucoup moins de talent que le procureur » (p. 159). Ce dernier entreprend de démontrer la culpabilité de Meursault en retraçant « le fil des événements qui a conduit cet homme à tuer en pleine connaissance de cause » (p. 153) :

J'en ferai la preuve, messieurs, et je la ferai doublement. Sous l'aveuglante clarté des faits d'abord et ensuite dans l'éclairage sombre que me fournira la psychologie de cette âme criminelle.

Le prévenu trouve d'ailleurs que « sa façon de voir les événements ne manquait pas de clarté. Ce qu'il disait était plausible » (p. 153). C'est que les magistrats relient entre eux les faits que la première partie avait présentés disjoints ; ils articulent, ils mettent en récit et mettent en opposition les événements à la lumière accusatrice de l'imparfait :

Messieurs les jurés, le lendemain de la mort de sa mère, cet homme prenait des bains, commençait une relation irrégulière, et allait rire devant un film comique. (p. 144)

Ou encore :

Le même homme qui au lendemain de la mort de sa mère se livrait à la débauche la plus honteuse a tué pour des raisons futiles et pour liquider une affaire de mœurs inqualifiable. (p. 147)

En somme, comme dans tout bon roman réaliste, les faits deviennent, non pas réels, mais vraisemblables, et donc nécessaires et explicables. À cet égard, toute cette seconde partie, où la parole est donnée à la justice, fonctionne comme une parodie du roman traditionnel contre lequel, par ailleurs, l'écriture de *L'Étranger* s'inscrit en faux. Meursault aurait pu jouer ce petit jeu du vraisemblable et démontrer que la même réalité pouvait prendre un autre visage narratif qui lui aurait permis de sauver sa tête : par exemple, il aurait pu affirmer qu'il n'avait pas voulu voir le corps de sa mère pour s'épargner un trop grand choc, ou, comme le suggère son avocat, qu'à l'enterrement de la défunte, il avait dominé ses sentiments (p. 102) ; il aurait pu expliquer qu'il n'avait accepté de prendre du café et qu'il n'avait fumé que pour mieux veiller et pour compenser l'absence du repas qu'il avait dignement refusé (p. 17) ; il aurait encore pu avancer que le choix du film de Fernandel n'était pas le sien mais celui de Marie (p. 35), et que c'était là une façon bien compréhensible de tromper son chagrin. Quant à sa liaison avec cette dernière, tout le monde

aurait pu comprendre que ce n'était qu'une fuite devant une perte irréparable, etc. Mais Meursault, confronté à la contingence, on l'a vu, ne peut que juxtaposer les événements dans une écriture novatrice qui vise à retrouver « le flux quotidien et amorphe de la réalité vécue » (Sartre) et qui va s'opposer, pour mieux faire surgir l'Absurde, à la reconstitution des faits embaumés par le discours des magistrats. Derrière ces deux sujets — celui qu'on voit vivre et celui que la justice condamne — et derrière les deux écritures du monde qui les constituent, se profile aussi, en abyme, l'opposition de deux types de littérature et de personnages romanesques. Au-delà, se formule encore une interrogation sur le rapport du sujet au langage et à la réalité, c'est-à-dire sur la possibilité pour le roman de dire le sujet et le monde où il est jeté. Ne faut-il pas entendre ici que l'abandon d'un sujet plein, présent à lui-même, entraîne pour le romancier le choix d'une écriture nouvelle qui puisse donner consistance, par un effet de langage, à ce nouveau sujet dont l'éclatement se traduit aussi par un éclatement des formes langagières ? Ne faut-il pas, par conséquent, entendre que, si le sujet n'est qu'un néant ontologique, le langage ne peut plus l'exprimer mais doit le constituer, et à partir de là, en conclure que toute littérature du reflet devient imposture ?

3 Un autre sujet

Travaillant maintenant au niveau de *l'intentio lectoris*, je voudrais ébaucher une lecture « analisante », qui, dans le maillage des intentions narratives et des figures du sujet dessinées par le roman, se propose de faire advenir un sujet de l'inconscient dans le texte. Il va s'agir, au-delà / au moyen de cet argument manifeste de l'œuvre et de sa mise en texte, d'écouter ce qui peut se laisser entendre dans les déhiscences du récit, dans les indécisions du système de l'énonciation, dans la polysémie des signifiants, les jeux de « *lalangue* », mais aussi les répétitions, les parallélismes de situations, bref, les « rimes » intérieures que le roman va ménager dans toute son épaisseur narrative. Ainsi, au moyen de ce que peut repérer une sémiotique des entailles, il va être question pour moi de faire advenir dans cette lecture une figure d'un sujet autre, dont le surgissement par éclipses constitue l'enjeu d'une vérité inconsciente (vérité à ne pas confondre avec l'exactitude) à construire avec le texte.

Prenons pour entrée les modalités de l'énonciation. Si l'on peut identifier la source de cette instance comme siégeant dans le personnage de Meursault, avec cette complexité, déjà notée, liée à l'énonciation d'un *je* mêlée à la focalisation d'un *il*, en revanche, il est impossible de cerner le lieu d'où elle s'exerce. On a le sentiment que ce lieu varie avec l'avancée du récit et qu'il n'est jamais unifié. En aucun cas, par exemple on ne pourrait penser, comme on l'a fait,

que *L'Étranger* est un journal rétrospectif tenu par Meusault dans sa prison. Ne seraient-ce que les premières pages du roman, sur lesquelles je vais revenir, l'interdiraient. Difficile également de décider s'il s'agit de la notation d'un flux de pensée — ce qui pourrait parfois sembler être le cas de la première partie — ou d'un récit après-coup — ce qui devient nettement le cas dans la seconde partie, par exemple à cause des plus nombreuses marques lectorales destinées à nous informer des paramètres des situations et de leur enchaînement —, mais alors, quel type de récit ultérieur, et occupant quelle fonction dans le cadre de la diégèse? Les choses se compliquent encore si l'on se hasarde à tenter d'assigner à cette énonciation un moment unique qui ressaisirait l'ensemble : ce moment est tout bonnement introuvable, comme l'avait déjà fait remarquer Dominique Rabaté¹.

Il est pour moi impossible de subsumer l'énonciation du livre entier en un moment délimitable. Il s'agit, en fait, non d'essayer de résoudre les « incohérences » [...], mais bien de les marquer. Refuser une origine problématique pour décrire des effets, et, par là, leur restituer leur violence. Ce sont deux types d'enjeu critique qui s'opposent ; d'un côté, gommer ou aplanir le scandale du texte en produisant un point de vue qui le rationalise ; de l'autre, accentuant les failles, l'étrangeté, avec le présupposé que l'effet propre du texte, sa force, vient justement de l'irréductibilité radicale de ses contradictions.

Me rangeant avec Rabaté du côté d'une auscultation des « failles », je fais le pari que ces distorsions font partie des lignes à suivre pour parvenir, en ce qui me concerne, à une ouverture vers l'autre du texte. Revenons donc à la question du temps de l'énonciation et à son flottement.

Dans l'incipit du roman, ce moment paraît clair : il s'agit du jour où le narrateur reçoit le télégramme annonçant la mort de sa mère. Les passés composés et les futurs relatifs à son enterrement s'organisent autour de ce présent de la réalité du décès :

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.

L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. (p. 9)

Renforcé par « aujourd'hui », le « est morte » peut aussi s'entendre comme un présent : elle est dans l'état d'être morte. En effet, cette mort reste ouverte, non conclue, comme le suggère le texte : « Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte » (p. 10). C'est l'un des rares passages du roman (le seul?) où l'on peut avec certitude articuler le système

1. Dominique RABATÉ, *Vers une littérature de l'épuisement*, Librairie José Corti, 1991, p. 93.

des temps autour d'un moment repérable. Dès le paragraphe suivant et jusqu'à la fin du chapitre I, le récit du voyage, de la veillée, et des obsèques est décroché de ce moment identifié. Il peut être raconté de n'importe quel point du passé du narrateur. Mettons au passage un fait en réserve : le directeur de l'asile¹ semble involontairement confirmer l'état imparfait de la mort de M^{me} Meursault quand il dit : « M^{me} Meursault est entrée ici il y a trois ans » là où on attendrait un « était entrée » qui prendrait acte de sa mort. Dans les chapitres II et III, nous retrouvons encore un ombilic temporel à l'énonciation ; les faits sont racontés un « aujourd'hui samedi » (p. 33). On sait que la journée d'« hier » renvoie à l'enterrement. Mais cet apparent ancrage du chapitre dans « aujourd'hui samedi » est démenti à trois pages de là par le narrateur, transporté ailleurs dans le temps, et qui dit à propos de son réveil : « j'ai pensé que c'était dimanche ». Si les événements rapportés se sont bien enchaînés du samedi au dimanche, en revanche le narrateur ne sait plus d'où il raconte. Au chapitre III, nous savons que nous sommes le lundi suivant et que le récit est fait depuis un « aujourd'hui » initial. Au chapitre IV, nous en sommes à la semaine suivante, le récit opère depuis le dimanche qui la clôt (« hier, c'était samedi » p. 58). Au chapitre V, on ne sait pas quel jour Raymond a téléphoné au narrateur au bureau (p. 67) et l'on ne sait pas davantage quand ce dernier fait son récit. Quant à l'invitation pour la « journée de dimanche », rien ne garantit absolument qu'il s'agisse du dimanche suivant.

À partir de là, la chronologie des événements devient plus lâche : au chapitre V Meursault et Marie, accompagnés de Raymond, vont bien aller « le dimanche » (p. 77) au cabanon sur la plage, mais on ne sait plus exactement de quel dimanche il s'agit, sauf qu'il s'agit de celui du meurtre. Quant au moment de l'énonciation, plus aucun repère n'est donné pour le fixer.

Dans la deuxième partie, la chronologie devient vague et le moment de la profération du récit indéfinissable : quelques points de repères pour encadrer la diégèse : « tout de suite après mon arrestation » (p. 99), « quand je suis entré en prison » (p. 113), agrémentés de quelques notations vagues : « huit jours après » (p. 99), « au début » (p. 100), « peu de temps après » (p. 103), « par la suite » (p. 109), « quelques jours après » (p. 114), « c'est peu après que... » (p. 119) etc. Le temps devient confus, c'est le gardien de prison qui informe le détenu qu'il y a cinq mois qu'il est arrivé (p. 125).

De ce rapide balayage non exhaustif, je voudrais retenir ceci : à l'orée du roman, l'énonciation est nettement ancrée entre une narration ultérieure (« j'ai reçu ») et une narration antérieure (« Je prendrai l'autobus à deux heures », « j'arriverai », « je pourrai », « je rentrerai »...). C'est le seul moment

1. Dont les paroles, ne l'oublions pas, sont rapportées, médiatisées, par Meursault, de sorte que cette incongruité temporelle peut aussi bien lui être attribuée.

du récit où nous sommes dans une narration quasi simultanée où le moment de l'énonciation coïncide avec le présent de l'annonce de la mort de la mère. Si le moment de l'énonciation devient au cours du récit, de plus en plus indécidable, si le sujet de l'énonciation se dissémine dans une sorte de non-temps (comme on dirait en jurisprudence un *non-lieu* quand la réalité des faits reste problématique), ne serait-ce pas parce que cette mort elle-même n'a pas de lieu pour être dite, consommée, assumée par un énonciateur ? Ce que confirmerait autrement le hiatus entre les temps qui bafouillent en cet *incipit* : on commence par un passé composé (« j'ai reçu un télégramme ») qui se réfère à l'actualité de la mort de la mère ; on passe à un futur (« je prendrai l'autobus ») qui indique un projet de départ pour l'enterrement, puis après un blanc, et sans transition donc, on adopte le passé composé « j'ai pris l'autobus à deux heures », et cela pour tout le reste du récit. Ce qui semble donc disparaître dans cette brutale entaille temporelle, c'est le *présent* de l'enterrement de la mère, lequel n'est envisagé que comme futur, puis comme passé.

Tout cela, le texte le dit encore autrement : « "Mère décédée [...]" . Cela ne veut rien dire » (p. 9) ; « Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte » (10) ; et plus loin : « j'ai pensé [...] que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé » (p. 41).

Pour se rendre à la cérémonie, le narrateur va mettre un costume d'emprunt, il va endosser le deuil d'un autre :

J'étais un peu étourdi parce qu'il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a perdu son oncle il y a quelques mois.

J'ai couru pour ne pas manquer le départ. (10)

Cette scène fait écho à une autre, ultérieure, avec le même Emmanuel, où il est encore question de courir après un véhicule, épisode qui paraît totalement inutile dans le récit, sauf si l'on comprend qu'il met en scène un jeu qui vient rétrospectivement démentir le sérieux de cette première course :

Le bureau donne sur la mer et nous avons perdu un moment à regarder les cargos dans le port brûlant de soleil. À ce moment, un camion est arrivé dans un fracas de chaînes et d'explosions. Emmanuel m'a demandé « si on y allait » et je me suis mis à courir. Le camion nous a dépassés et nous nous sommes lancés à sa poursuite. J'étais noyé dans le bruit et la poussière. Je ne voyais plus rien [...]. Emmanuel riait à perdre haleine. (p. 44)

On dirait donc que le récit va œuvrer à partir de ce « non-événement » qu'aucune énonciation ne peut prendre en charge. Les autres événements peuvent bien ensuite s'enchaîner, les jours succéder aux jours, ce qui va faire défaut,

c'est le lieu et le temps d'où ils sont proférés puisque la mort de la mère, fait primordial placé à la tête de la diégèse, n'a eu ni lieu ni temps pour ce narrateur.

Ce n'est donc pas par hasard que le passé narré semble contaminé par le retour de ce présent : Sartre le remarquait, chaque phrase est comme un présent, déconnecté des autres. Ajoutons à cela que les dialogues sont fréquemment donnés directement au présent, souvent sans reformulation, au sein d'un récit au passé, comme si ce présent initial non dépassé où s'enracine le récit ne cessait de revenir par tous les dispositifs textuels possibles.

Si l'on se tourne maintenant, après avoir examiné ses « signifiants », vers les « signifiés » que véhicule le récit, on va voir que les indices se recourent : Meursault, pour qui l'enterrement de sa mère n'est qu'une « excuse » (p. 9) pour ne pas travailler, n'arrive pas à se rappeler l'âge exact de la défunte, comme si elle n'avait pas cessé de vivre. À l'asile, il refuse de la voir morte — les paroles du directeur qu'il rapporte (« M^{me} Meursault est entrée ici... ») en témoignent aussi — et il substitue à cette perception une foule d'autres qui le distraient de cette vision insoutenable, telles des perceptions-écran (comme Freud parle des souvenirs-écran). Il détaille le costume et le physique des personnes de rencontre, qui ne lui paraissent pas réelles (p. 18¹), comme si l'enterrement lui-même n'était pas réel, mais aussi comme si ces personnes étaient déjà des revenants, substitués de cette morte impossible ; il se laisse absorber par le vol de deux frelons (p. 15) et il plonge très vite dans des moments de somnolence avant de tomber à son retour dans les « douze heures » d'un sommeil d'oubli (p. 31). Mais dans cette dérive, un point insiste et insistera tout au long du roman : la notation obsédante de la lumière et surtout de l'aveuglement qu'elle véhicule et qui témoigne de cette impossibilité de voir. D'abord durant le voyage vers la morte, c'est la « réverbération » de la route (p. 10) qui endort le voyageur ; puis ce sont les « vis brillantes » (p. 13) disséminées sur le cercueil ; c'est ensuite « l'éclaboussement soudain de la lumière » qui l'aveugle (p. 17), puis « l'éclat de la lumière », « l'éclatante blancheur » de la morgue (p. 18), avec sa « pureté blessante pour les yeux » ; c'est encore la voiture mortuaire « brillante » qui fait penser le narrateur « à un plumier » — notation étrange qui nous rappelle encore une fois que tout ce travail de plume semble bien s'amorcer là, dans cette défaillance initiale du deuil, mettant en scène une relation indissoluble entre le corps de la morte et le stylo qui aura à en écrire. Puis le soleil, le soleil et encore le soleil qui rend « l'éclat du ciel [...] insoutenable » (p. 29), « le soleil débordant qui [fait]

1. « Je les voyais comme je n'ai jamais vu personne et pas un détail de leurs visages ou de leurs habits ne m'échappait. Pourtant je ne les entendais pas et j'avais peine à croire à leur réalité » (p. 18).

tressaillir le paysage, le rend [...] inhumain et déprimant », paysage prêt à accueillir sur sa scène tous les avatars délirants de ce deuil impossible :

J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture. Tout cela, le soleil, l'odeur de cuir et de crottin de la voiture, celle du vernis et celle de l'encens, la fatigue d'une nuit d'insomnie, me troublait le regard et les idées. (p. 29)

Ainsi, à la fin de ce premier chapitre, instaurant un vertigineux dispositif de miroir, se met en place le décor qu'on retrouvera en fin de première partie (chap. V, celui du meurtre) où le narrateur passera à l'acte et tentera de supprimer ce qui ressemble fort à un(e) revenant(e), cette image dansante (p. 93) qui prendra forme d'« Arabe », mais que préfigure déjà maintenant le vieux Pérez qui s'évanouit comme « un pantin disloqué » (p. 31). D'ici à là, aussi, comme par un effet de reprise, d'équivalence, la mort insignifiante de cette Maman — « "Mère décédée [...]" ». Cela ne veut rien dire » — conduira à l'incrédulité de la mort de l'Arabe que les balles traversent « sans qu'il y parût » (p. 95).

Mais, pour mieux éclairer le chemin qui mène au crime, interrogeons le nœud que constitue ce deuil impossible.

On a le sentiment que le narrateur, je l'ai suggéré, entretient une relation fusionnelle avec le monde : il le perçoit mais ne le pense pas. Il est dans la sensation, dans la perception, dans un corps à corps non médiatisé. De là vient sans doute le caractère génial, étrange et inouï, de la narration. Elle suit le corps-narrateur qui se déplace, disponible à un étrange tout-venant. Sortant de douze heures de sommeil après avoir enterré sa *mère*, il se rend au bord de la *mer* (!) où il rencontre une *Marie*. La narration s'engouffre donc dans ces yeux qui s'ouvrent au sortir d'un voyage en car ou au réveil d'une nuit réparatrice, ou encore elle bifurque soudain à l'occasion de la rencontre de voisins dans l'escalier : « En montant dans l'escalier noir, j'ai heurté le vieux Salamano, mon voisin de palier. Il était avec son chien. » [...] « Juste à ce moment est entré mon deuxième voisin de palier [Raymond]. » Les choses semblent arriver d'elles mêmes, du dehors, à un narrateur qui se contente d'observer, de refléter passivement, en suivant le caractère en apparence totalement aléatoire des événements. Témoin ce dimanche passé à la fenêtre où Meursault, cessant d'être soutenu par la routine et les automatismes des jours de travail se contente, livré à lui-même et incapable de devenir par un projet le sujet de ce temps libre, d'observer la vie des autres, mimant leurs attitudes et les reproduisant en miroir : « J'ai retourné ma chaise et je l'ai placée comme celle du marchand de tabac parce que j'ai trouvé que c'était plus commode » (p. 38¹).

1. Chapitre 2 de la première partie. Ce dimanche, totalement vacant après le départ de Marie,

Il ne parle pas ou peu. Mais en revanche on le parle : c'est de l'extérieur que viennent les paroles où les comportements attendus de lui et qu'il ne produit pas. C'est le directeur (p. 11) qui va tenir à sa place un discours de justification au sujet du placement de sa mère à l'asile. À la veillée, puis à l'enterrement, ce sont les vieillards et Pérez qui pleurent à sa place, ils sont absorbés dans les pensées qu'il n'a pas (p. 21). Marie est surprise de le voir en deuil et elle a « un petit mouvement de recul » quand elle apprend que c'est « depuis hier » (p. 35) : jusque-là, Meursault n'avait rien vu de choquant à la situation. De cette jeune femme, il ne pense rien, il est dans un corps à corps dénué de sentiment. Il se moque de devenir son mari et de savoir s'il l'aime (p. 69), il ignore la jalousie (p. 71) qu'elle essaie de susciter. Dès qu'elle est hors de son champ perceptif, il cesse de la désirer. Le lundi, c'est son patron qui lui suppose une fatigue dont il ne mentionne rien. Puis c'est Céleste, le gargotier, qui lui fait remarquer qu'« on n'a qu'une mère » (p. 10) et qui lui demande si « ça allait quand même » (p. 45). Meursault ne pense rien de l'affaire de Raymond, de sa maîtresse et de son frère l'Arabe. Il ne répond que oui ou non, à Raymond et à d'autres (p. 54), mais dans tous les cas pour n'avoir pas à penser ou à formuler une opinion. Il se laisse faire, manipuler, pour n'avoir pas à prendre position. C'est encore son voisin de palier qui lui rappelle « qu'il ne [faut] pas se laisser aller » (p. 55) et c'est un autre voisin, Salamano qui vient de perdre son inséparable chien, qui compatit à une douleur en apparence étrangère au narrateur :

Je lui ai dit [à Salamano] qu'il pouvait rester, et que j'étais ennuyé de ce qui était arrivé à son chien : il m'a remercié. Il m'a dit que maman aimait beaucoup son chien. En parlant d'elle, il l'appelait « votre pauvre mère ». Il a émis la supposition que je devais être bien malheureux depuis que maman était morte et je n'ai rien répondu. (75)

C'est à travers ce couple indissoluble maître-chien, qui vient pourtant de se défaire, que nous est donné à voir, en abyme, cet autre couple mère-fils, indissolublement lié par une haine amoureuse : « ils sont de la même race et pourtant ils se détestent » dit Meursault du maître et de son chien. À travers la perte du chien¹ qui a forcé sa laisse, se profile la possibilité d'une rupture, d'un lien ombilical qui viendrait à se couper. Ce n'est qu'à travers la perte du chien de Salamano que le narrateur en arrive à entrevoir une situation de deuil. En l'entendant pleurer derrière la cloison, Meursault confesse : « J'ai compris qu'il pleurerait. Je ne sais pas pourquoi j'ai pensé à maman » (p. 66).

entre par ailleurs en discordance avec les motivations données précédemment par Meursault pour ne pas aller voir sa mère à l'asile : « Cela me prenait mon dimanche » (p. 12), dimanche qu'on suppose donc alors, à tort, très rempli.

1. Le parallèle entre le chien et le fils est confirmé par le texte qui nous explique que l'animal a été nourri « au biberon » (p. 74).

Mais en même temps qu'il est entrevu, on l'a compris, ce deuil est impossible car la rupture du lien ombilical n'a jamais été symboliquement effective. Une première tentative de séparation a été ébauchée quand Meursault a placé sa mère à l'asile, mais elle semble avoir été simultanément déniée puisqu'il a laissé l'appartement en l'état :

Il était commode quand maman était là. Maintenant il est trop grand pour moi et j'ai dû transporter dans ma chambre la table de la salle à manger. Je ne vis plus que dans cette pièce [...]. Le reste est à l'abandon. (p. 36)

On voit là un double mouvement : une tentative de mise à distance de la mère¹ et un refus de cette distance puisque rien ne prend acte de ce départ. L'état de l'appartement intact métaphorise celui du deuil. La mère défunte ne peut pas disparaître puisqu'elle est partout, puisque aucun tiers ne l'a séparée de son enfant et qu'elle continue, comme dans les premières interactions — puis ensuite à travers celles entretenues avec les autres personnages qui se substituent à elle — à le parler, à lui dire ce qu'il voit, à se mettre sans cesse à sa place, tant et si bien qu'il n'a jamais de place autonome, qu'il ne peut assumer aucune parole ni aucun acte. Pour pouvoir faire son deuil, il faudrait que le narrateur ait déjà pu faire ce premier deuil de la distance. En un sens, comme cette coupure primordiale n'a pas eu lieu, il n'est — à la lettre — pas coupable, et la question de la culpabilité ne saurait être tranchée que de l'extérieur.

Dans la première partie, on l'a vu, Meursault semble raconter depuis le regard d'un autre (de sa mère ?), regard qui, entre eux, constituait un lien indestructible et aliénant : « Quand elle était à la maison, maman passait son temps à me suivre des yeux en silence » (p. 12). Mais en même temps que ce lien est affirmé, une autre instance, prenant acte de sa disparition, manifeste une menace de désagrégation du monde, menace à laquelle il est répondu par un refus d'inhumer, par un non-constat du décès. On peut alors se demander si ce monde décousu, observé sur le mode phénoménologique, ne recouvre pas, à un autre niveau, un monde en décomposition qui menacerait de s'instaurer si la transcendance maternelle venait à s'effondrer, à moins que cette décomposition ne soit encore l'effet même de cette transcendance infernale.

Je fais l'hypothèse que cette mère morte, omniprésente, étouffante et indispensable, le texte va la faire revenir, mais pour tenter de nouveau, dans un mouvement opposé, de la faire disparaître, et cela définitivement à travers le meurtre.

1. Mise à distance dont la justification économique — les faibles ressources de Meursault — devient problématique : le logement est assez grand pour deux et Meursault n'en change pas pour un plus modeste. Il resterait à nourrir un vieillard, le faire garder, ce qui ne suppose pas forcément des moyens économiques colossaux.

Ainsi pourrait-on expliquer, dans un premier temps, cette étrange figure de la « femme automate [...] aux yeux brillants » qui vient s'asseoir à la table de Meursault à la place laissée vide par Marie — dont le prénom évoque une autre figure de mère apparaissant juste après les obsèques — qui avait une course à faire (p. 70-71). Meursault, qui vient d'être qualifié de « bizarre » par sa jeune compagne, trouve à son tour « bizarre » la petite femme, comme si lui et elle n'étaient que les deux faces d'une même médaille. On pourrait en trouver la confirmation, immédiatement après, quand Meursault la suit et la perd de vue (p. 73) : il ne fait que retourner le regard dont il est l'objet de la part d'une mère qui passe son temps à le suivre des yeux en silence. En même temps qu'il la suit des yeux, il la perd des yeux¹. Quand il rentre chez lui, à la ligne suivante, il retrouve Salamano qui lui apprend « que son chien était perdu » (p. 73). On dirait que le texte joue là, par figures interposées, opérant depuis le « réel » donné par le texte, le théâtre de la présence et de l'absence — entrevues — de la mère.

À partir de la question du regard, on pourrait sans doute réévaluer la figure, et du coup le meurtre, de l'Arabe. La première fois qu'il est question de lui, c'est à propos d'une première rixe qui l'oppose à Raymond. Ils se battent à la descente du tramway où ils s'étaient interpellés. Mais pour en arriver là, on peut supposer que Sintès avait fait l'objet d'une filature de la part de l'Arabe. Cette hypothèse se trouve confirmée par la seconde rencontre : au téléphone, Raymond explique à son « copain » Meursault qu'« Il avait été suivi toute la journée par un groupe d'Arabes parmi lesquels se trouvait le frère de son ancienne maîtresse. » La troisième rencontre met encore plus nettement en scène la fonction persécutrice du regard :

J'ai vu un groupe d'Arabes adossés à la devanture du bureau de tabac. Ils nous regardaient en silence [je souligne], mais à leur manière, ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts. [...]

Nous sommes allés vers l'arrêt d'autobus qui était un peu plus loin et Raymond m'a annoncé que les Arabes ne nous suivaient pas. Je me suis retourné. Ils étaient toujours à la même place et regardaient avec la même indifférence l'endroit que nous venions de quitter. (p. 79)

Malgré cette apparente indifférence, ils ont bel et bien été suivis à leur insu puisqu'ils retrouvent le groupe au bord de la mer et qu'une nouvelle rixe

1. Notons cette ligne associative insistante relative au comportement qui consiste à suivre (des yeux) : du cercueil initialement suivi dans la chap. I, on passe à Raymond suivi sur la plage (chap. V, p. 89), ce qui conduira Meursault directement au meurtre. Pensons aussi à l'épisode du camion suivi par Emmanuel et son collègue (voir *supra*), à la petite femme automate, au groupe des Arabes... comme si cette procession initiale était *filée* (où l'on retrouve conjoints le modèle de la métaphore, mais aussi celui de la filature) au long du récit.

s'ensuit au cours de laquelle Raymond est blessé d'un coup de couteau. Après s'être fait soigner, il revient avec Meursault sur la plage que leurs filateurs n'ont pas quittée; là encore nouvelle mention du regard silencieux : « celui qui avait frappé Raymond le regardait sans rien dire ». Ensuite, après avoir suivi Raymond, le narrateur va retourner seul à l'endroit où « le type de Raymond était revenu » (p. 92). Il est vu — « Je devinais son regard, par instants, entre ses paupières mi-closes » — mais il voit mal. Son propre regard, agressé, menacé par le dehors, n'arrive pas à se poser, comme frappé d'aveuglement. C'est « l'épée de lumière jaillie du sable, d'un coquillage blanchi ou d'un débris de verre », c'est « le halo aveuglant » de la lumière, c'est la « plage vibrante de soleil » (p. 93), c'est la lumière qui gicle sur le couteau de l'Arabe et qui devient « une longue lame étincelante », c'est « ce rideau de larmes et de sel », « cette épée brûlante » (p. 95) qui lui brouillent la vue et — littéralement — l'affolent, ouvrant ainsi la voie à son passage à l'acte délirant : « j'ai secoué la sueur et le soleil ».

4 Le non-sujet de la psychose

Que nous soyons dans un univers adossé à la psychose, cela ne semble pas faire de doute. L'indistinction et la confusion sont l'ordinaire de cet être sans place dans l'ordre des générations et des sexes et qui ne se soutient que de la fusion avec la mère. Il n'a pas eu pleinement accès au registre du symbolique, au registre des signes et il reste dans les choses, dans le monde « inhumain » (p. 27) des percepts faute d'avoir accès à celui des concepts. Il y a défaut du symbolique car il n'y a pas eu castration symbolique, séparation d'avec la grande Mère, reconnaissance du manque en elle, du vide qui laisse la place au jeu du désir et lui permet de s'engouffrer dans le défilé du signifiant — comme dirait Lacan —, dans le jeu des signes qui fonctionnent sur la base de l'absence, du manque et de la différenciation, jeu qui n'est possible qu'à se fonder sur ce manque initial. Ainsi la différence princeps, celle des sexes, n'est pas opératoire, et elle se déplace sur toute la chaîne des oppositions ou des différences possibles en les rendant caduques. La grande Mère toute-puissante et solaire est partout, comme un contenant, un sein — à la lettre — increvable; mais elle est aussi phallique, conjuguant, écrasant, faisant voler en éclats cette différence : on notera le pouvoir pénétrant accordé avec insistance au soleil ainsi qu'à tous les objets pénétrants auxquels il est métonymiquement associé : vis, acier, lame, épée, pistolet, etc. le monde est littéralement bandé par le soleil et sa chaleur, et cela jusqu'au corps même du narrateur qui se gonfle et se raidit pour mieux être ce phallus maternel, cette conjonction des sexes où homme et femme se dissolvent. N'est-ce pas

cette figure chimérique que Meursault réalise avec Marie quand ils nagent enlacés ?

Marie a voulu que nous nagions ensemble. Je me suis mis derrière elle pour la prendre par la taille et elle avançait à la force des bras pendant que je l'aidais en battant des pieds. (p. 83)

Je passe sur le nom de Marie qui pourrait encore facilement évoquer cette mère absolue, inentamée, qui engendre sans père, et je m'arrête sur les lignes suivantes où Meursault, de retour sur la plage s'étend auprès de Masson, puis, comme si les corps étaient interchangeables, contre Marie couverte d'eau et de soleil, à la chaleur de laquelle et duquel (le soleil), il s'assoupit : « Elle s'est allongée flanc à flanc avec moi et les deux chaleurs de son corps et du soleil m'ont un peu endormi » (p. 83). La page suivante nous montre un Meursault dévorant puis repu, revenu à une oralité de nouveau-né à laquelle il semble être resté fixé :

J'ai dit que j'avais très faim et il [Masson] a déclaré tout de suite à sa femme que je lui plaisais. Le pain était bon, j'ai dévoré ma part de poisson. Il y avait ensuite de la viande et des pommes de terre frites. Nous mangions tous sans parler. Masson buvait souvent du vin et il me servait sans arrêt. Au café, j'avais la tête un peu lourde et j'ai fumé beaucoup. [...]. Marie a dit tout à coup : « Vous savez quelle heure il est ? Il est onze heures et demie. » (p. 84)

On ne parle pas la bouche pleine. On l'a dit, le langage n'opère plus, pas plus que la scansion des heures. Meursault parle peu, on le sait, tout comme sa mère. Mais plus encore, il n'écoute pas ce qu'on lui dit, décroche du discours de l'autre par un « oui » ou un « non », ou ne comprend pas ce qui se dit. Juste avant le meurtre, à deux reprises, le langage échoue encore avant le passage à l'acte (p. 86, 87¹). Meursault, d'ailleurs, retourne sur la plage pour ne pas avoir à parler aux femmes et leur expliquer la rixe qui venait d'avoir lieu². Pour lui, le langage est vain et tout se vaut : « J'ai pensé à ce moment qu'on pouvait tirer ou ne pas tirer » dit-il (p. 91), et un peu plus loin, il constate : « Rester ici ou partir, cela revenait au même. » Tirer ou ne pas tirer, ici où là, la différence semble ne pas exister ; et dans cette logique, lui ou un autre c'est du pareil au même. Ainsi, entre lui et Sintès, d'étranges glissements opèrent : à cet homme à qui — aussi — une femme va manquer, il va se substituer d'abord en lui écrivant une lettre, puis en tuant à sa place son adversaire ; il

1. « À ce moment, Raymond a dit à Masson quelque chose que j'ai mal entendu » (p. 86). « Raymond est allé droit vers son type. J'ai mal entendu ce qu'il lui a dit, mais l'autre a fait mine de lui donner un coup de tête » (p. 87).

2. « Moi, ça m'ennuyait de leur expliquer. J'ai fini par me taire et j'ai fumé en regardant la mer » (p. 88) ; « je suis resté devant la première marche, la tête retentissante de soleil, découragé devant l'effort qu'il fallait faire pour monter l'étage de bois et aborder encore les femmes » (p. 91).

suffit pour cela de quelques points communs et de quelques indices susceptibles d'alimenter le délire pour que le déplacement fonctionne et que, dans cette configuration où le symbolique est forclus, le passage à l'acte soit la seule manière de rencontrer ce qui a été rejeté au dehors.

Ainsi, à travers son geste, ce que Meursault vise peut-être, c'est l'œil écrasant du soleil, l'œil omniprésent de cette mère qui l'écrase et écrase toute chose dans l'univers psychotique auquel elle donne le jour. Que le spectre de la mère revienne au moment du meurtre, tout l'indique, on l'a déjà mentionné : « C'était le même soleil, la même lumière [...] qui se prolongeait ici. » Le même soleil que quand ? Le texte le dit lui-même : « c'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman » (p. 94). Et Marie y insiste puisqu'elle trouve à son compagnon, ce matin-là, « une tête d'enterrement » (p. 77).

C'est ce même moment¹, resté ouvert dans l'énonciation, qui revient ici, comme figé dans une irrésolution : « il y avait deux heures que la journée n'avancait plus » (p. 92). La mère dont la mort est restée en souffrance fait retour avec une mer qui s'anime étrangement : elle halète « de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues », elle se penche menaçante sur le narrateur qui sent « son grand souffle chaud sur [son] visage ». La terre rouge qui s'était (mal) refermée sur elle (p. 31) se renverse en un ciel qui s'ouvre « sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu » (p. 95). Tandis qu'à l'enterrement Pérez, d'abord « perdu dans une nuée de chaleur » (p. 29), s'effondre, tel « un pantin disloqué » (p. 30) et inconsistant, sur la plage, par un effet d'écho, c'est l'Arabe qui, d'une simple image qui dansait devant le regard de l'étranger, s'effondre et devient « un corps inerte » (p. 94). Mais Meursault a tiré à l'*aveuglette*, et derrière ce cadavre écran, il vise le corps maternel dont il n'est pas vraiment sorti, dont il n'a été séparé par aucun autre, étranger, aucun père, Pérez ou Arabe. Le tribunal, à sa manière, ne s'y laissera d'ailleurs pas tromper puisque à travers son procureur, ce dont on l'accuse, c'est bien, pour reprendre ses propres mots qui font mouche, d'avoir moralement tué sa mère (p. 156) et de l'avoir enterrée avec un cœur de criminel (p. 148). Ainsi, ces « quatre coup bref » qu'il frappe « à la porte du malheur », ce saut dans le meurtre qu'effectue Meursault, pourraient bien ressembler aussi à un acte de naissance, d'effraction et de libération d'un espace dont le narrateur dit qu'« il s'était refermé autour de nous² ».

1. On peut raisonnablement faire l'hypothèse que l'heure de l'enterrement et l'heure du meurtre — à en juger par la position du soleil et de quelques indices — sont à peu près identiques.

2. On peut ici éclairer rétrospectivement cette étrange notation que fait Meursault au sujet des vieilles femmes de l'asile : « Presque toutes les femmes portaient un tablier et le cordon qui les serrait à la taille faisait encore ressortir leur ventre bombé. Je n'avais encore jamais remarqué à quel point les vieilles femmes pouvaient avoir du ventre » (p. 19). Faudrait-il alors entendre que la morte, comme les autres femmes, est toujours porteuse d'un enfant non-venu ou d'un enfant dont elles tenaient toujours le cordon ?

5 Sujet et culpabilité

En effet, en commettant ce meurtre, un autre Meursault semble émerger, mais sur le mode tragique du plus-que-parfait, comme le sujet d'un bonheur inaccessible (la jouissance d'une fusion dans le maternel ?), car reconnu trop tard dans le mouvement même du meurtre qui l'annule : « J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux » (p. 95). De ce malheur, paradoxalement, il va tirer un certain nombre de bénéfices. En premier lieu, il va rencontrer la Loi en sortant de l'emprise de cette mère hors-la-loi. La cour va le reconnaître coupable¹, elle va faire coupure et le détacher de ce corps à corps en lui donnant ce statut qui lui assigne enfin une place, fût-ce dans un box d'accusé. Et derrière la Loi, ce que cherche Meursault, c'est le père absent. Par cet horrible jeu de mot où les choses sont entendues littéralement — comme souvent dans la psychose —, être coupable signifie aussi pouvoir avoir la tête tranchée. Or, le texte nous apprend que le seul souvenir que garde Meursault de son père concerne une anecdote :

Je me suis souvenu dans ces moments d'une histoire que maman me racontait à propos de mon père. Je ne l'avais pas connu. Tout ce que je connaissais de précis sur cet homme, c'était peut-être ce que m'en disait alors maman : il était allé voir exécuter un assassin. (p. 168)

On comprend alors la terrible motivation inconsciente qui pousse Meursault vers la guillotine, vers *la veuve* afin d'y retrouver, derrière, un père ; on comprend qu'il puisse dire du condamné qui marche vers la machine de mort : « Il la rejoint comme on marche à la rencontre d'une personne » (p. 171).

Il semblerait que cette promesse de rencontre, cet accès dans le réel à une castration qui n'a pas été symbolique, produise des effets inducteurs de subjectivisation. D'abord, Meursault, déclaré coupable et condamné à mort, se sent comme enfin reconnu sur la place publique, par le peuple français qui veut bien l'accueillir dans la communauté des morts — à défaut des vivants — en son nom :

le président m'a dit dans une forme bizarre que j'aurais la tête tranchée sur une place publique au nom du peuple français. Il m'a semblé alors reconnaître le sentiment que je lisais sur tous les visages. Je crois bien que c'était de la considération. (p. 164)

Meursault reconnaît le sentiment qui lui est adressé car il est lui-même enfin reconnu par la cour, par le jury populaire incarnant la loi, comme sujet de

1. « J'ai senti alors quelque chose qui soulevait toute la salle et, pour la première fois, j'ai compris que j'étais coupable » (p. 139).

son acte. En ce sens il échappe à une mort anonyme comme celle de l'homme de ce fait-divers qu'il ne cesse de relire dans sa cellule (p. 124). Ce qui peut passer pour une digression immotivée, faite par un prisonnier oisif, prend un sens particulier si l'on considère que ce voyageur, revenu incognito au village, n'est pas reconnu par sa mère. Il est tué et dévalisé par elle sans avoir été identifié. Meursault, lui, est condamné au nom de la loi, au nom du père, et le procès commence par une déclinaison d'identité, nécessaire, pense-t-il, « parce qu'il serait trop grave de juger un homme pour un autre » (p. 134).

C'est sans doute à cause de cette reconnaissance que Meursault change de voix et que cette deuxième partie de *L'Étranger*, surtout vers sa fin, a gêné certains critiques qui l'ont jugée hétérogène par rapport au ton de la première partie :

Il y a un changement de ton assez gênant — écrit Blanchot — entre l'objectivité presque absolue du récit, objectivité qui est sa vérité profonde, et les dernières pages où l'Étranger exprime ce qu'il pense et ce qu'il sent en face de la mort et de la vie¹.

Ce qui peut troubler le critique, c'est que le prisonnier se met à penser, se met à raisonner comme il en était incapable auparavant. On le voit développer une rhétorique impressionnante sur la nécessité d'accepter la mort qui, de toutes façons, surviendra tôt ou tard. Les périodes argumentatives s'enchaînent et les connecteurs ne font plus défaut (p. 172-175). On sort de la juxtaposition éclatée pour reconnaître la permanence d'un sujet de l'énonciation au long des phrases. On le voit également se mettre à penser à Marie en dehors de sa présence, lui qui ne pouvait parler que de ce qu'il voyait : « Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à Marie. [...]. Ce soir-là j'ai réfléchi et je me suis dit qu'elle s'était peut-être fatiguée d'être la maîtresse d'un condamné à mort » (p. 175). En somme Meursault semble avoir intégré la possibilité de l'absence et de la distance de l'être aimé. On passe d'un monde, où l'objet absent est tenu pour inexistant, à un autre où l'on peut y penser dans la distance. Détail fondamental si l'on veut bien admettre que dans l'intégration de la distance, il n'y a rien d'autre que la possibilité pour un individu de se penser comme autonome, coupé de l'autre, apte à inaugurer une relation d'objet, c'est-à-dire de se penser comme un moi distinct de l'autre : « j'étais sûr de moi, sûr de tout [...], sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir » (p. 183).

Et, dans la foulée, le condamné peut à présent penser à sa mère, et y penser comme à une personne distincte de lui et susceptible d'avoir un désir pour un autre que lui, pour un tiers, un père, Pérez, par exemple : « Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à Maman. Il m'a semblé que je

1. *Ibidem*, p. 248-253.

comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un "fiancé" » (p. 185). Il peut aussi, lui qui ne pouvait exprimer aucun sentiment, être l'auteur d'une belle colère contre ce père de rencontre¹ — l'aumônier — qui l'appelle abusivement son « fils », et avoir accès, au-delà d'une réalité vidée de ses revenants et de sa violence insensée, au monde humain chargé de signes, fussent-ils des cris de haine :

Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore². Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine. (p. 186)

6 Le sujet de l'énonciation critique

Au terme de ce parcours dans *L'Étranger* et à la faveur de la topologie des sujets que j'y ai esquissée, il reste encore à aborder une figure du sujet, la mienne, celle du sujet de l'énonciation critique que je viens de construire.

J'ai tenté ici de mettre en forme, dans ma seconde partie, au fil parfois flottant de l'écriture, ma rencontre avec les traces d'un sujet inconscient. Traces tout au plus, tout au mieux, car ce sujet est insaisissable. En effet, ce sujet de l'inconscient a un statut à coup sûr labile et occasionnel, voire peut-être transitionnel.

Par transitionnel, je veux dire que, comme les objets du même nom, il résulte d'une création à deux — ma lecture et le texte. D'abord, dans cette création, le texte fonctionne comme un miroir — ou comme le visage maternel chez Winnicott — qui me donne à voir ce que je suis en train de créer, qui me fait advenir par les identifications et les images que je construis avec lui. Il me donne cet espace d'illusion où venir (re)constituer mes images dans la reprise des siennes. Mais aussi, à rebours, il me donne la chance de les déconstruire en mesurant à quel point l'écoute de la lettre du texte décentre ce dernier de ses illusions de maîtrise et me décentre de ces autres moi-même dont je m'empresse d'abord d'endosser la livrée.

1. Colère où l'imposture de ce faux père a certainement sa part chez un Meursault qui a maintenant un repère pour faire la différence.

2. Notons encore un écho avec la fin de la première partie où Meursault évoque « la plage où [il] avai[t] été heureux », mais observons que ce bonheur impossible au plus-que-parfait est dorénavant accessible puisque la phrase prolonge la formulation initiale par un imparfait : « et que je l'étais encore ».

Labile et occasionnel car c'est dans la traversée de cette illusion totalisante issue des visées d'hégémonie du moi — celui, évanoui dans le texte, du scripteur, et le moi lisant —, dans les jeux de « *lalangue* » et les entailles qui prennent à revers la cohérence manifeste de l'œuvre, que pourra, par éclipses, se dessiner un sujet de l'inconscient à mettre en partage entre ma lecture et le texte. Je veux dire par là, et pour m'opposer à certaines pratiques que je récuse, que le sujet de l'inconscient qui peut advenir dans mon entretien avec le texte n'est ni celui de Meursault, simple personnage, ni celui de Camus la personne, ni seulement le mien : il est pour moi un mixte de texte et de lecture. Il ne peut apparaître que dans l'acte de lecture où un sujet critique se constitue — et jusque dans sa dimension inconsciente — en (re)constituant-écoutant-interprétant le texte et en produisant à son tour un texte critique. Mais je veux entendre la critique, ici, non pas au sens de « art de juger », mais au sens de « crise » qui renvoie à un moment décisif, celui où la polysémie, l'équivoque, l'entaille, révèle l'autre du texte : c'est-à-dire que l'acte critique consiste pour moi, à un moment donné, en une reprise des signes du texte qui les libère d'une partie de leur « plein bock de signifiante » (Lacan), acte dont on peut pressentir la parenté avec la situation de transfert au sein de laquelle l'interprétation fait sens.

Cela revient à dire que c'est dans ce moment de l'interprétation où le texte et moi nous entre-prêtons ses signes que, d'une part, relançant le réseau des entailles du texte, je fais advenir une figure de son autre, et que, d'autre part — mais c'est tout un — je me constitue moi-même comme sujet inconscient du texte. On retrouve sans doute là les deux faces du transfert et sa double énonciation : celle du texte, lettres en souffrance, et la mienne qui s'invente dans leur reprise.

Manière inédite de retrouver la formule de Lacan « l'inconscient c'est le discours de l'Autre » : ma propre analyse ne peut se dérouler qu'en se logeant à l'enseigne du discours de l'autre, de l'Autre.

Les Liaisons dangereuses¹

Polyphonie et inconscient

(P. A. F. Choderlos de Laclos)

1 Liaison dangereuse ?

Le roman épistolaire de Choderlos de Laclos a poussé le genre, cela a déjà été suffisamment exploré pour que l'on n'ait pas à y revenir, jusqu'à son degré extrême de polyphonie. Dans cette virtuose profusion de voix et de scripteurs, le lecteur est assez vite amené à distinguer deux blocs : d'une part l'écriture rouée des libertins, de l'autre celle de leurs victimes. Toutefois la frontière entre ces deux blocs est amenée à évoluer de manière concertée au cours du roman — introduisant par là un nouveau défi au romancier qui fait évoluer le style de ses épistoliers — puisque les *liaisons dangereuses* font leur œuvre, pervertissant les innocents et leur écriture qui se teinte progressivement de rouerie, tandis qu'à rebours celle d'un Valmont connaîtra, dans le mouvement de sa chute, des moments de sincérité. Pour analyser d'un point de vue discursif cette « rouerie » qui se caractérise par le mensonge, la ruse, la manipulation et le dédoublement, et d'autre part le discours des victimes qui se laissent tromper, y compris par elles-mêmes, il m'est venu l'idée d'avoir recours à des modèles construits par la psychanalyse². Non pas tant pour chercher des clefs aux comportements des personnages que pour mettre en lumière les stratégies épistolaires du roman et reconstruire depuis la parole des personnages les structures repérées par Freud dans la clinique. Le but de l'opération n'étant pas d'appliquer un préconstruit à la lecture, mais d'explorer les stratégies épistolaires et de parier qu'elles offrent *in vivo* les moyens d'éclairer les réalisations langagières conduisant à des configurations psychiques.

1. Livre de poche n° 354, 1987.

2. Version remaniée de : « (Dé)négation-déni, Névrose-Perversion dans *Les Liaisons dangereuses* », *Cahiers du CsRLE, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté*, 1993.

Ainsi, pourquoi ne songerait-on pas à éclairer par la littérature la psychanalyse comme s'y est systématiquement essayé Freud¹ ? Souvenons-nous de sa lecture d'*Cédipe Roi*, d'*Hamlet*, de la *Gradiva*, pour ne prendre que les exemples les plus connus. Que fait alors Freud, si ce n'est rencontrer et soulever dans ces textes ce qu'il est lui-même en train de mettre au clair dans sa propre élaboration — voire dans sa propre analyse ? Certains, comme Jean Peytard, ont parlé du texte littéraire comme laboratoire de langage : qu'y aurait-il de scandaleux à le traiter comme laboratoire d'inconscient si l'inconscient imprime ses figures, au premier chef, par le langage ?

J'aimerais donc ici mettre deux grands pans de l'élaboration freudienne à l'épreuve du texte et des personnages de Laclos, faisant l'hypothèse que les discours épistolaires qui leur sont attachés sont révélateurs de structures inconscientes et de stratégies discursives aussi nettes que celles que la clinique pourrait aujourd'hui apporter, et je commencerai par décrire, à grands traits, deux concepts qui vont me servir d'opérateurs de lecture et qui seront ici interrogés : dénégation et déni.

Je ne vais pas retracer l'histoire de leur élaboration, car je serais alors amené à évoquer le parcours de l'élaboration freudienne, ce qui n'est pas mon propos². Je rappellerai simplement que *dénégation* et *déni* sont deux concepts fondamentaux chez Freud qui sont élaborés dans le cadre d'une construction métapsychologique tendant à opposer deux structures : la névrose et la perversion (cette dernière constituant pour Freud un moyen d'accès à la compréhension des processus psychotiques).

Dans la dénégation (*Verneinung*), nous sommes dans le registre névrotique, et nous avons affaire à un conflit intersystémique entre le *moi* et le *ça* : une motion inconsciente issue du *ça* tente de faire irruption dans le *moi* et parvient partiellement à lever le refoulement en paraissant sous le masque de la (dé)négation. Un exemple classique est donné par Freud à propos du rêve d'un de ses patients : là où celui-ci déclare en se remémorant un personnage : « non, ce n'était pas ma mère... », le psychanalyste entend au contraire l'aveu qu'il était bien question de sa mère.

1. Voir aussi le projet de Pierre Bayard exposé par Alain Roy, « Le pari de la littérature », *Critique* 581, octobre 95.

2. Quelques références bibliographiques, pour mémoire :

— Voir les articles, à ces entrées, du *Vocabulaire de la psychanalyse* de LAPLANCHE et PONTALIS, PUF, 1967.

— Voir aussi FREUD, *Études sur l'hystérie* (1895, PUF, 1956) ; *La (dé)négation* (1925, RFP, 1934, n° 2) ; *Névrose psychose et perversion* (PUF, 1979), notamment : « Névrose et psychose » 1924 et « La perte de la réalité dans la psychose et la névrose », 1924 ; *La vie sexuelle* (PUF, 1969), notamment : « Le fétichisme », 1927 ; *Abrégé de psychanalyse* (PUF, 1949), notamment : « L'appareil psychique et le monde extérieur », 1938.

— Voir également : Joël DOR, *Structure et perversion*, Denoël, 1987 ; Claude RABANT, *Inventer le réel*, Denoël, 1992.

Avec le déni (*Verleugnung*), nous sommes dans le registre de la perversion et nous avons affaire à un conflit intrasystémique dont le noyau originaire s'articule à la question de la castration. Le prototype de ce conflit semble se trouver pour Freud dans la découverte que fait le jeune garçon des organes génitaux féminins : sa croyance que tous les êtres sont doués de pénis est battue en brèche par la réalité ; à cette dernière qu'il est incapable de soutenir, il va opposer — car se profile alors pour lui le danger de la castration — un déni tout en intégrant dans une autre partie de son moi la perception enregistrée : à l'intérieur d'une même instance, le moi, il y a donc cohabitation de deux motions irréconciliables et qui font tourniquet : l'une qui accepte le « manque » de pénis de la femme, l'autre qui n'en veut rien savoir. Il y a coexistence de deux motions psychiques incompatibles et contradictoires, mais — dit Freud —

[...] le succès [de cette coexistence] aura été atteint au prix d'une déchirure dans le moi, déchirure qui ne guérira jamais plus, mais grandira avec le temps. Les deux réactions au conflit, réactions opposées, se maintiennent comme noyau d'un clivage du moi¹.

Ces deux motions qui cohabitent et qui s'excluent cependant l'une l'autre entraînent ce que Freud appelle donc le clivage du moi (*Ichspaltung*). Au niveau du discours, ce clivage pourrait s'illustrer par la fameuse formule qu'Octave Mannoni a prise pour emblème d'un de ses plus fameux articles : « "Je sais bien..., mais quand même?..." », énoncé où les deux motions incompatibles occupent tour à tour le terrain.

Essayons à présent de comprendre comment pourraient émerger, au plan du discours, les manifestations respectives, les « rhétoriques » possibles, consubstantielles aux processus en jeu dans la dénégation et le déni.

La dénégation trahit dans le discours du sujet le surgissement d'une motion refoulée qui transparaît derrière la barre de la négation (ou de ses équivalents sémantiques). Le désir en jeu est révélé et triomphe donc en partie du refoulement, mais en même temps il satisfait aux exigences de la censure qui l'annule par la négation dont elle le recouvre. Dans le discours, il n'y a qu'une motion contre laquelle s'arc-boutent les résistances. Si ces dernières faiblissent, la négation qui barrait l'expression du désir va s'atténuer et va même peu à peu revêtir — dans le cas d'une levée du refoulement — une valence positive. Dans tous les cas, le sujet ne se dédouble pas, pas plus que son discours : il croit à ce qu'il dit, même s'il se trompe sur son désir. En ce

1. Sigmund FREUD, « Le clivage du moi dans les processus de défense », dans *Résultats, idées, problèmes* (1938), PUF, 1985.

2. Octave MANNONI, « "Je sais bien, mais quand-même" », dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, 1969.

sens, le discours névrotique (qui est la scène majeure de la dénégation) n'est pas retors et ne calcule pas ; il s'empêtre peut-être dans les leurres que lui tend l'inconscient, il s'épuise sans doute à nier et à affirmer pour mieux méconnaître le désir qui l'habite, mais il n'est pas un discours roué : le langage n'est pas totalement maîtrisé, la parole peut encore y trébucher.

En revanche, pour ce qui est du déni, le discours du sujet porte inéluctablement les stigmates du clivage : il affirme et nie tour à tour ; les deux motions concurrentes cohabitent dans l'espace de son discours qui se retourne, ou qui est double ou qui se dédouble : dans son énoncé, dans son énonciation, ou dans le jeu qu'il introduit sciemment entre énoncé et énonciation. On est en présence d'un discours roué où le sujet n'adhère jamais à son dit puisqu'il n'est jamais totalement là où il parle, puisqu'il n'est qu'à demi dans ce qu'il dit ; ou c'est encore un discours de la dérision, puisque aucune assertion ne peut être assumée sans être aussitôt ruinée. Le discours devient un jeu dont l'auteur entend souvent être le maître, un art, voire une manipulation placée sous le signe de la toute-puissance, dès lors qu'il est sous l'emprise d'une structure perverse.

Voilà donc les deux stratégies discursives — articulées aux structures qu'elles incarnent : névrose et perversion — dont je voudrais montrer qu'elles animent profondément *Les Liaisons Dangereuses*, convaincu que l'intrigue et l'écriture du roman trouvent là, dans ce conflit de personnages traversés par des logiques discursives incompatibles, un puissant ressort dynamique et poétique. Car les personnages, au-delà de leurs actions, sont caractérisés par leurs stratégies discursives. Ainsi, c'est tout autant dans le déploiement de celles-ci, voire leur modification ou altération, que l'épaisseur psychologique des acteurs de cette scène prend corps et qu'elle ouvre, bien au-delà de l'habitus social qui les encadre, sur les abysses de la psyché humaine, ici coextensive de ses manifestations langagières. En effet, derrière l'effet dramatique provoqué par l'histoire et le destin des héros, le puissant sentiment de tragique qui anime *Les Liaisons* est à rechercher dans le heurt sans merci des discours qui s'affrontent. Il est à chercher dans les registres et les moyens qui les caractérisent, de même que la virtuosité esthétique du roman et la beauté noire qui en ressort seraient à attribuer à la structure résonante, éclatée, polyphonique, que ce roman à plusieurs voix réussit à concerter, à travers les modulations, conflits, reprises et échos que ces voix disséminent, tel un opéra où la musique serait capable de faire travailler les contraires à la cohésion supérieure de l'œuvre. Ou encore comme « une église baroque à confessionnaux multiples¹ » où l'architecture, par son élaboration vertigineuse, mettrait en résonance d'un bout à l'autre de l'espace, d'un bout à

1. C'est le titre de la belle préface que Béatrice Didier fait à notre édition de référence.

l'autre du roman, des voix hétérogènes et discontinues. Leur *dispositio*, en un tel degré d'élaboration, est certes le résultat du travail du romancier, et la lumière qu'apporte la psychanalyse sur leurs caractéristiques discursives n'en rend que plus grand le génie de Laclos et de son roman qui en avaient une connaissance endopsychique étonnamment fine.

Dans la distribution des rôles, du côté de la dénégation, je place le discours de M^{me} de Tourvel. Il renvoie au registre névrotique, tandis que celui des libertins, celui de Valmont — pour une bonne part — et celui de Merteuil — systématiquement — ressortissent au registre pervers et à ses figures.

2 Madame de Tourvel

Dans les lettres de M^{me} de Tourvel, on observe *in statu nascendi* le désir pour Valmont. Au début, il est purement et simplement barré par la négation, puis il va graduellement émerger dans un discours qui relâche ses défenses et fait progressivement place à un aveu, aveu qui va lui-même préluder à un passage à l'acte.

D'abord, donc, une négation (trop?) insistante, dans la Lettre 26, où Tourvel tente de se défendre de Valmont autant que d'elle-même :

Cette expression [« être malheureuse »], que vous trouvez si forte, serait sûrement beaucoup trop faible encore, si mes pleurs et mes discours avaient eu un autre motif; si au lieu de désapprouver des sentiments qui doivent m'offenser, j'avais pu craindre de les partager.

Non, Monsieur, je n'ai pas cette crainte; [...]

Peut-être même, malgré la certitude où je suis de ne point vous aimer jamais, peut-être aurais-je mieux fait de suivre les conseils de mes amis; de ne pas vous laisser approcher de moi [...].

Vous ne me connaissez pas; non, Monsieur, vous ne me connaissez pas [...].

Vous m'avez tenu des discours que je ne devais pas entendre, vous ne vous seriez pas cru autorisé à m'écrire une lettre que je ne devais pas lire [...].

Mais non, je ne ferai point une demande à celui qui ne m'a point respectée; je ne donnerai point une marque de confiance à celui qui a abusé de ma sécurité.

Vous me forcez à vous craindre, peut-être à vous haïr : je ne le voulais pas¹ [...].

Puis c'est ensuite une forme subtile de dénégation qui s'énonce schématiquement sur le mode : « ce n'est pas moi qui éprouve de l'amour pour lui, c'est une autre ». Le désir s'autorise ici à émerger puisqu'il est déplacé sur les sentiments de M^{me} de Rosemonde qui, d'après elle, se trouverait fort affligée du départ d'un neveu chéri (Valmont), sentiments que M^{me} de Tourvel, validant

1. P. 73 de notre édition de référence.

cette hypothèse, s'autorise alors à partager avec la vieille tante par une bien naturelle compassion :

Madame de Rosemonde regrette beaucoup son neveu, dont il faut convenir qu'en effet la société est agréable : [...] elle ne tarissait pas sur son éloge. J'ai cru lui devoir la complaisance de l'écouter sans la contredire, d'autant qu'il faut avouer qu'elle avait raison sur beaucoup de points. [...] J'ai été vraiment peinée de la douleur de ma respectable amie ; elle m'a touchée au point que j'aurais volontiers mêlé mes larmes aux siennes¹.

Puis c'est une nouvelle dénégation, tempérée par un conditionnel qui permet au désir de pointer à titre d'hypothèse pour être ensuite balayé par la réfutation. Elle s'appuie d'autre part sur une interrogation rhétorique qui commande la réponse implicite « sûrement pas moi », ce dont le lecteur commence à ne pas être dupe :

Vous ne m'y parlez que d'un sentiment auquel je craindrais encore de me livrer, quand même je le pourrais sans blesser tous mes devoirs [...].

Qui peut vouloir d'un bonheur acheté au prix de la raison, et dont les plaisirs peu durables sont au moins suivis des regrets, quand ils ne le sont pas des remords ?

Lettre 50 (Tourvel > Valmont) p. 136².

Donnons un nouvel exemple de cette « stratégie de l'hypothèse » où l'amour n'est envisagé que pour mieux être ensuite réfuté :

Supposez que vous m'aimiez véritablement (et c'est seulement pour ne plus revenir sur cet objet que je consens à cette supposition), les obstacles qui nous séparent en seraient-ils moins insurmontables ?

Chérie et estimée d'un mari que j'aime et respecte, mes devoirs et mes plaisirs se rassemblent dans le même objet. Je suis heureuse, je dois l'être. S'il existe des désirs plus vifs, je ne les désire pas ; je ne veux point les connaître.

Laissez-moi, ne me voyez plus ; ne m'écrivez plus, je vous en prie ; je l'exige.

Lettre 56 (Tourvel > Valmont) p. 152.

Puis c'est un nouvel affaiblissement de la position de M^{me} de Tourvel qui offre son « amitié » pour ne pas offrir son amour. Le second apparaît de plus en plus lisiblement sous le masque équivoque de la première. Quant à la question qui clôt la citation, elle appelle une nouvelle déclaration de la part de Valmont en lui laissant le soin d'être le sujet de cette énonciation amoureuse, tandis que M^{me} de Tourvel sous-entend, comme si elle désirait être démentie, que Valmont devrait se contenter de son « amitié » :

1. Lettre 45 (Tourvel > Volanges) p. 126. Après le départ de Valmont du château de sa tante.

2. Il s'agit de la fameuse Lettre 48 de Valmont, chef-d'œuvre de double sens, dont M^{me} de Tourvel, ici, n'entend que le premier degré.

En vous offrant mon amitié, Monsieur, je vous donne tout ce qui est à moi, tout ce dont je puis disposer. Que pouvez-vous désirer davantage ?

Lettre 67 (Tourvel > Valmont) p. 182-183.

Devant la persistance de Valmont, ultime manœuvre préluant à sa fuite, M^{me} de Tourvel met sur un plan d'égalité, voire d'équivalence son « amitié » et l'« amour » de Valmont. Elle répugne à prononcer ce dernier mot pour son propre compte, mais reconnaît qu'il puisse être légitime chez Valmont. Ayant ainsi accepté d'être aimée, bien que n'aimant pas, elle laisse entendre, par cette rhétorique périlleuse, qu'elle est en position d'extrême faiblesse et que bientôt les mots ne seront plus aptes à faire barrage au désir. C'est alors qu'elle tente de persuader Valmont d'introduire dans le réel cette barrière qui vient de céder dans le langage :

Je vous conjure donc, au nom de l'amitié tendre que je vous ai promise, au nom même des sentiments peut-être plus vifs, mais à coup sûr pas plus sincères, que vous avez pour moi, ne nous voyons plus ; partez [...].

Ne craignez pas que mon absence altère jamais mes sentiments pour vous ; comment parviendrais-je à les vaincre, quand je n'ai plus le courage de les combattre ? Vous le voyez, je vous dis tout, je crains moins d'avouer ma faiblesse, que d'y succomber [...].

Voyez votre amie, celle que vous aimez, confuse et suppliante, vous demander le repos et l'innocence.

Lettre 90 (Tourvel > Valmont) p. 274-275.

Enfin, comme il fallait s'y attendre, c'est la fuite, puis la chute de M^{me} de Tourvel : « Que vous dirai-je enfin ? J'aime, oui, j'aime éperdument¹. » C'est l'aveu, qui ne porte plus comme seule trace de résistance que le fait qu'elle oublie de préciser qui est l'objet de son amour, ce que M^{me} de Rosemonde, devenue confidente de la Présidente, ne manquera pas de relever dans sa réponse (Lettre 103, p. 320-321).

Par la suite, c'est le renversement de l'amour, consommé puis trahi et détruit par Valmont, qui va se retourner en cette haine dont M^{me} de Tourvel assume maintenant pleinement l'énonciation :

Être cruel et malfaisant, ne te lasserai-tu point de me persécuter ? Ne te suffit-il pas de m'avoir tourmentée, dégradée, avilie, veux-tu me ravir jusqu'à la paix du tombeau ?

Lettre 161 (Tourvel > Valmont) p. 497

Ainsi, par ce déploiement progressif et subtilement dosé du désir de M^{me} de Tourvel, et cela à travers les figures de plus en plus atténuées de la dénégation, le lecteur a pour horizon d'attente la chute de la Présidente qui est

1. Lettre 102 (Tourvel > Rosemonde), p. 318.

en quelque sorte programmée dans sa défense. Il est probable que la diégèse trouve là l'un de ses ressorts majeurs pour tenir son lecteur en haleine.

3 Les libertins

Le comportement du personnage de Valmont et ses stratégies de séduction évoquent déjà fort bien des types de comportement que des praticiens qualifieraient de pervers. Pour exemple, lisons cette vignette clinique qui, bien que contemporaine, serait superposable à bien des projets et plans de Valmont relatifs à son désir de séduire la respectable, dévote et fidèle Présidente de Tourvel :

Ce qui reste de plus important pour le pervers, c'est que l'Autre soit suffisamment engagé, inscrit dans des repères connus, notamment de respectabilité, pour que chaque nouvelle expérience fasse figure de débauche, c'est-à-dire pour que l'autre se trouve extrait de son système, et pour qu'il accède à une jouissance dont le pervers se fait fort d'avoir, en tout état de cause, la maîtrise ¹.

Mais, au-delà des personnages et de leurs actions, comme je l'ai dit, c'est leur discours qu'il me paraît intéressant de sonder dans la perspective des stratégies qui les traversent. Celui de Merteuil et Valmont, les libertins, qui quant à lui renvoie à une structure perverse, va déployer des figures ayant partie liée au déni et au clivage du moi.

4 Discours à double entente

Il me semble que la virtuosité d'écriture des deux libertins participe de la duplicité du moi dont l'une des figures se logera à merveille, par exemple, dans le maniement consommé du discours à double entente — lequel constitue à coup sûr l'une des puissantes séductions de l'écriture des *Liaisons*.

Ainsi, le même texte peut être décodé à deux niveaux. Dans le premier, il est écrit pour la victime, le « pigeon », qui ne recevra que le sens de surface ; mais, dans le même temps, il est aussi écrit pour le roué complice qui déploiera le second niveau de sens enchâssé dans le premier. Ce dédoublement du côté du destinataire, mais aussi du destinataire, scindé entre celui qui « y croit » (la candide M^{me} de Tourvel à qui est envoyée la lettre), et d'autre part la complice (M^{me} de Merteuil qui lit en ricanant la lettre qui ne lui est pas destinée et qui « n'y croit pas »), ce dédoublement me paraît très saisissant car il conjugue les deux faces du déni : celle qui acquiesce, celle qui n'en croit rien.

1. Jean CLAVREUL, « Le couple pervers », dans *Le Désir et la perversion* (collectif), Seuil, coll. « points », 1967, p. 110.

À cet égard, la Lettre 48 de Valmont, déjà évoquée, en est certainement l'un des plus brillants exemples :

C'est après une nuit orageuse et pendant laquelle je n'ai pas fermé l'œil ; c'est après avoir été sans cesse ou dans l'agitation d'une ardeur dévorante, ou dans l'entier anéantissement de toutes les facultés de mon âme, que je viens chercher auprès de vous, Madame, un calme dont j'ai besoin, et dont pourtant je n'espère pas jouir encore. En effet, la situation où je suis en vous écrivant me fait connaître plus que jamais la puissance irrésistible de l'amour ; j'ai peine à conserver assez d'empire sur moi pour conserver quelque ordre dans mes idées ; et déjà je prévois que je ne finirai pas cette lettre sans être obligé de l'interrompre. Quoi ! ne puis-je donc espérer que vous partagerez quelque jour le trouble que j'éprouve en ce moment ? J'ose croire cependant que, si vous le connaissiez bien, vous n'y seriez pas entièrement insensible [...].

La table même sur laquelle je vous écris, consacrée pour la première fois à cet usage, devient pour moi l'autel sacré de l'amour [...].

Je devrais peut-être m'abandonner moins à des transports que vous ne partagez pas : il faut vous quitter un moment pour dissiper une ivresse qui s'augmente à chaque instant, et qui devient plus forte que moi. [...]

Lettre 48 (Valmont > Tourvel) p. 132.

Dans cette lettre enflammée, où M^{me} de Tourvel ne lira qu'une déclaration de sentiments passionnés par un Valmont réduit à la solitude, et ne lira qu'une description des désordres mentaux qu'ils entraînent chez lui, pour sa part M^{me} de Merteuil — et, à sa suite, nous autres lecteurs —, par qui transitent les lettres de son complice avant d'atteindre leur adresse, y lira avec amusement tous les désordres, le *tempo* d'une nuit d'amour avec la courtisane Émilie qui, prêtant ses reins à Valmont pour qu'il y écrive son épître, deviendra « cette table consacrée » et « l'autel sacré » d'un amour dont la violence sensuelle transpire à toutes les lignes. Ainsi, dans cette même missive, trouvent à se loger dans les mêmes mots les deux faces du clivage : l'expression d'un sentiment d'amour pur et sincère ; un activisme sexuel vénal dépourvu de tout sentiment.

5 Double discours

Un autre rejeton de ce clivage du moi me paraît loger dans la position peu sincère des libertins par rapport au discours qu'ils tiennent et peu fidèle par rapport à la parole donnée, parole qu'ils ne tiennent pas, sauf si cela les arrange : les propos ne cessent de changer selon l'interlocuteur, régis par un camouflage généralisé. M^{me} de Merteuil en fait même une règle du « bien écrire » :

Quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous : « vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage ».

Lettre 105 (Merteuil > S. Volanges).

Ce double langage, ou ce langage de commande qui ne les engage pas, les libertins n'arrêtent pas de le tenir, tout comme ils ne tiennent pas leur parole. C'est par exemple M^{me} de Merteuil qui donne à M^{me} de Volanges des leçons d'éducation pleines de sagesse à propos du mariage de Cécile (Lettre 104), alors que l'instant d'après, elle précipite la même Cécile dans les bras de Valmont (Lettre 105). C'est encore la Marquise qui s'attire les confidences de la naïve Cécile pour mieux trahir ensuite, à son insu, sa confiance auprès de sa mère : elle révèle à M^{me} de Volanges l'existence d'une « liaison dangereuse » de Cécile avec Danceny et livre à la mère la cachette des lettres compromettantes. Libre de toute parole, Merteuil semble donc jouir du pouvoir que lui donne sa position double :

[...] Chemin faisant, j'aurai augmenté pour moi l'estime de la mère, l'amitié de la fille, et la confiance de toutes deux. [...]

À mon réveil je trouvai deux billets, un de la mère, et un de la fille ; et je ne pus m'empêcher de rire, en trouvant dans tous deux littéralement cette même phrase : c'est de vous seule que j'attends quelque consolation. N'est-il pas plaisant, en effet, de consoler pour et contre, et d'être le seul agent de deux intérêts directement contraires ?

Lettre 63 (Merteuil > Valmont) p. 166-167.

Même chose lorsqu'elle écrit les deux versions de l'« affaire Prévan » : d'un côté, à Valmont, elle expose — dans l'espoir de l'humilier par son brio — le méticuleux traquenard qu'elle a tendu au présomptueux Prévan, ce qui lui a assuré la victoire et doit lui garantir la célébrité publique :

Enfin vous serez tranquille et surtout vous me rendrez justice. Écoutez et ne me confondez plus avec les autres femmes. J'ai mis à fin mon aventure avec Prévan ; à fin ! entendez-vous bien ce que cela veut dire ? à présent vous direz qui de lui ou de moi pourra se vanter. Le récit ne sera pas si plaisant que l'action [...].

Suit le récit de son triomphe qui se conclut par :

J'ordonnais de plus à Victoire d'aller le matin de bonne heure bavarder dans le voisinage.

J'en écrirai une lettre à M^{me} de Volanges, dont sûrement elle fera lecture publique et où vous verrez cette histoire telle qu'il faut la raconter.

Lettre 85 (Merteuil > Valmont) p. 253.

Et d'un autre côté, donc, dans cette autre lettre qu'elle envoie à M^{me} Volanges, elle feint l'humilité et la surprise outragée, ce dont témoigne assez bien ce début :

Je vous écris de mon lit ma chère bonne amie. L'événement le plus désagréable et le plus impossible à prévoir, m'a rendue malade de saisissement et de chagrin. Ce n'est pas qu'assurément j'aie rien à me reprocher : mais il est toujours si pénible pour une femme honnête et qui conserve la modestie convenable à son sexe, de fixer sur elle l'attention publique, que je donnerais tout au monde pour avoir pu éviter cette malheureuse aventure [...].

Lettre 87 (Merteuil > Volanges) p. 256.

6 Dédoubllement du destinataire

Outre les lettres à double entente et le dédoubllement du destinataire qu'elles impliquent, après l'opportunisme du discours qui varie sans vergogne au gré des interlocutions, observons une autre figure du clivage qui consiste en un nouveau type de dédoubllement, celui du destinataire.

Il peut s'agir d'une lettre écrite sous la dictée, superposant le rédacteur et le signataire, à l'instar de celle que Valmont fait réécrire à Cécile à l'intention de Danceny :

Je lui ai demandé, après, de voir sa lettre; et comme je l'ai trouvée froide et contrainte, je lui ai fait sentir que ce n'était pas ainsi qu'elle consolerait son amant, et je l'ai décidée à en écrire une autre sous ma dictée; où, en imitant du mieux que j'ai pu son petit radotage, j'ai tâché de nourrir l'amour du jeune homme par un espoir plus certain. La petite personne était toute ravie, me disait-elle, de se trouver parler si bien; et dorénavant, je serai chargé de la correspondance. Que n'aurai-je pas fait pour ce Danceny? J'aurai été à la fois son ami, son confident, son rival et sa maîtresse!

Lettre 115 (Valmont > Merteuil) p. 372.

Mais il peut aussi s'agir d'une lettre qu'on recopie et qu'on fait circuler, à la manière de cette lettre de rupture que Valmont, après en avoir reçu le modèle de Merteuil, adresse à la Présidente de Tourvel (Lettre 141, p. 451). Il s'agit en l'occurrence d'une lettre sans auteur avoué, « recopiée » — en fait vraisemblablement concoctée — par Merteuil qui dit la tenir d'une amie, et qui est envoyée par ses soins à Valmont, lequel la recopie et l'envoie à son tour, et sous sa propre signature, à Tourvel. Cette lettre sans origine se perd donc dans le dédoubllement infini des destinataires (mais aussi des potentiels destinataires), et elle en tue peut-être d'autant mieux M^{me} de Tourvel qu'elle n'a pas d'auteur qui en assume la paternité. Le refrain « ce n'est pas ma faute » qui ponctue la lettre insiste à sa manière, lui aussi, sur le désengagement de

celui qui la transmet. On pourrait, d'ailleurs, voir dans cette lettre, en passant, une sorte d'allégorie du discours pervers que rien n'engage, mais, plus encore peut-être, y voir aussi l'emblème d'une littérature conçue par Laclos comme interdiscursivité et dédoublement infini de l'énonciation, puisque *Les Liaisons*, « recueil de lettres », se situent, dès les textes liminaires de présentation, sous le signe du clivage quant aux statuts des sources : lettres réelles de plusieurs épistoliers recueillies par un témoin, ou lettres fabriquées par un auteur. Laclos, évitant de trancher, se scinde en deux instances : un « éditeur » et un « rédacteur », qui donnent des statuts incompatibles aux lettres du recueil :

L'éditeur avertit :

Nous croyons devoir avertir le public, que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman. *(Avertissement de l'éditeur)*

Tandis que le rédacteur affirme :

Cet ouvrage, ou plutôt ce Recueil, que le public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre des lettres qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait. *(Préface du rédacteur)*

Dans le registre de cette plasticité discursive, on pourrait encore évoquer la manière dont la Marquise, pour mieux séduire le Chevalier qu'elle attend pour la nuit, emprunte, pour son propre discours, des voix extérieures pour trouver le ton juste : elle relit un chapitre du *Sopha*, une lettre d'*Héloïse* et deux *Contes* de La Fontaine (Lettre 9, p. 35).

7 Entre le oui et le non

Ainsi, le libertin navigue-t-il en permanence entre des discours, ou à l'intérieur d'un discours pluriel, de même qu'il est toujours entre plusieurs conquêtes¹ ou qu'il y joue toujours une multiplicité de personnages². De

1. C'est par exemple Valmont, dans les bras d'Émilie, courtisane, qui écrit une lettre (la fameuse Lettre 48, à double entente) à M^{me} de Tourvel : « [...] J'ai trouvé plaisant d'envoyer une lettre écrite du lit et presque d'entre les bras d'une fille, interrompue même pour une infidélité complète, et dans laquelle je lui rends un compte exact de ma situation et de ma conduite. » C'est encore Valmont qui séduit Cécile tandis qu'il courtise M^{me} de Tourvel ; c'est le même (Lettre 71) qui, dans les temps morts de sa conquête de la présidente, s'immisce auprès de la Vicomtesse entre Vressac et son mari, etc. Merteuil, pour sa part, est, par un effet de symétrie, tout aussi habile à ce jeu.

2. Voir par exemple ce que raconte la Marquise de Merteuil au sujet de sa nuit avec le Chevalier : « [...] je me plaisais à le considérer comme un sultan au milieu de son Sérail, dont

ce louvoisement vient sa force et sa rouerie, et nul n'est, ordinairement, en mesure de le démasquer. Si d'aventure il est sommé de choisir, de prendre position, plutôt que de renoncer à son système il préfère « périr » — pour reprendre les termes de Merteuil. Ce n'est pas un hasard, sans doute, si le dénouement tragique du roman est lié initialement à une mise en demeure : la marquise de Merteuil est sommée par le Vicomte de choisir « entre le oui et le non ». Valmont, qui connaît bien la logique perverse pour l'avoir longtemps pratiquée, sait bien qu'il touche là au point faible de sa complice. Il sait aussi que c'est là un point de non retour et que tout l'édifice sur lequel reposait leur puissance risque de s'en effondrer :

Je n'ignore pas que vous n'avez jamais aimé être placée ainsi entre le oui et le non : mais vous devez sentir aussi que je ne puis vous laisser sortir de ce cercle étroit sans risquer d'être joué. [...]

Le moment de franchise est arrivé.

Lettre 153 (Valmont > Merteuil) p. 482.

Devant ce choix impossible, devant la manœuvre de Valmont (Lettre 155) qui la dépossède de Danceny, Merteuil agit, elle se venge, elle rompt les secrets qui la lient à Valmont, et elle engage par le dévoilement de la vérité le processus qui conduira à la chute de Valmont et conséquemment à sa propre chute.

8 Merteuil-Valmont, figure unique clivée ?

Le destin parallèle des deux libertins m'amène à envisager que, la figure du clivage étant une donnée tellement structurante du roman, on pourrait la retrouver du côté des personnages de Valmont et Merteuil, lesquels pourraient bien finalement représenter, à eux deux, une nouvelle figure du clivage du moi, chacun représentant l'une des deux motions qui dispute à l'autre l'avantage sur le terrain.

D'abord, observons une homologie, tournant vite à la rivalité et à la surenchère, dans les actions menées par les deux libertins. Tandis que Valmont est avec Émilie, Merteuil se lie au Chevalier ; Valmont possède la Vicomtesse, Merteuil séduit Prévan ; Valmont « initie » Cécile, Merteuil débauche Danceny ; Merteuil pousse à la rupture Valmont-Tourvel, Valmont provoque la rupture Danceny-Merteuil.

j'étais tour à tour les favorites différentes. En effet, ses hommages réitérés, quoique toujours reçus par la même femme, le furent toujours par une Maîtresse nouvelle. » (Lettre 10, p. 36-37). Voir aussi tous les masques que Valmont peut passer pour séduire : celui de la charité (Lettre 21), celui du dévot (Lettre 120), celui du désespoir (Lettre 48) etc.

Mais rivalité aussi au niveau du langage. Voici le Vicomte qui met en garde la Marquise :

Tenez, j'ai peur. Ce n'est pas que je doute de votre adresse : mais ce sont les bons nageurs qui se noient.

[...] Vous-même, ma belle amie, dont la conduite est un chef-d'œuvre, cent fois, j'ai cru vous voir plus de bonheur que de bien joué.

Lettre 76 (Valmont > Merteuil) p. 206

Et voilà la réplique de Merteuil qui ne se fait pas attendre :

Ah! Mon pauvre Valmont, quelle distance il y a encore de vous à moi! Non, tout l'orgueil de votre sexe ne suffirait pas pour remplir l'intervalle qui nous sépare. Parce que vous ne pouvez exécuter mes projets, vous les jugez impossibles! Être orgueilleux et faible, il te sied bien de vouloir calculer mes moyens et juger de mes ressources!

[...] Et qu'avez-vous donc fait que je n'aie surpassé mille fois?

Lettre 81 (Merteuil > Valmont) p. 229.

Dans cette perspective, il serait également intéressant de considérer, en termes lacaniens, la constellation Merteuil-Valmont comme le jeu de deux positions subjectives liées à l'attribution du phallus dans la constitution de la problématique qui peut déboucher sur une structure perverse.

Dans ses identifications prégénitales, explique Joël Dor à la suite de Freud et de Lacan, l'enfant vit la figure maternelle comme toute-puissante, non-manquante, phallique. En un mot, elle a le phallus, croyance à laquelle le pervers ne renoncera jamais. Dans un second temps, l'enfant va percevoir la figure maternelle comme « manquante », et il va imaginativement se constituer en objet susceptible de combler ce « manque », il va s'identifier au phallus maternel, il croira être ce phallus attaché à la mère, ce qui lui barrera la voie de la castration et pourra induire une identification perverse¹. N'est-ce pas cette étrange dialectique de l'être et de l'avoir qui serait à l'œuvre ici?

Dans cette hypothèse, Merteuil fonctionnerait sur le registre de l'avoir : c'est la mère phallique à qui rien ne manque; elle est toute-puissante, non soumise à la loi du père. Elle est la source de sa propre loi, sa propre référence. Elle n'est pas soumise au désir de l'autre, elle le manipule. La grande lettre où elle expose ses principes à Valmont ne dit pas autre chose :

Si, au milieu de ces révolutions fréquentes, ma réputation s'est pourtant conservée pure; n'avez-vous pas dû en conclure que, née pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre, j'avais su me créer des moyens inconnus jusqu'à moi?
[...]

1. Voir le travail de Joël Dor, *Structure et perversion*, chap. 9 : « Identification phallique et identification perverse ».

Ils sont [mes principes] le fruit de mes profondes réflexions ; je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage. [...]

Je me suis travaillée avec le même soin et plus de peine, pour réprimer les symptômes d'une joie inattendue. C'est ainsi que j'ai su prendre sur ma physiologie cette puissance dont je vous ai vu quelquefois si étonné.

[...] je m'amusais à me montrer sous des formes différentes ; sûre de mes gestes, j'observais mes discours ; je réglai les uns et les autres, suivant les circonstances, ou même suivant mes fantaisies : dès ce moment, ma façon de penser fut pour moi seule, et je ne montrai plus que celle qu'il m'était utile de laisser voir.

[...] J'étudiais nos mœurs dans les Romains ; nos opinions dans les Philosophes ; je cherchai même dans les Moralistes les plus sévères ce qu'ils exigeaient de nous, et je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser et de ce qu'il fallait paraître.

Ou encore ceci :

Mais, moi, qu'ai-je de commun avec ces femmes inconsidérées ? Quand m'avez-vous vue m'écarter des règles que je me suis prescrites et manquer à mes principes ? Je dis mes principes et je le dis à dessein : car ils ne sont pas comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen, suivis par habitude, ils sont le fruit de mes profondes réflexions ; je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage.

[...]

Mais de prétendre que je me sois donnée tant de soins pour n'en pas retirer de fruits ; qu'après m'être autant élevée au-dessus des autres femmes par mes travaux pénibles, je consente à ramper comme elles dans ma marche, entre l'imprudence et la timidité ; que surtout je pusse redouter un homme au point de ne plus voir mon salut que dans la fuite ? Non, Vicomte, jamais. Il faut vaincre ou périr.

Lettre 81 (Merteuil > Valmont) p. 232 et suiv.

Cette autosuffisance, cette prétention à forger et à promouvoir sa loi, quitte à défier et transgresser la loi, fait du libertin-pervers quelqu'un qui aspire à la toute-puissance et qui va donc sans cesse invoquer comme référence le modèle de la divinité :

Me voilà comme la Divinité ; recevant les vœux opposés des aveugles mortels, et ne changeant rien à mes décrets immuables.

Lettre 63 (Merteuil > Valmont) p. 168.

ou encore :

Je suis pour vous une fée bienfaisante. Vous languissez loin de la beauté qui vous engage : je dis un mot, et vous vous retrouvez auprès d'elle. Vous voulez vous venger d'une femme qui vous nuit : je vous marque l'endroit où vous

devez frapper et la livre à votre discrétion. Enfin, pour écarter de la lice un concurrent redoutable [Prévan], c'est encore moi que vous invoquez, et je vous exauce. En vérité, si vous ne passez pas votre temps à me remercier, c'est que vous êtes un ingrat.

Lettre 85 (Merteuil > Valmont) p. 253.

Quant à Valmont, il se réfère également volontiers au modèle de la divinité, car s'il est irrésistible auprès des femmes c'est qu'il imagine inconsciemment incarner le Dieu-Phallus, celui qui va combler le manque, qui va restaurer ce qui fait défaut. Mais il est dans le registre de l'être : pour avoir les femmes, il se présente comme étant l'objet qui pourrait les combler :

J'aurai cette femme; je l'enlèverai au mari qui la profane : j'oserai la ravir au Dieu même qu'elle adore. Quel délice d'être tour à tour l'objet et le vainqueur de ses remords! Loin de moi l'idée de détruire les préjugés qui l'assiègent! ils ajouteront à mon bonheur et à ma gloire. Qu'elle croie à la vertu, mais qu'elle me la sacrifie; que ses fautes l'épouvantent sans pouvoir l'arrêter; et qu'agitée de mille terreurs, elle ne puisse les oublier, les vaincre que dans mes bras. Qu'alors, j'y consens, elle me dise : « je t'adore »; elle seule entre toutes les femmes sera digne de prononcer ce mot. Je serai le Dieu qu'elle aura vraiment préféré.

Lettre 6 (Valmont > Merteuil) p. 24.

Imaginairement donc, le Vicomte est le phallus de la mère, de la Merteuil aussi, et celle-ci, qui ne fait que le conforter dans cette position, sait bien en tirer parti en l'utilisant comme tel pour instaurer son pouvoir par Val et par Mont :

Partez sur le champ; j'ai besoin de vous. Il m'est venu une excellente idée et je veux bien vous en confier l'exécution [Il s'agit de la séduction de Cécile Volanges]. Ce peu de mots devrait suffire; et, trop honoré de mon choix, vous devriez venir, avec empressement, prendre mes ordres à genoux. [...] J'exige que demain vous soyez chez moi.

Lettre 2 (Merteuil > Valmont) p. 12-14.

9 Le Déni

Si les figures du dédoublement du moi ont un rendement particulièrement remarquable dans le discours des libertins, il ne faudrait pas, pour autant, oublier qu'elles sont sous-tendues par le déni dont le texte porte également les stigmates.

Il faudrait, par exemple, insister sur la référence au théâtre et à la figure du comédien que les libertins ne cessent d'évoquer. On l'a vu, le pouvoir du roué

tient essentiellement à son talent à feindre et à se dédoubler comme un acteur, et le libertin en vient donc tout naturellement à comparer son lieu d'exercice à une scène et un théâtre :

Je sentais un besoin de coquetterie qui me raccommoda avec l'amour ; non pour le ressentir à la vérité, mais pour l'inspirer et le feindre. En vain m'avait-on dit et avais-je lu qu'on ne pouvait feindre ce sentiment ; je voyais pourtant que, pour y parvenir, il suffisait de joindre à l'esprit d'un auteur le talent d'un comédien.

[...] Alors je commençai à déployer sur le grand théâtre les talents que je m'étais donnés.

Lettre 81 (Merteuil > Valmont) p. 237 et suiv.

Dans cette logique, un signe manifeste de puissance sera par exemple d'empêcher un rival de paraître sur la même scène : « [à propos de Prévan :] En effet je l'ai empêché longtemps [...] de paraître sur ce que nous appelons le grand théâtre [...] » (Lettre 70 (Valmont > Merteuil) p. 188). Ou de rendre publique une aventure privée : « [à propos de l'aventure avec la Vicomtesse] à présent que je m'en suis amusé, il est juste que le public ait son tour » (Lettre 71, p. 195, Valmont > Merteuil).

Ou encore de se faire applaudir par la galerie :

[...] des spectateurs ? Hé ! laissez faire, ils ne manqueront pas. S'ils ne me voient pas à l'ouvrage, je leur montrerai ma besogne faite ; ils n'auront plus qu'à admirer et applaudir. Oui, ils applaudiront car je puis enfin prédire, avec certitude, le moment de la chute de mon austère dévot.

Lettre 99 (Valmont > Merteuil) p. 302.

Or, la référence au théâtre et la distance impliquée par le jeu du comédien ont, me semble-t-il, partie liée avec le déni. La métaphore de la comédie et du spectacle, qui est convoquée chaque fois qu'il est question d'un exploit amoureux, est là pour suggérer que l'amour est une mascarade, que la différence des sexes qui s'y manifeste est une mise en scène, que le désir d'un sexe pour l'autre — issu de cette différence — est une bouffonnerie risible. *Je sais bien* que quelque chose « manque » à la femme, *je sais bien* que la différence des sexes existe, *je sais bien* que l'amour passe par cette reconnaissance, *mais quand même*, tout cela n'est qu'une mise en scène — dirait le pervers libertin qui aurait lu Mannoni.

10 Valmont, du déni à la dénégation

Enfin, et pour refermer cette interminable lecture, il resterait à montrer que Valmont, qui ne campe pas définitivement sur une position perverse,

navigue, en quelque sorte, entre névrose et perversion (ne mourra-t-il pas dans un duel?) et en revêt successivement les discours. Quand il est dans la seconde position, il lit à livre ouvert dans le désir de M^{me} de Tourvel et dessine les plans d'une bataille qu'il est sûr de gagner puisqu'il en connaît à l'avance le déroulement et puisqu'il y emploie des armes déloyales — le mensonge et le dédoublement — contre l'aveuglement et la bonne foi de l'adversaire :

Toute sa lettre annonce le désir d'être trompée. [...]

Mon projet [...] est qu'elle sente, qu'elle sente bien la valeur et l'étendue de chacun des sacrifices qu'elle me fera; de ne pas la conduire si vite que le remords ne puisse la suivre; de faire expirer sa vertu dans une longue agonie; de la fixer sans cesse sur ce désolant spectacle; et de ne lui accorder le bonheur de m'avoir dans ses bras, qu'après l'avoir forcée à n'en plus dissimuler le désir.

Lettre 70 (Valmont > Merteuil) p. 189.

Mais quand Valmont se *détache* (et on comprend bien pourquoi j'insiste sur le mot) de Merteuil et commence à entrevoir quelque chose de l'amour avec Madame de Tourvel, l'édifice pervers qui lie les deux libertins s'effondre. Valmont accepte enfin de payer le prix fort de la castration, il en meurt¹, et le roman se dénoue. Valmont cesse d'être un dieu; devenu mortel, il se retrouve identifié à une position unifiée où il est sous l'empire de l'amour, et devenu faillible, il en devient mortel. Valmont n'est plus hors d'atteinte, protégé par son ubiquité discursive, il est exposé dans un discours unifié où il gîte.

Il nous reste à vérifier, que juste avant cette mort, Valmont, aux prises avec un désir qu'il ne maîtrise plus et qui lui est obscur, a entrepris de changer de discours et entre dans le registre névrotique : écoutons-le, comme il le fait à plusieurs reprises, qui se met à dénier avec des accents qui nous font penser à Tourvel, et qui se défend des trop lucides accusations de la Marquise :

Je suis encore trop plein de mon bonheur pour pouvoir l'apprécier, mais je m'étonne du charme inconnu que j'ai senti. [...] Serais-je donc, à mon âge, maîtrisé comme un écolier, par un sentiment involontaire et inconnu? Non, il faut, avant tout, le combattre et l'approfondir.

[...] vous pouvez être sûre que je ne me laisserai pas tellement enchaîner, que je ne puisse toujours briser ces nouveaux liens, en me jouant et à ma volonté.

Lettre 125 (Valmont > Merteuil) p. 396.

Je persiste ma belle amie, non, je ne suis point amoureux; et ce n'est pas ma faute, si les circonstances me forcent d'en jouer le rôle.

Lettre 138 (Valmont > Merteuil) p. 441.

1. Dans un duel avec Danceny, où l'on retrouve encore en filigrane la marque du dédoublement : la lutte de Valmont amoureux contre Valmont libertin; ou bien la lutte intrapsychique des deux motions du moi irréconciliables?

Quant à la marquise de Merteuil, qui reste jusqu'au dénouement fixée à une structure et un discours pervers, il faudrait encore se demander comment la faille qu'induit dans son système la défaillance de Valmont produit la maladie qui la défigure et qui détruit le masque qu'elle avait élaboré ; par quel détour la castration la dépouille de sa toute-puissance, la rattrape, et fait de la Merteuil une *mère* qui perd un *œil*. Il semble, là encore, que la disparition de Valmont, son *manque*, ne soit pas sans effet sur sa complétude perverse. Sans doute y tenait-elle comme à ses yeux...

Au sujet de la correspondance entre Laclos et Madame Riccoboni

Rapport de places et imaginaire ¹

1 Questions

Que se passe-t-il quand l'auteur bien connu d'un roman par lettres envoie des lettres réelles? Quand Choderlos de Laclos correspond avec Madame Riccoboni au sujet des *Liaisons dangereuses*? Correspondance « réelle » de Choderlos de Laclos et de Madame Riccoboni, mais correspondance malgré tout publiée par le romancier en annexe de l'édition des *Liaisons dangereuses*, dite « de Nantes », datant de 1787².

Très vite, faire la part du « réel » et du « fictionnel » dans une lettre m'est apparu, à certains égards, comme scabreux. J'entends bien qu'on comprend par « réelle » une lettre vraiment envoyée et vraiment reçue, lettre conçue à des fins fonctionnelles et pragmatiques; et par « fictionnelle » une missive qui serait écrite et envoyée par un scripteur fictif lui-même inscrit dans un dispositif fictionnel. Mais le problème, justement, vient pour moi du côté du scripteur qui, dans un cas comme dans l'autre (lettres réelles-lettres fictives) occupe une situation qui me semble participer très largement dans tous les cas du dispositif de la fiction. Le jeu de *places* qu'on met en scène dans le dispositif épistolaire — comme ailleurs, dans toute interaction avec un autre, ainsi que le montre François Flahault dans un livre auquel je vais ici souvent recourir³ — fait que ces places sont fictionnelles, au sens où elles sont

1. Première publication sous le titre « Rapports de place et imaginaire dans les lettres de Laclos et Madame Riccoboni » dans *Semen*, n° 20, PUFC, 2005.

2. Cette correspondance occupe les pages 757 à 768 de l'édition de La Pléiade. Sur son historique, voir dans cette même édition la notice sur la correspondance p. 1574 et suivantes et la p. 1587 et suivantes pour les notes et variantes. Elle comporte quatre lettres de M^{me} Riccoboni et quatre de Laclos, dont deux envoyées à la suite l'une de l'autre, rompant ainsi l'alternance conventionnelle. Les références à cette correspondance et à cette édition seront indiquées entre parenthèses.

3. François FLAHAULT, *La parole intermédiaire*, *op. cit.*

des scénographies d'un moi qui se méconnaît et se leurre tout en s'affirmant dans des images, moi qui ne prend consistance — éphémère et instable — qu'à se mettre en scène à travers des places, mise en scène où l'imaginaire, assurément, est le grand régisseur. Ainsi la frontière entre réalité et fiction, quand il s'agit du moi écrivant — et surtout si l'on garde à l'esprit le moi freudien — me paraît insaisissable, ce qui me paraît de nature à ruiner, de ce point de vue, la différence qu'on entend faire entre les deux catégories de lettres.

Là encore, le choix de mon corpus n'est pas innocent puisque j'entends montrer à travers lui que la correspondance avec Madame Riccoboni est moins « réelle » que celle dont elles discutent, à savoir celle des *Liaisons dangereuses* dont on connaît le caractère fictionnel — même si le « rédacteur » veut feindre de donner le change à un lecteur crédule¹. Je veux dire par là que, bien que les places supposées « réelles » des deux épistoliers soient attestées et occupées par des êtres ayant existé, ces places ne prennent cependant leur consistance que par d'autres places, celles que le roman dispose à l'usage de ses personnages et qui servent alors, à plusieurs reprises, de matrice aux protagonistes de notre correspondance. Il faudra tirer quelques conséquences de ce paradoxe.

2 Un premier jeu de places

Dans un premier temps, je ne m'intéresserai — assez schématiquement — au jeu de places tenu par les épistoliers (premier niveau), que pour m'intéresser ensuite à celles (second niveau) qui les surdéterminent et qui nous renvoient à la correspondance des personnages des *Liaisons*, correspondance sans laquelle l'analyse du premier niveau d'échange resterait largement lacunaire.

Partons donc des lettres² qu'échangent Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos et Marie-Jeanne Laboras de Mézières, épouse Riccoboni et donc mariée au comédien du même nom, connu à la scène sous le nom de Lélios II, fils du grand Lélios. Cette correspondance tourne autour des *Liaisons*, de sa moralité et de sa conformité aux modèles de la nature. Madame Riccoboni donne le ton au débat dans la première lettre de l'échange, quand, après force compliments d'usage sur le style de Laclos, elle lui reproche de « donner aux

1. Cf. La « Préface du Rédacteur » : « Cet ouvrage ou plutôt ce recueil, que le public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre des Lettres qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait [etc.] »

2. Correspondance connue par le manuscrit 12845 du Fonds français de la Bibliothèque nationale qui contient les originaux de M^{me} Riccoboni et les brouillons de Laclos, et par l'édition des *Liaisons* dite « de Nantes » qui paraît en 1787, tandis que la première édition chez Durand est de 1782.

étrangers une idée si révoltante des mœurs de sa nation et du goût de ses compatriotes » et de chercher davantage à « plaire » qu'à « être utile ». Elle lui reproche aussi de mettre en scène « des caractères qui ne peuvent exister » et d'« orner le vice des agréments qu'il a prêtés à M^{me} de Merteuil ». Il n'est pas sans intérêt de préciser que Madame Riccoboni est elle-même auteur, et, qui plus est, de romans épistolaires¹ où elle prête sa plume exclusivement à des épistolières. Ainsi se situe-t-elle implicitement comme auteur et comme connaissance de l'âme féminine.

Laclos, de son côté, doit rentrer dans le système de places installé par sa correspondante et dans lequel il n'est pas forcément à l'aise puisqu'il ne l'a pas choisi. Il devra défendre la moralité de son ouvrage et la conformité de ses modèles à la nature, alors que la portée morale des *Liaisons* est au moins complexe, pour ne pas dire problématique, et que la réalité des modèles est largement un leurre installé par le dispositif du roman qui joue à se faire passer pour le recueil d'une correspondance véritable. Madame Riccoboni part donc, le plus sérieusement du monde, de ce qu'affirme (avec sans doute beaucoup d'humour²) le Rédacteur dans sa *Préface*, en l'identifiant à Laclos et en oubliant que ce même Laclos prêtait sa plume à l'Éditeur dans un *Avertissement* qui contredit largement la *Préface*. Voilà donc Laclos bloqué dans un système de places où il doit tenir les positions du Rédacteur, à moins qu'il ne décide d'explicitier son double jeu, ce qu'il ne peut faire sans en ruiner l'efficace et qu'il ne fait donc pas.

Nous sommes dans un cas de figure que décrit très bien Flahault (p. 67) :

[...] l'assujettissement de l'un des protagonistes d'un dialogue ou d'une discussion à un critère de reconnaissance donné à pour effet de définir pour lui la situation où il se trouve et la place de laquelle il se sent habilité à parler et à être entendu. Or, on observe souvent que cette place-là est plus ou moins décalée par rapport à celle qui lui permettrait effectivement de parler et d'être entendu. Décalée en ce sens qu'elle n'est pas compatible avec l'émission d'un discours appelé et pour ainsi dire préparé par l'expérience antérieure du locuteur. Décalée encore en ce sens qu'elle assigne corrélativement aux destinataires une place qu'il leur est difficile, voire impossible d'occuper. [...] rapport de places imaginaire.

1. *Amélie* (1743), *Lettres de Fanny Butler* (1757), *Lettres de Juliette Catesby* (1759), *Lettres d'Adélaïde de Dammartin* (1767), *Lettres d'Elisabeth-Sophie de Vallière* (1772)...

2. Je ne résiste pas au plaisir d'en donner un échantillon : « [...] loin de conseiller cette lecture [*Les Liaisons*] à la jeunesse, il me paraît très important d'éloigner d'elle toutes celles de ce genre. L'époque où celle-ci peut cesser d'être dangereuse et devenir utile me paraît très bien avoir été saisie, pour son sexe, par une bonne mère qui non seulement a de l'esprit, mais qui a du bon esprit. "Je croirais", me disait-elle, après avoir lu le manuscrit de cette Correspondance, "rendre un vrai service à ma fille, en lui donnant ce Livre le jour de son mariage". Si toutes les mères de famille en pensent ainsi, je me féliciterai éternellement de l'avoir publié. »

« La mise en place s'opère alors à faux », comme le dit Flahault, en ce sens que Madame Riccoboni se croit interpellée par sa qualité de femme et d'écrivain moral, porte-parole des femmes, et qu'elle impose à Laclos de situer leur échange sur un terrain où il aura à répondre de sa moralité d'écrivain et de la conformité de ses personnages à la nature. Nous aurons à examiner plus tard quelques effets possibles de ce cadre quant aux figures que déploiera Laclos au niveau de ce que j'appelle « le second niveau » du jeu de places.

Je résume, donc, le schéma de leurs interactions épistolaires, qui, même si elles « portent à faux », n'en recherchent pas moins la complétude à travers l'assentiment de l'autre, recherche que Flahault expose en deux formules :

[...] dans l'énonciation, un sujet, en produisant sa parole, selon quelque discours que ce soit, demande à ses interlocuteurs de le reconnaître lui, dans le rapport à la complétude qu'il prétend soutenir. (p. 97)

Et, à la page suivante :

Aucun aspect de [l'existence d'un sujet] (par conséquent, rien dans son activité de parole) n'échappe tout à fait à cette nécessité de marquer un rapport à une figure de la complétude, quelle qu'elle soit; pas plus que le sujet n'échappe à la problématique de la reconnaissance, laquelle, d'ailleurs, est inséparable de cette nécessité.

Voici donc comment Laclos et Riccoboni engagent une joute qui, à travers le déploiement d'une rhétorique argumentative, a pour enjeu la reconnaissance identitaire, reconnaissance où la place d'auteur — place imaginaire s'il en est — se trouve mise en question de part et d'autre.

À la première lettre, dont je résumais la teneur, Laclos répond en reprenant le mode de Madame Riccoboni, à la troisième personne¹, comme si la lettre n'était pas adressée :

M. de Laclos commence par féliciter M^{me} Riccoboni de ne pas croire à l'existence des femmes méchantes et dépravées. Pour lui, éclairé par une expérience plus malheureuse, il assure avec chagrin, mais avec sincérité, qu'il ne pourrait effacer aucun des traits qu'il a rassemblés dans la personne de M^{me} de Merteuil, sans mentir à sa conscience, sans taire au moins, une partie de ce qu'il a vu. (p. 758)

Laclos place Madame Riccoboni du côté de la croyance : elle ne croit pas à l'existence de la Merteuil, tandis que Laclos ne peut rien retrancher de son portrait puisqu'il base sa position — irréfutable — sur une observation. Observation qu'il n'a pas livrée toutefois en entier pour garder des munitions

1. « [...] Un écrivain distingué, comme M. de Laclos, doit avoir deux objets en se faisant imprimer, celui de plaire, et celui d'être utile. [...] »

— artillerie oblige! —, mais aussi sans doute pour pouvoir affirmer dans ses lettres suivantes, sans trop de contradiction, que le personnage n'est pas une personne réelle, mais un être composite.

Il enchaîne en assurant que l'exhibition des vices permet de mieux les combattre. Quant aux « ornements » dont ils sont parés, ils ne correspondent que trop à la réalité, et la référence exemplaire du sculpteur Pigalle est appelée en renfort (p. 758¹). Il retourne ensuite l'argument relatif à la supposée indignation des étrangers quant aux mœurs des Français en observant qu'ils peuvent aussi bien fonder leur jugement sur les personnages positifs de Rosemonde ou de Tourvel.

Il renforce le postulat de Madame Riccoboni — un auteur doit plaire et être utile — mais en retournant les priorités avancées par sa correspondante : il voulait d'abord être utile — par le dévoilement — avant de plaire. Il conclut en convoquant Madame Riccoboni à sa place d'auteur, en suggérant aux lecteurs qui voudraient avoir une vision idéalisée de la femme de lire les romans de sa destinataire (p. 759) où les tableaux sont « charmants ». Seules les femmes sont capables de peindre des modèles aussi « charmants » car ils sont « dans le cœur du peintre », tandis que les hommes doivent se contenter de rendre « la nature avec exactitude et fidélité ».

Madame Riccoboni (lettre 3) contre-attaque en déclinant la position d'auteur par une feinte modestie et en déniait qu'une rivalité d'écrivain la motive dans ses critiques :

Vous me feriez un tort véritable en m'attribuant la partialité d'un auteur. Je le suis de si peu de choses qu'en lisant un livre nouveau je me trouverais bien injuste et bien sotte, si je le comparais aux bagatelles sorties de ma plume et croyais mes idées propres à guider celles des autres [...]

dit-elle (p. 759) en s'adressant cette fois directement à son allocataire par le vouvoiement. Elle prétend occuper une place plus large et moins partielle : celle de femme, de Française et de patriote soucieuse de « l'honneur de sa nation ». Elle retourne les arguments de Laclos en affirmant que, pour sa part, elle n'a jamais rencontré de Merteuil dans son « petit cercle ». Elle insinue que Laclos a dû avoir de singulières fréquentations pour « se rencontrer avec de pareils monstres ». Elle réactive enfin discrètement l'idée que Laclos cherche avant tout à plaire en rappelant « que tout Paris s'empresse à [le] lire, tout Paris s'entretient de [lui] ».

Dans la lettre 4, Laclos dénie la partialité qu'il aurait attribuée à Riccoboni, puis il récuse la modestie de celle-ci et la conforte dans sa position d'auteur

1. « Tel à peu près, au monument élevé par Pigalle [le mausolée de M. le Maréchal de Saxe, à Strasbourg], on ne voit point sans effroi, sous une draperie moelleuse, le squelette de la mort fortement prononcé. »

en faisant l'éloge de ses livres « qu'on chérira toujours » (p. 761). Il prend acte de sa position de femme et de Française et laisse pointer une légère ironie en affirmant « ne pas redouter ce tribunal ». Il concède avoir rencontré « quelques unes » (seulement ?) de ces femmes dépravées, mais il affirme qu'en fait son modèle réunit plutôt une condensation de traits qu'on peut observer séparément dans la vie. Il fait une longue énumération descriptive de ces traits et conclut : « si tout cela n'est point, j'ai eu tort d'écrire... mais qui osera nier ces vérités de tous les jours ? » Il se réfère alors à Cervantès et fait un parallèle entre Merteuil et Don Quichotte : si une Merteuil n'existe pas, pourquoi la prendre plus au sérieux que le pauvre hidalgo et faire tant de bruit ? Puis une autre autorité est invitée au débat : Molière, avec son Tartuffe qui, tel la Marquise, condense « cent hypocrites [ayant] commis séparément de semblables horreurs : Molière les réunit sur un seul d'entre eux, et le livra à l'indignation publique ». Ainsi Laclos décale sa position : « M^{me} de Merteuil a-t-elle jamais existé ? Je l'ignore. » Elle est plutôt un type, comme Tartuffe, un modèle universel, ce qui permet au romancier de porter l'estocade finale : « M^{me} de Merteuil n'est pas plus une Française qu'une femme de tout autre pays. » Il retourne à Riccoboni son affirmation désormais vidée de pertinence, qui plus est, sous la forme ironique d'un compliment : « Soyez donc, Madame, femme et Française ; chérissez votre sexe et votre patrie, qui tous deux doivent s'honorer de vous posséder » (p. 762).

Dans la lettre 5, Madame Riccoboni sort du cadre antérieur du débat. Elle lance une attaque *ad hominem* et pointe avec humour une « petite contradiction » de Laclos qui n'attend pas de réponse et donne pourtant son adresse. Elle raille l'insistance d'un homme qui met « au rang de ses privations la négligence d'une femme dont il a pu entendre parler à sa grand-mère ! » ; elle déplace — non sans raison, sans doute — sur le terrain de la séduction l'insistance de Laclos à la convaincre, séduction ridicule quand elle est adressée à une femme de son âge. Puis elle revient à la discussion. Première contre-attaque : on peut peindre d'après nature, n'empêche que « c'est au peintre à choisir les vues qu'il dessine ». Deux : on a peint naguère « des monstres détestables » mais on les a montrés punis par les lois, exemple : Tartuffe dont elle retourne l'*insigne* (Flahault, chap. IV) contre Laclos puisque Merteuil, elle, reste en partie impunie. Trois : Molière rassemble bien des traits épars dans son personnage, mais c'est uniquement pour le théâtre qui exige « une action vive et pressée » (763¹). Trois *bis* : Laclos commet un contresens et charge Tartuffe « à tort d'un désir incestueux ». Quatre : Valmont, comparé par Laclos à Lovelace, est jugé moins vraisemblable et peu convaincant :

1. N'oublions pas que M^{me} Riccoboni est aussi femme de théâtre. Laclos ne l'amène jamais sur ce terrain car il ménage son peu de succès dans ce domaine. Voir les commentaires de la Pléiade p. 1588.

« Il trompe, il trahit de sang-froid, ce qu'un homme ne saurait faire. » Cinq : Merteuil, si « vile créature » qu'elle adopte délibérément les « mœurs d'une de ces malheureuses que la misère réduit à vivre de leur infamie », est trop caricaturale : « Tant de dépravation irrite et n'instruit pas. » Si l'on veut instruire et être utile, il faut savoir se modérer car « l'exagération ôte au précepte la force propre à corriger ». Six : Laclos prétend aimer les femmes ? Avec son « style si aimable », « pourquoi ne pas présenter des caractères que l'on désire d'imiter ? ». S'il ne change pas « de système », il vivra « chargé de la malédiction de la moitié du monde » et il regrettera « un jour leur amitié [celle des femmes] ». Et Madame Riccoboni de vanter l'amitié des femmes, mûres, voire âgées « et aux passions amorties », de manière que Laclos ne la prenne pas pour une Merteuil — la Marquise à qui elle s'identifie cependant en promettant à Laclos, quant à elle, de lui pardonner ses excès, mais en ajoutant qu'elle n'ira pas jusqu'à se « faire arracher les yeux » (p. 764) pour lui.

Laclos semble si piqué par cet argumentaire qu'il va reprendre, presque point par point, et dans deux lettres envoyées coup sur coup, les remarques de Riccoboni pour tenter d'obtenir une capitulation totale et rester maître du champ de bataille.

Dans la lettre 6 : Laclos commence par renverser habilement en sa faveur l'argument de la « contradiction » : « désirer de recevoir de vos lettres et ne pas donner le moyen de me les faire parvenir en eût été une autre [contradiction] ». Il fait valoir sa délicatesse et met ainsi en relief ce qui apparaît comme le peu d'urbanité de sa correspondante : « ce que je ne voulais pas devoir à mon indiscrétion, j'espérais l'obtenir de votre politesse ». Il désamorce ensuite, mais peut-être avec quelque gêne aux entournures, l'ironie de la « privation » en la revendiquant de nouveau, mais en la requalifiant par un surcroît d'humour qui se retourne en sa faveur : certes sa grand-mère parlait de Madame Riccoboni, mais aussi son père, qui n'est plus jeune et avec qui il s'en entretient tous les jours. Par un effet d'amplification, il en appelle ensuite aux petits-neveux qui eux aussi pourraient subir cette « privation », mais d'une teneur qui n'a plus rien à voir avec celle de la séduction initiale supposée par Riccoboni : « nos petits-neveux parleront aussi de vous à leur tour, et si après vous avoir lue, ils ne regardaient pas comme une privation de ne plus avoir à vous lire, j'estimerai bien peu le goût de la postérité ».

Puis Laclos, grand prince, pardonne ces chicaneries et s'en dédommage par « le plaisir qu'il en trouve à [se] justifier ». Il en vient ensuite à la critique de son roman. De nouveau, il recourt à l'autorité des grands maîtres et ruine l'accusation d'exagération. Il évoque Vernet peignant le Vésuve (765) qu'il faudrait alors accuser de « calomnier la nature » ; il rappelle que le maître peint cette dernière sous des aspects hostiles (*La Tempête*) tout autant que sous d'autres, riants (*Le Calme*), ce qui vaut implicitement pour Laclos qui peint

tout à la fois des monstres et des anges. Il récuse ensuite l'exhortation qui lui est faite de peindre des modèles aimables : il expose l'impossibilité pour un homme « de peindre les femmes dans tous leurs avantages ». Tel Rousseau décrivant sa Julie, il reste toujours au-dessous de son sujet. Seule une femme « née avec une belle âme [...] peut répandre sur les portraits qu'elle trace, une partie du charme qu'elle possède ». Mais aucun homme ne restera « assez froid » pour « faire une étude tranquille de ce modèle enchanteur ». En somme, la femme peinte par un homme restera loin « des transports qu'elle excite » en réalité (p. 766). Par cette dialectique, Laclos cherche sans doute à suggérer, d'une part, que ses modèles féminins sont toujours trop loin du modèle pour éveiller l'inimitié des femmes, et que d'autre part, ces femmes, si l'on veut être leur ami, c'est dans la réalité qu'il faut les chercher et les rencontrer. La preuve, dit-il — n'en déplaît à Riccoboni —, lui-même en a quelques unes pour amies et son « criminel ouvrage ne [lui] a point encore attiré leur malédiction ». Laclos « met trop de prix à l'amitié des femmes pour ne pas espérer de la conserver, peut-être même d'en obtenir encore ». Et c'est alors que, reprenant les termes du début de sa lettre, il provoque avec insolence Riccoboni : « Pour vous, Madame, il y aurait sûrement de l'indiscrétion à vous demander plus que de l'indulgence... Je sens qu'il faut m'arrêter ici pour ne pas tomber encore dans une petite contradiction. »

Tout en réinstallant *mezzo voce* le registre de l'amitié¹, voire celui d'une séduction larvée, Laclos vide de sa charge la « contradiction » relevée par sa correspondante et la requalifie à son avantage en trait d'esprit. Il menace Riccoboni d'un « second volume » et lui demande de l'avertir si elle n'en veut pas.

Riccoboni ne répond pas. Laclos, fort de son silence, revient donc à la charge dans la lettre 7. La disqualification de l'exemple Tartuffe est à son tour disqualifiée, d'abord par la tangente : Laclos reprend Riccoboni sur le « désir incestueux » qu'on l'accuse de prêter au personnage de Molière. C'est Madame Riccoboni qui n'a pas su décoder un implicite, évident pour Laclos, « sur un sujet si connu ». Puis de front : « Tartuffe n'est point puni par les lois », mais par les suites de l'indignation du Prince. Détail d'importance car « le droit du moraliste, soit dramatique, soit romancier, ne commence que là où les lois se taisent ». De même Merteuil et Valmont ne sont pas punis par les lois mais par l'action du romancier qui les charge de l'indignation du public « utile à réveiller sur les vices » (p. 767).

La suite de la réplique corrige le jugement faisant de Merteuil quelqu'un d'aussi vil qu'une courtisane. Non, dit Laclos, elle est bien plus vile encore,

1. On connaît l'ambiguïté de terme « amitié » dans *Les Liaisons*, surtout quand il est sous la plume de Valmont.

car elle fait partie de ces femmes « qui savent calculer ce que le rang ou la fortune leur permettent d'ajouter à ces vices infâmes ; et qui en redoublent le danger par la profanation de l'esprit et des grâces ». Conclusion : « Le tableau en est attristant, [...] mais il est vrai. » On peut certes peindre des sentiments à imiter, mais il faut aussi faire cette peinture pour « ceux dont on doit se défendre ». Air connu et repris sans doute avec l'espoir de ne plus être démenti.

Laclos qui prétend clore l'échange, termine par une belle poignée de main : « Je ne finirai pas cette lettre sans vous remercier, Madame, de l'honnêteté avec laquelle vous avez combattu mon avis, et même de la complaisance que vous avez eue à le combattre. »

Mais il y a une ultime réponse de Madame Riccoboni, c'est la lettre 8. Certes, elle jette l'éponge et renonce en apparence à la discussion. Elle serre donc cette main tendue, mais non sans quelque courtoisie teintée encore de polémique à travers la dénonciation de l'obstination de son interlocuteur, puis, par un trait d'esprit : si la discussion ne finissait pas, les fameux neveux eux-mêmes y assisteraient encore. Et, de nouveau, la modestie : ses critiques de « cénobite ignorée » ne doivent rien gâcher d'une gloire par où elle rappelle le plaisir que Laclos a su procurer à un public, faute de lui procurer, sans doute, des leçons utiles. Elle veut donc apparaître comme l'incarnation de la sagesse qui décide de clore, par un match nul, un débat interminable. Elle rappelle, en passant, que tout débat est interminable¹ puisque chacun vise à la complétude, dans le même temps qu'il a besoin de l'opposition de l'autre pour affirmer sa complétude ; interminable puisque qu'aucune place ne peut occuper toutes les places et que le désir de complétude ne peut prendre forme qu'à travers un système différentiel de places, une place n'étant jamais le tout et le système n'étant jamais saturable. Elle dit, en somme, ce que Flahault formalise deux siècles plus tard :

Il faut souligner l'antagonisme qui oppose la place en tant qu'elle se définit par rapport à d'autres places (la place en tant que limite et clôture absolue) et la visée de complétude, le désir de comblement jamais comblé. (p. 164)

Il ne m'appartient, naturellement pas, d'arbitrer ce duel où la violence n'a pas assez de toutes les ressources de la rhétorique pour se manifester tout en se masquant. Il fallait décrire le ballet des places pour en venir, ensuite, à cet autre ballet de places qui convoque *Les Liaisons*, non plus comme sujet de débat, mais comme matrice à écriture et comme matrice identitaire pour les deux correspondants. Il y aurait là tout un champ d'investigation à développer ; je me borne à en indiquer quelques pistes pour qu'on prenne simplement la mesure du phénomène.

1. « Ainsi, Monsieur, après un volume de lettres, nous nous retrouverions toujours au même point d'où nous sommes partis » (p. 768).

3 L'ombre des *Liaisons*

Laclos, donc, comme je le disais plus haut, se trouve assigné par Madame Riccoboni à la place du Rédacteur. Place dont il ne peut ouvertement sortir s'il veut défendre la moralité de son roman. Une première question, que je me pose et que je laisserai ouverte, serait de savoir si le zèle argumentatif que déploie Laclos sur ce point, son désir d'occuper tout le terrain et de ne laisser aucun argument sans réponse — témoin les deux lettres qu'il envoie coup sur coup pour saturer l'espace du débat — ne serait pas un signe de sa faiblesse sur ce point, une forme de dénégation étayée par cette défense véhémement.

Reste, pour lui, à sortir de cette place autrement. Pour savoir comment il s'y prend — et que cela réponde à un calcul de l'épistolier et/ou comme je le pense plutôt, à des stratégies textuelles qui débordent le scripteur dans son travail conscient —, il convient à présent d'observer plutôt ce que fait le texte plutôt que ce qu'il dit. Laclos, tout en disant ce qu'il dit, va mettre en scène des moyen de s'en décaler, de se dédoubler dans son énonciation par rapport à son énoncé.

Un premier exemple en est la première réponse qu'il fait à Madame Riccoboni. Il mime son style et, par un effet de miroir, il écrit comme elle :

- Riccoboni : « Un écrivain distingué comme M. de Laclos doit avoir deux objets en se faisant imprimer [...] ».
- Laclos : « Monsieur de Laclos remercie bien sincèrement M^{me} Riccoboni de la bonté qu'elle a eue [etc.] ».

Quand elle lui adresse sa seconde lettre : « Vous êtes bien généreux, Monsieur [etc.] », il lui répond en écho : « C'est encore moi, Madame [etc.] ».

On pourrait ajouter à cela la reprise, à des fins discrètement ironiques, des mots de l'autre :

- Riccoboni (p. 759) : « C'est en qualité de femme, Monsieur, de Française, de patriote zélée pour l'honneur de ma nation, que j'ai senti mon cœur blessé du caractère de M^{me} de Merteuil. »
- Laclos (p. 762) : « Soyez donc, Madame, femme et Française; chérissez votre sexe et votre patrie, qui tous deux doivent s'honorer de vous posséder; »

mais aussi l'utilisation fréquente des italiques, par Laclos, pour retourner en miroir, mais en les altérant, les propos de sa correspondante. Procédé que Riccoboni sera entraînée à utiliser à son tour dans la suite de sa correspondance. Cet usage, on le sait, est caractéristique des personnages des *Liaisons*, et plus particulièrement des libertins¹. Il permet dans les lettres de Valmont

1. *Liaisons*, lettre 68 de Valmont à Tourvel : « Quel dommage que, comme vous dites, je sois revenu de mes erreurs ! avec quel transports de joie j'aurais lu cette même lettre à laquelle je tremble de répondre aujourd'hui. Vous m'y parlez avec franchise, vous me témoignez de la confiance, vous

d'impliquer M^{me} de Tourvel par son propre dire, tout en altérant sa force illicite qu'il lui retourne à son propre profit. La manipulation, la capture des mots de l'autre préfigure la capture de la victime. Ainsi, Laclos reprend ici les *us* de Valmont. Mais plus que les usages épistolaires, il va reprendre le registre et le lexique de certaines de ses lettres. Laurent Versini, dans son édition de la *Pléiade*, l'a bien pressenti (p. 1589). Je donne quelques exemples parmi un relevé très fourni :

- Laclos : « Mais le moyen de ne pas répondre à votre obligeante lettre ! » (760)
- Valmont : « Comment répondre, Madame, à votre dernière lettre ? » (Lettre 68)
- Laclos : « Non, Madame, je ne vous ai point soupçonnée de la partialité d'un auteur [...] vous êtes femme et française ! [...] je sens dans mon cœur tout ce qu'il faut pour ne pas redouter ce tribunal. » (760)
- Valmont : « Non, encore une fois non. Persistez dans vos refus cruels ; mais laissez-moi mon amour [...] ; et peut-être quelque jour, vous me rendrez plus de justice. Ce n'est pas que j'espère vous rendre jamais sensible : mais sans être persuadée, vous serez convaincue, vous vous direz : je l'avais mal jugé. » (*Ibid.*)

Il faudrait ici se livrer à une étude du champ lexical de la justice et des tribunaux dont la rhétorique pullule sous les deux plumes (du personnage libertin et de Laclos).

Tout comme Valmont, Laclos s'emploie à relancer une correspondance qui va s'éteindre, et, comme lui (Lettres 35, 36), il adresse deux lettres coup sur coup en se justifiant :

- Laclos : « Il me semble que votre silence me donne le droit de poursuivre, et j'en profite pour éclaircir les objets qui me restent à traiter avec vous [...]. »
- Valmont : « Après m'avoir condamné sans m'entendre, vous avez dû sentir, en effet, qu'il vous serait plus facile de ne pas lire mes raisons que d'y répondre. Vous refusez mes lettres avec obstination, vous me les renvoyez avec mépris. Vous me forcez enfin de recourir à la ruse, dans le moment même où mon unique but est de vous convaincre de ma bonne foi. La nécessité où vous m'avez mis de me défendre suffira sans doute pour en excuser les moyens » (Lettre 36).

Ainsi, par un glissement progressif, pour Laclos imitant Valmont, convaincre, c'est séduire¹. C'est ce qu'évoque à mots couverts le premier, mais d'une manière qui rappelle le second : « Cette correspondance peut

m'offrez votre *amitié* [...]. »

1. Cf. cette déclaration de Valmont à Merteuil : « l'autorité illusoire que nous avons l'air de laisser prendre aux femmes est un des pièges qu'elles évitent le plus difficilement » (Lettre 40).

cesser, et même je m’y attends, je sens que vous avez le droit de vous taire, et que je n’aurai pas celui de réclamer contre votre silence » (Laclos, p. 760), puis : « Je souhaite actuellement mériter qu’au moins par la suite, votre politesse ne soit plus le seul motif de votre correspondance. Je m’attends encore que cet espoir sera déçu, et cependant si je connaissais quelques moyens pour qu’il ne le fût pas, je n’en négligerais aucun » (p. 764).

Riccoboni, on l’a vu, qui sent bien cette pression illocutoire du second degré, dénonce le ridicule de cette situation en rappelant son âge et en pointant le terme de « privation » qu’emploie Laclos, avec d’autant plus de pertinence que Valmont tient des propos voisins : « il me reste au moins assez de délicatesse pour ne pas me permettre un reproche, et assez de courage pour m’imposer les plus douloureux *sacrifices* [je souligne]. Vous m’ordonnez le silence et l’oubli ! eh bien ! je forcerai mon amour à se taire [...] » (Lettre 35).

Mais cette dénonciation par Riccoboni n’empêche pourtant pas celle-ci d’adopter, tout en la récusant, la place de Merteuil : elle n’ira pas jusqu’à « se faire arracher les yeux », et par là même elle indique, simultanément, qu’elle est bien consciente de la pression qu’imprime la matrice des places romanesques dans son échange épistolaire.

4 Pour conclure

Ainsi, le fait qu’un Laclos défende la position moraliste du Rédacteur, mais tout en s’identifiant à Valmont, introduit un décalage appréciable et lui permet, par cette distorsion entre énoncé et énonciation, de réintroduire un ambiguïté et de troubler le jeu de places du premier niveau. Mais, il y a davantage. On voit que le personnage prend le pas sur Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos et qu’il a plus de réalité que l’auteur dans cet échange. Plus encore, cet auteur ne prend consistance qu’à appeler à la rescousse — à son insu peut-être — la figure de sa créature qui devient sa figure, celle qu’il endosse pour ne pas perdre la face.

Renversement, donc : ce n’est plus à un Laclos identifiable comme sujet premier et détenteur d’un discours propre qui subsumerait celui de son personnage que nous avons affaire, mais c’est à un Laclos qui ne prend consistance dans ses lettres « réelles » qu’à endosser les allures du discours d’un autre, d’un personnage imaginaire. Laclos n’advient comme sujet de ses lettres qu’à emprunter un discours et des places issues de la fiction. Mais il n’y a rien d’étonnant à cela si l’on pose que le sujet est un « parlêtre » et qu’il est toujours une fiction en devenir. D’où il apparaît, exemplairement à travers cette correspondance, (et c’est à cela que je voulais en venir) que notre identité et notre coïncidence avec nous-même sont un leurre, une fiction toujours reprise ; ce

que nous tenons, à tort, pour notre identité ne prend consistance qu'à se déplacer, s'altérer dans d'autres leurres, ceux de l'Imaginaire¹, ceux des identités que nous forgeons *ad hoc* selon les circonstances et selon nos identifications, et dont les places que nous occupons dans le discours — et donc aussi dans les lettres — se repaissent. Aussi le sujet qui se construit dans une relation épistolaire est-il toujours fictionnel. Il donne une image de lui qui, au-delà des calculs toujours possibles, engage de l'insu, celui de l'idéologie et celui de l'inconscient. C'est en se logeant dans un discours toujours emprunté, qui le précède et le fonde, que le sujet peut se poursuivre et croire s'atteindre au moment où il se perd aussi dans les défilés du langage.

1. Dotons cet Imaginaire d'une majuscule pour marquer notre dette à Lacan.

Écrire, dit-elle
ou le rythme de la folie
dans *Aurélia Steiner* ¹
(M. Duras ²)

1 Trois textes pour un sujet

Aurélia Steiner est à la fois le titre de trois textes et le nom du sujet qui les écrit. Ces textes — dont les deux premiers (Melbourne et Vancouver) ont donné lieu à deux films en 1979 — sont largement superposables : par la figure de cette Aurélia qui écrit, et par cette adresse à un « vous » qui sous-tend les deux premiers textes ; par la reprise de certains éléments thématiques, voire diégétiques ; aussi par une mise en page qui ménage aux italiques de larges blancs entre les blocs d'une narration éclatée ; enfin par la chute des trois qui est presque identique sauf en ce qui concerne le nom de la ville qui situe l'acte d'écriture :

Je m'appelle Aurélia Steiner.

Je vis à Melbourne (version 1) J'habite à Vancouver (version 2) J'habite à Paris (version 3)

où mes parents sont professeurs.

J'ai dix-huit ans

J'écris.

Aurélia Steiner est donc identique comme sujet de l'énonciation dans les trois textes et pourtant elle y varie en tant que sujet de la diégèse : elle écrit qu'elle habite trois villes différentes, elle raconte trois histoires qui sont hétérogènes

1. Marguerite DURAS, *Aurélia Steiner*, Mercure de France, 1979, pages 139 à 166. Le soulignement dans quelques citations est de mon fait sauf dans les pavés citationnels extraits d'un texte tout en italiques. Les références de page sont indiquées entre parenthèses.

2. Version remaniée de : « Écrire, dit-elle, sur Aurélia Steiner (M. Duras) », *Images du mythe, images du moi*, volume collectif, PUFC, 2002.

dans leurs événements, dans leurs lieux et dans leurs modalités d'énonciation (*je* et *vous* sous-tendent largement les deux premières versions alors que la troisième est majoritairement régie par *il*) même si elles mettent en partage des personnages et des thèmes (le chat, la petite fille, la fenêtre, le miroir, la mort...) comme s'il s'agissait d'une seule et même histoire dont aucune version ne viendrait à bout.

Mais, comme je l'écrivais en commençant, *Aurélia Steiner* est aussi le titre de ces trois textes. On dirait que ce sujet qui écrit ne se soutient que de son texte qui prend son nom, ou, à l'inverse, qui lui donne son nom. Or, cette tentative d'advenir comme sujet par l'écriture semble aléatoire et ses résultats éphémères puisque Aurélia Steiner s'y reprend à trois fois dans ses trois *Aurélia Steiner*.

Cette problématique constitution d'un sujet par l'écriture, nous la retrouvons aussi à l'échelle de chacun des trois textes. Je me propose ici d'interroger le second qui m'interpelle par sa position d'entre-deux. Intuition dont j'espère pouvoir m'expliquer davantage par l'avancée de mon analyse.

2 *Aurélia Steiner* (Vancouver) : entre-deux

« Je suis dans cette chambre où chaque jour je vous écris. C'est le milieu du jour. » On peut de prime abord penser que ce texte qu'elle écrit est celui-là même que nous avons sous les yeux puisqu'il ne tient que de son adresse au *vous* dans lequel tout lecteur va se trouver engagé en tant qu'allocutaire. Ainsi, « Je suis » semble ne prendre consistance que de « je vous écris ». Je suis, parce que, pendant que, je vous écris. Mais, outre le destinataire extra-textuel — le lecteur anonyme —, qu'en est-il, au sein des réseaux du texte, de ce *vous* destinataire de l'écriture ? Est-il singulier ou pluriel, ou les deux ? S'agit-il de cet homme de dix-huit ans, déporté, pendu pour avoir volé la soupe destinée à la survie de la petite Aurélia Steiner qui venait d'être enfantée en secret sous le bat-flanc du camp nazi ? S'agit-il de cette femme de dix-huit ans, du même nom d'Aurélia Steiner, qui vient d'accoucher de la petite Aurélia et qui meurt dans le sang de sa naissance ? S'agit-il des deux ? Le texte ne cesse d'altérer ce pronom dans une circulation indéterminée entre les trois :

« Vous avez appelé trois jours durant au bout de votre corde » (p. 158) s'adresse bien au pendu ; « vous baigniez dans le sang de ma naissance » (p. 149), à la mère agonisante ; « je m'appelle Aurélia Steiner, je suis votre enfant » (p. 142) pourrait bien s'adresser aux deux. S'il y a du flottement dans les pronoms, de l'indécidable parfois, c'est qu'il y en a sans doute dans le nom lui-même. Aurélia Steiner, naissant à la mort de ses parents, n'a pas été nommée par un tiers, père ou mère : elle devient un duplicata de la mère morte

dont elle occupe le nom et la place. Il ne lui reste qu'à se nommer elle-même — « *je m'appelle Aurélia Steiner* » — comme le permet l'ambiguïté de la formulation. Ce ne sont pas ses parents qui la reconnaissent pour leur enfant, c'est elle, par un renversement saisissant qui se reconnaît et s'autoproclame leur enfant. On y reviendra.

Dès lors — nouvelle ambiguïté — « je vous écris » acquiert une double résonance : elle écrit à ses parents (ou à l'un de ses parents) et dans le même temps elle écrit ses parents, elle les constitue par le geste de l'écriture (« je construis votre voix » p. 146) pour pouvoir elle-même advenir comme enfant de son texte. C'est peut-être pourquoi le geste d'écrire s'inscrit dans un entre-deux — « c'est le milieu du jour » — qu'il constitue (qui le constitue) pour pouvoir advenir : entre deux lieux (le souvenir imaginé des parents et le paysage construit par le regard de l'enfant), entre deux temps (le temps des parents, celui de l'enfant), entre la vie (enfant) et la mort (parents), entre le ciel et l'eau, mais du même coup entre père et mère, et par glissement entre terre et mer. Et dans ce lieu de l'entre-deux, entre le ciel et l'eau, l'écriture prend la forme de ce large trait noir, charbonneux, épais. « Il couvre la totalité de l'horizon, il est de la régularité d'une rature géante et sûre, de l'importance d'une différence infranchissable. Il pourrait faire peur » (p. 139).

L'insistance du chiffre trois s'en trouve peut-être éclairée. Trois versions, trois jours que parcourt le récit, trois jours pour qu'un enfant miraculé ressuscite de la mort des parents, émerge de cet entre-deux. Sans doute est-ce la raison pour laquelle je fais le pari que le texte du mitan pose les questions centrales.

3 Un nom sans sujet, un sujet sans nom

Et parmi elles, encore, la question du sujet du texte à entendre comme sujet écrivant et comme objet produit par la narration, comme si la question d'une possible cohésion de l'histoire mise en texte avait à voir avec la possible consistance du sujet de son énonciation.

Mais l'histoire est éclatée : elle juxtapose plusieurs plans sur celui d'un même présent : schématiquement, on aurait le plan de la fenêtre — dans la chambre — qui s'ouvre sur le paysage marin travaillé par le passage du temps, et sur cet écran le plan de la mort des parents dans un camp, le plan d'Aurélia Steiner qui descend de la maison pour aller se baigner dans la mer, le plan du marin qui tourne dans la ville et remonte dans la chambre d'Aurélia pour lui faire l'amour, et enfin, en toile de fond — ou comme cadre — le plan de la feuille, de la lettre, de l'écriture, qui unit l'ensemble par une

série d'équivalences que nous interrogerons chemin faisant et qui font se superposer les plans et communiquer les espaces et les temps disjoints.

À la jointure de ces plans écartelés, un sujet instable, insaisissable, peut-être un sujet vide. D'abord dans ses images :

Je me regarde, je me vois mal dans la vitre froide de la glace. (p. 140)

Contre mon corps, ce froid de la vitre, cette glace morte. Je ne vois plus rien de moi, je ne vois plus rien. (p. 141)

Je me suis éloignée de la glace. Je me regarde. Les yeux sont bleus, dit-on, les cheveux, noirs. Que je vous aime à me voir. Je suis belle tellement, à m'en être étrangère. Je vous souris et je vous dis mon nom. (p. 142)

L'image du miroir reste vide ou indécidable, ou encore elle se remplit de l'image d'un autre dont elle serait le reflet (« que je vous aime à me voir »). On dirait — et nous retrouvons la question du nom — que nul autre ne l'a nommée dans ce miroir. Elle est restée, semble-t-il, en-deçà du stade du miroir dont parle Lacan, dans une indifférenciation imaginaire et dans une non-inscription dans le symbolique : aucun parent ne l'a reconnue pour son enfant en la nommant et la situant dans l'ordre des générations. Bien au contraire, c'est elle-même qui doit dire son nom. Mais, au fait, à qui ? Au reflet qui lui fait face dans le miroir ? Mais ce reflet est-il le sien ? Rien n'est moins sûr puisque sa beauté lui est « étrangère » et qu'« aimant à se voir » c'est pourtant à un « vous » qu'elle sourit, un « vous » palimpseste, à travers la ressemblance duquel elle tente un ancrage imaginaire. Comme elle, ce « vous » a les yeux bleus et les cheveux noirs, mais elle, elle ne les a pas : *on dit* qu'elle les a. Elle flotte, indéterminée, sans ancrage, dans le discours du tiers parlant qui n'est pas un tiers symbolique. Comme elle le dit, elle est « ce nom sans sujet : Aurélia Steiner ». Car pour être un sujet, il faut un nom propre.

Flottant dans ce nom d'emprunt, elle flotte aussi dans ses pronoms et anaphores : tantôt « je », tantôt « elle », tantôt « je » et « elle » dans une même proposition : « je dis que j'ai entendu parler d'elle » ; tantôt « petite fille », « petite enfant » (p. 155), tantôt elle s'appelle « de noms divers, de celui d'Aurélia, d'Aurélia Steiner ». Quand je dis qu'elle flotte, je n'oublie pas qu'aurélia est aussi le nom d'une grande méduse de mer, ce qui me permet de pressentir son caractère indiscernable¹ et de mettre en réserve deux fils à tirer, à tisser comme un seul, celui d'une Aurélia fille de la mère et celui d'une aurélia fille de la mer.

1. Il faut ici convoquer l'intertexte du mythe : Méduse ne saurait être regardée. Celui qui viendrait à croiser son regard serait pétrifié. Steiner (où se retrouve *stein*, la pierre en allemand) s'en trouve en partie éclairé.

4 Trop de noms, pas de nom, un seul nom pour deux

Mais j'en reviens à ces « noms divers » qui s'associent à celui « d'Aurélia, d'Aurélia Steiner ». Là s'énonce un paradoxe : plusieurs noms en un seul. J'entends qu'elles sont deux, la mère et la fille, pour un seul nom qu'elles redoublent, un seul nom pour deux histoires qui se superposent, celle de la mère, celle de la fille. Mais par cette communauté de nom, comme il est dit, « la différence n'existait » entre la mère et la fille. La fille orpheline se glisse dans le nom mort de la mère, elle la répète. En prenant ce nom de la mère, elle réduit le père à l'inexistence, le père qui semble du coup pâtir, lui aussi, de cette non différence. Il a dix-huit ans au moment de sa mort, dix-huit ans comme la mère qui meurt en couches, dix-huit ans comme la fille qui écrit. Privé d'une position qui instaurerait une différence, il ne peut établir une coupure entre mère et fille en nommant, il est réduit à néant, ou plutôt, s'il existe, c'est par la volonté de la fille qui tente de le créer : par un étrange renversement, le père est donné comme le portrait de sa fille, il a les yeux bleus, mais d'une « couleur liquide » comme celle de la mer-mère, et les cheveux noirs ; il est fait à l'image de sa fille qui est faite à l'image de sa mère. Ainsi c'est la fille qui en vient à faire exister un père, mais elle ne peut le faire que sur le mode de l'indifférenciation.

Simultanément, mise à la place de la mère, la fille ne peut que reprendre à son compte cet amour de la mère pour le père, amour qui, déplacé de la fille sur le père devient incestueux, comme si ce lien était une autre issue — délirante — pour faire advenir ce père dont on attend en vain un nom. Puisque le père n'est d'aucun poids — « il n'arrive pas à se pendre de son propre poids » (p. 152) — il faut qu'il naisse de sa fille qui n'est autre que sa femme qui n'est autre que la mère de sa fille et sa fille tout à la fois. Aurélia-la-fille tente de se faire un père de tous les hommes de mer (mère) de rencontre : « Je les rassemble à travers vous, et de leur nombre je vous fais » (p. 157) ; et à ce père de passage elle dit : « je vais vous donner un nom ». J'entends d'abord qu'elle va le nommer, mais elle ne va le faire que pour qu'il puisse en retour la nommer elle-même :

Vous allez le prononcer, vous ne comprendrez pas pourquoi et cependant je vous demande de le faire, de le répéter sans comprendre pourquoi, comme s'il y avait à comprendre.

Je lui dis le nom : Aurélia Steiner.

Je l'écris sur une page blanche et je lui donne.

(p. 161-162)

Ce père, amant, marin, se met à faire l'amour à Aurélia la fille en lui disant, en lui donnant son nom, comme si, en pénétrant la fille, c'était le père qui pénétrait la mère afin de rejoindre une fille à naître et à nommer.

*Il enlève ma robe avec soin. Il dispose, dirait-on, d'un temps très grand devant lui.
 Il commence à découvrir le corps d'Aurélia Steiner.
 Elle ne regarde toujours pas, les yeux fermés sur le rectangle blanc de la mort [de la mère].
 Parfois il dit le nom tout entier.
 Parfois il dit seulement le prénom.
 Parfois le nom seul.
 Il ne sait plus dire aucun autre mot.
 Il les dit dans des baisers, les lèvres contre la peau, il les dit à voix basse, il les crie, il les appelle à l'intérieur du corps, contre la bouche, contre le mur.* (p. 163)

Confusion des places, donc, qui se joue dans la confusion des noms, des pronoms, des personnages, mais aussi des histoires. L'inexistence de la différence se propage en effet à tous les étages du texte qui superpose, écrase l'un sur l'autre les plans diégétiques que nous avons commencé à discerner et que je rappelle avant d'en parcourir quelques avatars : le plan de la chambre de l'écriture et de la fenêtre qui découvre les états d'une mer évoluant au cours des trois jours de l'écriture, le plan de la mort parallèle de chacun des parents dans le camp, le plan d'Aurélia Steiner qui est hors de la maison dans la mer ou dans la ville, le plan du marin qui tourne dans la ville et remonte dans la chambre d'Aurélia pour lui faire l'amour, et enfin le plan de la feuille, de la « lettre », de l'écriture.

5 L'inexistence de la différence comme régime du texte

D'abord : la chambre, la mer, la chambre, la glace, la lettre, l'adresse à ce « vous ». Rien ne se passe sur l'écran du dehors, « les voiliers sont immobiles ». Rien à attendre non plus du dedans : « la lumière est si sombre, on dirait le soir », si ce n'est l'invocation d'un obscur allocutaire : « je ne vous connais pas ». Une promesse d'événement : « lent, il arrive en retard » ; on dirait déjà une préfiguration de la lenteur du marin, ou encore de la lenteur du père à surgir dans le texte. De la disparition de l'image d'Aurélia dans la glace, nous passons, d'une surface à l'autre, à sa (re)naissance dans la mer : voici l'événement : « Devant moi est née une couleur, [...] une mer, mais plus petite, une mer dans le tout de la mer. La lumière venait donc du fond de la mer, d'un trop-plein de couleur dans sa profondeur [...] » (p. 141). La mer « d'une brillance d'organes nocturnes » vient d'accoucher d'une petite mer. Déjà, en filigrane, une Aurélia Steiner accouche d'une autre.

Puis retour à la chambre « pour vous écrire » (p. 142). Portes et fenêtres fermées, la plage évoquée ne peut alors être que celle de la page où l'écriture avance, ou encore celle de la glace où l'image d'Aurélia appelle en palimpseste celle d'un « vous », d'un père en creux qu'elle convoque en se nommant : « je

m'appelle Aurélia Steiner. Je suis votre enfant ». Mais ce père mort n'est pas un père, il n'est pas « informé » de « l'existence » de son enfant, il ne l'a pas reconnue, c'est elle qui le porte en elle : « Je suis informée de vous à travers moi » ; c'est l'enfant qui le reconnaît en elle : « Que je vous aime à me voir. » Dans cette béance commence à émerger l'image de ces pères de substitution : « d'autres viennent, ils ont quelquefois l'âge que vous auriez eu. Dans un monde où vous n'êtes pas en vie ils peuvent me tenir lieu de votre rencontre » ; et ce père absent prend par contrecoup ces allures de marins : « il n'y aurait pas si loin entre eux et vous si vous, vous aussi, vous vagabondiez aux escales dans les rues des ports » (143). En effet, ces hommes (ce père) qui la font jouir ne peuvent être que des marins, des hommes de mer-mère puisqu'au bas de la maison se trouve « la mer, on dirait. Son bruit au bas de la ville. » Ils sont faits, à la force de l'imagination, à l'image de la fille, et sur le mode fantasmatique du conditionnel :

Les yeux fermés, je vous aurais demandé : comment êtes-vous ? blond ? un homme du nord, aux yeux bleus ? Vous auriez, mais à peine tardé à me répondre : aux yeux bleus, oui, mais aux cheveux noirs. Noirs ? oui.

Et dans ce scénario imaginaire où la fille fait parler un père par une sorte d'énonciation ventriloque, elle lui fait dire qu'il la cherche : « J'aurais demandé : vous cherchez quelqu'un ? quelqu'un dont on vous aurait parlé ? Vous dites : c'est ça » et elle lui met dans la bouche, identiques, ses propres mots : « C'est ça, oui, quelqu'un que je n'ai aucun moyen de reconnaître, et que j'aime au-delà de mes forces¹ », le fondant en elle dans une seule énonciation.

Puis « Dans la chambre fermée de la plage » — faut-il entendre aussi de la page ? — où elle revient, dans la chambre close de ce fantôme qu'elle écrit, elle reconstruit cette voix paternelle (p. 146), « celle du dormeur millénaire, votre voix écrite désormais, amincie par le temps, délivrée de l'histoire. » Mais cette voix semble ne pas pouvoir tenir, et le nom qu'elle profère trouver une inscription durable :

Vous seriez parti en courant et j'aurais entendu appeler dans la ville ce nom sans sujet : Aurélia Steiner. J'aurais suivi la retombée du bruit des deux mots jusqu'à leur disparition. Et à mesure, j'aurais entendu la rumeur montante de la mer. Il n'y aurait pas eu de vent. (p. 146)

Car cette mer qui se gonfle sans vent, c'est elle, semble-t-il, qui efface la voix ténue de ce père par la sienne sans limites. Aurélia est maintenant « dans cette chambre sombre face à la mer », la mer en proie à une parturition, « une lente

1. Cf. p. 140 : « Je vous aime au-delà de mes forces. Je ne vous connais pas. »

dislocation s'est produite entre les eaux vertes et noires de la mer » (p. 147), puis en surimpression, c'est la génitrice qui met bas la petite Aurélia :

Ma mère morte en couches sous les bat-flanc du camp. Brûlée morte avec les contingents des chambres à gaz. Aurélia Steiner ma mère regarde devant elle le rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp. Son agonie est longue. À ses côtés l'enfant est vivante.

Et le discours à présent, par la médiation du rectangle blanc de la page qui se superpose à celui du dernier regard prêté à la mère mourante, se tourne vers cette génitrice par l'intermédiaire de ce même « vous » qui l'invoque, elle, à présent.

Je ne peux rien contre l'éternité que je porte à l'endroit de votre dernier regard, celui sur le rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp.

[...]

Vous baigniez dans le sang de ma naissance. je reposais à vos côtés dans la poussière du sol.

Puis, par un nouveau mouvement, dans ce carré blanc où une fille construit le regard d'une mère agonisante, se profile dans ce regard prêté à la mère par la fille, la figure du père lui aussi agonisant au bout de sa corde : « Devant vous, le rectangle blanc dans lequel il meurt » (p. 149).

On retourne ensuite, au bas de cette même page, au lieu de l'écriture — « La tempête est arrivée dans la nuit » — où semble se jouer à travers les éléments — la mer, le vent —, sur un mode anthropomorphe, une scène de conception déjà porteuse de mort :

Et puis ensuite, elle, la mer. Elle s'est pliée à ce vent, elle l'a suivi. [...]

Elle a cassé les vitres, elle a fracassé les portes et les fenêtres, elle a crevé les murs, elle a emporté des toits et la ville est restée ainsi, ouverte, béante sur le vent. Dans les accalmies soudaines qui se produisaient, les reprises de forces et de souffle, on entendait les gens chanter à pleine voix leurs prières des morts. [...] J'écoutais les cris de la mer.

(p. 150-151)

Puis encore une scène d'accouchement, qui est aussi une scène de mort, juste avant le matin qui naît, mais « dans la blancheur livide du début du jour », du deuxième jour¹.

Alors que l'on croyait atteindre l'autre versant de la tempête, juste avant l'aurore, dans la blancheur livide du début du jour, les grands réservoirs de sel ont éclaté sous les coups de boutoir des longues lames blanches du Pacifique nord. Le sel s'est répandu dans la mer. Sa salinité est devenue mortelle. Elle est passée en quelques secondes de la vie à la mort.

1. On retrouve ici l'insistance du trois déjà notée. Dans cette triangulation des trois jours, l'enfant advient dans l'entre-deux du deuxième.

Cette mort de la mer est immédiatement mise en relais avec celle de la mère qui regarde le père mourir : « Ma mère, dix-huit ans, se meurt. Devant elle, au bout de sa corde, il l'appelle, il crie d'amour fou. Elle n'entend déjà plus. » D'Aurélia Steiner, il ne reste plus que la fille qui écrit au bord de la mer : « Ici, c'est l'endroit du monde où se trouve Aurélia Steiner », mais elle naît comme une épave, un déchet non identifié abandonné au bord des plages (p. 153), une orpheline délaissée à la manière de ces poissons morts que des religieux ramassent sur le sable après la tempête pour les distribuer, justement, « aux orphelins du monde ». Elle advient, sans doute, à l'image de la ville de bord de mer où elle se tient, « Je sors dans la ville [...] blanchie par le sel, [...] pétrifiée dans le chaos où la mer l'a laissée » (p. 153). Elle est une statue de sel, minéralisée — d'où son nom sans doute : Steiner —, survivante, mais dans le nom d'une morte, en proie au désastre de la folie qui s'ouvre à elle.

C'est alors que le texte relance la quête du père-marin, que le « vous », de nouveau orienté vers lui, interpelle : « vous me revenez de l'exil de la nuit, de l'envers du monde, cette ombre noire dans laquelle vous vous tenez ». Marin qui la cherche et à qui elle va se donner, marin conçu toujours à son image — mais à l'image de la mère aussi — regard bleu, cheveux noirs.

Peut-être pour s'apprêter à le recevoir, elle se couche ; mais ce faisant, elle reprend la position de la mère, semble-t-il, puisque c'est sur la mer, en elle, qu'elle s'allonge :

Je suis allée me coucher sur la profondeur de la mer, face au ciel glacé. Elle était encore fiévreuse, chaude.

Petite fille. Amour. Petite enfant. Je l'ai appelée de noms divers, de celui D'Aurélia, d'Aurélia Steiner. [...]

Toi, enfant, la mer.

C'est la mère à qui elle s'adresse ; mais tout aussi bien, c'est à l'enfant à qui elle se superpose : nouvelle confusion où le « toi » devient fondamentalement ambivalent. Elle se couche sur cette mer-mère qui est rentrée dans sa « litière », dans son bat-flanc (p. 155), et entre elles, on le sait, « La différence n'existait ».

Le récit conduit ensuite à la chambre où elle attend le jeune marin à cheveux noirs : « C'est en l'attendant, lui, que je vous écris », récit où lui et vous s'écrasent en une seule figure puisque : « C'est tremblante du désir de lui que je vous aime. »

Réapparition, sous le marin, du père, donc, à qui le « vous » s'adresse à présent, et qui va à son tour occuper le cadre blanc de l'image :

Vous êtes enfin mort, on vous a dépendu, vous êtes allongé, recroquevillé sur vous-même dans une pose négligée, ensommeillée d'enfant. Le rectangle blanc de la cour est vide excepté votre corps. (p. 158)

Mais ce père, qui est vu par la fille depuis le regard de la mère qui est « morte le matin », se retrouve, on le voit, dans la pose de l'enfant qui vient de naître, comme s'il se confondait avec le nouveau-né. Le cordon au bout duquel il pendait auparavant le disait sans doute déjà. Il se confond, lui aussi avec la mère-mer : depuis le lieu de l'écriture où elle est revenue, Aurélia, les yeux fermés voit « la couleur liquide et bleue des yeux vides déjà pris par la mort du jeune pendu » (p. 160). « Je ne sais pas son nom » dit-elle. C'est pourquoi, sans doute, elle ajoute ensuite à propos du marin qui resurgit « derrière la fenêtre ouverte » : « Je lui dis : je vais vous donner un nom. » Le *lui* se superpose au *vous*, le marin se condense dans le père et se trouve investi, après avoir été nommé, de la tâche de la nommer. Le *vous* qui le désigne confond les deux figures, et c'est cette instance composite qui a pour tâche de la nommer au moyen du nom qu'elle a écrit sur la page blanche. Mais cette page, qui est aussi celle sur laquelle elle « écrit », suggère déjà le rôle salvateur de l'écriture.

On dirait encore que cette page est le corps d'Aurélia Steiner qu'« il commence à découvrir » (p. 162). Aurélia devient alors l'objet sur lequel le marin se met à écrire amoureuxment son nom. Sur le mode du « elle », Aurélia « ne regarde toujours pas, les yeux fermés sur le rectangle blanc de la mort » (p. 163), comme si elle était simultanément Aurélia Steiner la morte. Mais une fois son nom prononcé et scandé au rythme d'une pénétration (164), d'une écriture où le sexe de l'homme tiendrait lieu de stylet, Aurélia (re)vient à elle et revient au *je*, un je qui s'éveille comme enfin d'une naissance : « Je me suis réveillée au petit jour. Le marin était allongé sur le sol de ma chambre. Il me regardait. » Le marin a pris la position de la mère en couches, mais lui ne partira pas à midi (p. 165). Et on dirait que « le rectangle blanc de la mort » est devenu la page blanche de la vie qui va enfin lui donner un nom — « Je m'appelle Aurélia Steiner » — par l'activité d'écriture : « J'écris » (p. 166). Tout le parcours du texte aura été de faire advenir un sujet par l'écriture en passant de « je vous écris » à « J'écris ».

6 Le rythme de la folie

Écriture « qui pourrait faire peur » car elle dit la traversée d'une folie, l'écrasement des générations, des individus, des noms, des pronoms, des histoires et des temps. Mais on pourrait dire aussi que cette écriture de la folie est loin d'être folle. Là où la confusion psychotique ne laisserait qu'une violence brute et insignifiante pour une oreille étrangère, le texte mobilise les données de la folie mais il les concerta et en fait de la poésie, c'est à dire un texte envisagé comme projet esthétique, intransitif, qui doit ménager une circulation dans

son étrangeté même, de telle sorte que le vertige du sens est donné à sentir en même temps que les moyens de son altération. Ce qui fait de ce texte un magnifique flux de présent, c'est la succession des paragraphes qui s'abattent tour à tour sur la surface de la page, de la page, telles des lames laissant entre elles un silence, un vide que rien n'articule, un battement entre les mouvements du souffle de cette voix liquide, *italique*, qui s'actualise dans l'absence de la page et nous parle au plus près de notre folie et de notre douleur.

Sans tenir aucun discours sur la folie, elle la met en acte, elle en reprend les voies, mais pour en établir une sorte de grammaire dont tout le texte est à la fois construit et ébranlé. Par cette indifférenciation des noms et des générations, les plans du récit sont sans cesse superposés, ils s'entre-métaphorisent par les points d'équivalence — la non différence — que le texte y dissémine ; les personnages se mélangent, les places se fondent, les pronoms flottent, les relations, les temps et les lieux. Mais il y a une mise en résonance des éléments de cette désarticulation. L'écriture, par son exigence d'être soumise au déchiffrement d'un tiers, introduit un ordre du désordre et signifie paradoxalement par la cohérence d'une incohérence. C'est ainsi que cette voix qui chemine, ce sujet du texte, finit par advenir comme signataire d'un texte qui accouche d'un nom, Aurélia Steiner. Le texte et son sujet, certes, consistent du rythme (au sens de Henri Meschonnic) propre qu'il parviennent à instaurer et à faire entendre, et ce rythme, ici, est au plus près du rythme de l'inconscient : il porte et rend lumineux l'ombre et les stigmates de la folie.

Augias¹
Des écuries aux écrits
(C. Louis-Combet²)

1 Énonciation et fantasme

Les enfants ne l’avaient jamais vraiment vue. Mais quelquefois ils avaient aperçu — ou peut-être seulement cru entrevoir — son ombre à travers les rideaux de la fenêtre, la nuit, mêlée à leurs plis et ondulant et vacillant jusqu’à se perdre dans les hauteurs du plafond. (p. 21)

Qui? La mère Augiasse³ que le texte élude déjà au moment où il commence à l’exposer. Elle n’aura été, du début à la fin, qu’une ombre indécise que le texte, au moment de se clore, accroche à sa fenêtre, comme une oriflamme laissée au vent de nos rêves et de ceux des petits enfants, enfant que chacun doit sans doute être redevenu pour y entendre quelque chose :

L’Hercule releva l’enveloppe de la mère Augiasse et comme n’importe qui eût fait d’une robe à traîne, il chercha à la suspendre. Mais comme il n’y avait là ni armoire ni portemanteau, il l’attacha par les cheveux à la barre des rideaux et, ayant ouvert la fenêtre, la laissa flotter librement dans les plis. Longtemps les petits enfants pourraient, aux mouvements de cette ombre, accrocher leurs rêves et leurs rêveries. (p. 49)

Par la redondance de ses deux extrémités, le texte aura fait une boucle, épousant ainsi la rotondité de cette mère qu’un fils se sera épuisé à mettre en scène dans un spectacle d’ombres chinoises. En effet, ombre impalpable, la mère Augiasse ne résiste pas à la lumière du jour ; car c’est du plus profond de la pulsation nocturne qu’elle tire son existence :

1. *Augias et autres infamies*, éditions José Corti, 1993.
2. Première parution dans *La Revue des Sciences Humaines*, n° 246, 1997.
3. Le texte distingue la mère Augiasse et le fils Augias, le docteur.

Mais lorsque la nuit tombait, l'ombre de la mère Augiasse se profilait quelquefois — on le disait, du moins, mais personne n'aurait pu l'affirmer en toute certitude car cette ombre-là ne pouvait guère se distinguer de la nuit toute entière qui s'était insinuée dans chaque maison et qui mêlait en une commune confusion le village et son paysage même. Cependant, qui eût été présent à l'instant de la pulsion la plus noire de la nuit, aurait vu autre chose que la maison des ombres derrière sa façade de décence et de convention — autre chose, surtout, que la silencieuse immobilité des apparences diurnes. (p. 22)

C'est-à-dire qu'elle n'a d'autre réalité que celle que lui prête la voix anonyme des « on dit » qui assume pour un court moment sa présentation, ou celle que lui donne, sans qu'aucun sujet repérable n'en assume plus l'énonciation, le fantasme que va déployer le texte.

Passant en effet de la rumeur indécise du « on disait » à l'hypothèse qui met en scène un supposé observateur « présent à l'instant de la pulsion la plus noire de la nuit », le texte quitte toute illusion référentielle et bascule en plein imaginaire. D'un coup, nous entrons au cœur de la maison Augias, dans la pulsation même du fantasme, à travers un regard omniscient dont la source est dérobée, et qui, en quelque sorte sans sujet, nous engage à en assumer l'énonciation et à endosser les rôles qui sont laissés — eux aussi — flottants. Flottement d'autant plus grand, sans doute, qu'entre les deux protagonistes de ce couple infernal, les limites ne sont pas bien nettes. Relation fusionnelle, circulation close, complicité totale entre ces deux êtres soudés l'un à l'autre, lien incestueux, forcené, que seul un Hercule serait peut-être en mesure de rompre, mais qu'il ne pourra rompre qu'une fois leur mort consommée.

2 Être tout pour la mère

Pour comprendre ce qu'il en est de cette histoire, le texte nous engage à remonter dans l'enfance du Docteur Augias, comme si une fois encore, il nous était suggéré que la clef de toute la fantasmagorie doctorale prenait sa source dans un cerveau d'enfant.

Augias se rappelait avoir été enfant. Et il avait conservé le souvenir du charme que dégagait, pour tous ses sens, l'apparence physique de sa mère. Elle était alors une belle jeune femme blonde, bien en chair, telle que le bon goût de la bourgeoisie rurale les aimait en ce temps-là. Il avait entendu des servantes vanter la blancheur de sa peau et bien qu'il n'eût jamais vu, de la chair maternelle, que le visage sous la coiffe et les longues mains hors de la dentelle noire qui ornait les manches, il se souvenait, alors même qu'il n'était pas encore adolescent, d'avoir rêvé comme à des neiges secrètes, comme à des transparences d'opale enfouies dans l'énigme des robes. Et lui que, par ailleurs toute à ses fêtes ou à ses tâches, sa mère négligeait — sachant à peine qu'elle avait un fils —

il avait juré en lui-même qu'il s'appliquerait à chercher la connaissance de ce qui lui était refusé de voir. Il s'était promis, dans la totale chétivité de son existence physique et dans l'extrême indigence de son être, d'atteindre tout seul jusqu'au point de noirceur où toutes les choses maternelles, obscures entre toutes, deviennent non seulement claires mais lumineuses, peut-être illuminantes. Et dès lors, il n'avait cessé de s'encourager à l'étude, assimilant toutes les sciences naturelles et toutes les doctrines de l'âme et déchiffrant le latin et le grec et même l'arabe et l'hébreu des vieux récits qui disent les métamorphoses du cœur, les périls, les victoires et le sacrifice des héros. (p. 26-27)

Au départ, donc, l'énigme de la mère, du féminin, pour un esprit de jeune garçon : « il avait juré en lui-même qu'il s'appliquerait entièrement à chercher la connaissance de ce qui lui était refusé de voir ». Mais, plus exactement, peut-être s'agit-il de résoudre l'énigme du désir de la mère : « il s'était promis [...] d'atteindre tout seul jusqu'au point de noirceur où toutes les choses maternelles, obscures entre toutes, deviennent non seulement claires mais lumineuses, peut-être illuminantes ». Ce qui semble, en effet, faire énigme pour le jeune Augias, c'est que sa mère le délaisse pour « ses fêtes ou ses tâches », c'est-à-dire, peut-être, que son désir ne soit pas entièrement tourné vers lui. Lui qui serait donc alors confronté au fait qu'il n'est pas en mesure de combler tout le désir maternel. Ainsi, il est exclu « des fêtes maternelles ». Et quelles fêtes ? Peut-être celles où la mère désire ailleurs que dans le lien filial ? Évocation possible, à peine suggérée, de la présence d'un tiers que le texte va s'efforcer d'exclure, de toutes les forces du Dr. Augias. En tout cas, ce manquement maternel — évoqué en moins de deux lignes — laisse supposer au petit Augias que sa mère, qu'il croyait naguère toute-puissante et autosuffisante, cherche son plaisir au dehors. Sans doute découvre-t-il là, comme tous les enfants, que sa mère est désirante, c'est-à-dire qu'il lui manque quelque chose et quelqu'un, et que c'est ce manque qui l'anime.

À partir de là, dirait-on, Augias se jure d'être tout pour sa mère. Si quelque chose lui manque, lui, Augias devenu docteur, en aura élaboré la science et pourra grâce à elle, résorber ce manque et permettre à sa mère de redevenir ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être : la mère totale, absolue, quasiment divine, à qui rien ne saurait manquer.

Fort de son savoir, Augias devenu docteur, revient, dit le texte, « à la maison s'installer auprès de sa mère ». Là, il devient une sorte d'appendice de ce grand corps maternel, sorte de lézard, dit le texte, s'affairant dans les orifices maternels, insecte dévoué à son service, « petit doigt dont elle se sert pour se gratter l'orifice du boyau culier » (p. 38). Il devient en quelque sorte son phallus, il incarne donc ce qui comble le manque en elle, en conséquence de quoi il entreprend, et cette fois au sens propre, de la combler littéralement, de

la gaver, de tuer en elle la faim, la soif et toute velléité d'activité qui tendrait à la séparer de son fils :

Il amena peu à peu la mère Augiasse à se tenir uniquement dans sa chambre, à l'étage, et il l'entraîna à manger et à boire sans autre interruption que celle du sommeil. Dès qu'elle avait l'œil ouvert, le docteur était auprès d'elle avec charge de victuailles des plus grasses et des plus sucrées et grand renfort de boissons caloriques. (p. 29)

Mais d'être le phallus maternel, c'est peut-être encore trop peu pour la fantasmatique développée par le texte, car cette position, si elle rétablit un lien indestructible que seule une castration symbolique pourrait anéantir, postule malgré tout une relative extériorité de l'enfant par rapport au corps maternel dont il n'est, somme toute, qu'un appendice. Le texte semble, en effet, tenté par une position plus extrême encore : rétablir une fusion totale entre les deux êtres qui formeraient alors un grand tout, un absolu de plénitude.

Le processus qui conduit la mère à croître, puisque, comme l'explique dans son *Traité* le Docteur, « le corps de la mère [...] ne cessait pas un instant de croître et de s'épanouir et de porter toujours plus loin le développement de son volume », ce processus, qui la conduit à occuper tout l'espace, est le même qui réduit peu à peu le fils Augias à une présence toujours plus ténue. Et ceci à tel point que le Docteur, presque absent corporellement, devient un pur cerveau, celui-là même qui gouvernerait une chair maternelle :

Il y avait entre la mère et lui beaucoup plus qu'une complicité intime enracinée dans une complicité ancienne, l'accord rythmique d'un cerveau dominateur et d'une chair consentante. (p. 30)

Mais sans doute n'est-ce encore qu'une illusion que de tenter de les scinder en un corps et un esprit distincts, puisque le Docteur, alors qu'il achève sa mission délirante, avoue qu'il n'était que le jouet de la toute-puissante volonté maternelle, et que son esprit, donc, était investi lui aussi par le désir de la mère. Son désir, à lui, petit Augias, n'était en somme que le désir du désir de l'autre :

Avant de passer à l'acte, il crut bon d'ajouter à son livre un post-scriptum qui constituait une manière de testament intellectuel. Il y soutenait que lui-même, dans toute son entreprise, n'avait été que le jouet de sa mère et l'exécuteur quasiment passif de ses volontés. (p. 38)

À partir de là, suivant la pente que lui imprime le texte, la mère Augiasse est partout ; tout l'espace, aussi bien psychique que physique, est colonisé par elle. C'est ce que suggère progressivement et avec insistance la nouvelle qui nous montre la mère Augiasse occuper tout l'espace de sa chambre, puis

tout l'espace de l'étage (p. 32) qui surplombe et domine un rez-de-chaussée que le Docteur se réserve pour son travail, rez-de-chaussée qui n'est sans doute à son tour qu'une dépendance de cet édifice corporel maternel que le texte prend le soin de décrire par étages (p. 33). Par ailleurs le texte insiste à de nombreuses reprises sur les ténèbres intérieures — « la nuit du dedans » (p. 34) maternel —, qui semblent avoir gagné et s'être répandues jusqu'à la nuit du dehors, comme si une même « pulsion » les unissait.

3 Une mère qui est partout

Le dehors ayant en quelque sorte été forclos, il ne reste plus qu'un infini dedans devenu le seul espace possible. En toute logique, puisqu'« il n'est pas de dehors » et qu'« il n'est que du dedans » (p. 38), toutes les fonctions d'échange avec lui ont été abolies et se retournent vers l'intérieur. Toutes les sécrétions, excréments, enfantements, s'effectuent en vase clos, dans la sphère matricielle :

Mais à présent, la mère touchait à son point de perfection. Au lieu de se répandre comme le font toutes les mères qui sont des mères inachevées, celle-ci se remplissait. Elle se remplissait d'elle-même. Elle se contenait entièrement. Les sécrétions et excréments se passaient désormais uniquement au dedans. La mère se suffisait à elle-même. Elle était même, à proprement parler, sa toute-suffisance, comme sans commencement et comme sans fin, bouclant le cycle des créations et des destructions par quoi les vivants s'efforcent de vivre.

(p. 36)

Se passant donc de ces échanges, se refusant à toute perte, rejetant ce qui fonde la loi des vivants, la « perfection » maternelle, sa « toute-suffisance » confine naturellement à la mort, comme la suite se charge de nous l'apprendre. Et peut-être est-ce le prix à payer pour restaurer la fusion originelle, peut-être est-ce la conséquence d'un état où tout aurait été tenté pour abolir le désir maternel en le comblant définitivement.

Mais avant d'en finir, le texte aura réussi à imaginer cet espace de la toute-puissance où rien ne saurait manquer, se perdre, où la différence des sexes — interprétée par l'enfant, dans un premier temps, en termes de manque — est abolie au profit d'une totalité maternelle qui serait à elle-même son propre phallus. Les enfants, dans ces conditions, sont indifférenciés dans le corps maternel, ils sont les ombres qui marbrent la surface de ce tout, il sont enfouis dans ce cloaque (p. 45) dont parle Freud à propos des « théories sexuelles infantiles », ils participent de la merde maternelle et de son économie digestive puisque, dans ce régime inconscient, la fonction des organes génitaux est

méconnue et que les enfants peuvent aussi bien être engendrés par l’anus, le nombril, le vagin, la bouche ou l’oreille.

À ce titre, le Docteur Augias aurait dû appartenir à ce petit peuple d’ombres qui d’ailleurs, par un étonnant déplacement comme sait en opérer l’inconscient, ressemble fort au petit groupe des marmots du village qui observaient les ombres tremblant à la fenêtre de la mère Augiasse. Ces enfants que le texte montre, au début, à l’extérieur en train d’observer un intérieur, se métamorphosent en ces mêmes ombres prisonnières d’un intérieur que la sphère-Mère captatrice projetterait, à la manière d’ombres chinoises, à la surface des rideaux de sa peau.

Le Docteur, donc, en tant qu’enfant, subit sans doute pour une large part cette transcendance maternelle et il est certainement le jouet de cette mise en scène inédite du mythe platonicien de la caverne ; il n’ignore pas le traitement destructeur et régressif auquel la Mère soumet sa progéniture, mais pourtant, au dire même de celle-ci, il semble faire exception et pouvoir échapper à l’anéantissement qu’un retour à l’origine semblerait lui promettre. Alors qu’il fixe sur elle son « étripoir de mère », la victime se rebiffe verbalement et lui fait grief de cette relative autonomie :

La mère Augiasse vociféra, criant au viol, brailant à gorge ouverte, furieuse, affirmant que son fils, jamais, n’aurait dû sortir d’un lieu qu’il traitait si mal aujourd’hui, et que si elle réussissait à l’empoigner, le vaurien, elle le ferait rentrer tout entier dans le trou et rejoindre la merdifique pâtée d’enfants crevés qui emplissait son sein, car là seulement était sa place, à lui, et qu’est-ce qu’il faisait donc, dehors, à greviller dans le nid avec un engin d’artifice, malheureux malandrin désarmé, triste minable tout juste bon à pisser dans ses langes, elle le ramènerait au bercail, c’était sûr, à l’origine, au fond du foutoir, mais qu’il la déblaie d’abord de ce fichu tuyau, de ce corps sans âme, de ce boyau sans énergie... (41)

Ce qui semble différencier Augias de cette « merdifique pâtée », c’est qu’au lieu d’être digéré par le maternel boyau et d’en devenir le produit passif, il retourne la situation et fait du boyau l’instrument actif de la démonstration qui devait conclure son œuvre. Car n’oublions pas que le Docteur est savant et homme de plume. Si la mère vocifère et le laisse, lui, sans voix, qu’importe : il se rattrape par l’écriture, par un travail dans le symbolique qui le rend inassimilable pour un système digestif carburant à l’imaginaire. En somme, employant toute sa vie à dire et à théoriser l’empire de la mère, à montrer par son *Traité* l’emprise qu’elle exerce, Augias advient en tant que sujet d’une parole, d’une énonciation qui échappe à la mère et qui reste le seul lieu où il n’est pas annulé. En effet, c’est au moment où le Docteur va

conclure par l'expérimentation que, pour la seule et unique fois, le texte lui donne la parole :

Si ma mère Augiasse, écrivait-il, est parvenue à ce point extrême et presque surnaturel de développement de soi, c'est parce que je suis entré tout entier dans la logique de son appétit, m'atténuant et m'effaçant autant que possible jusqu'à n'être plus que le petit doigt dont elle se sert pour se gratter l'orifice du boyau culier. Je ne pus être moi-même que dans la mesure où je fus, pour un temps, le résidu provisoirement inassimilable de son système digestif.

(p. 39)

Augias, enfant qui n'a pu être lui-même dans son être, repris, investi, effacé, par la mère, trouve le moyen de s'inscrire dans une œuvre, totalement hantée, certes, par l'ogresse, consacrée à sa mise en scène, à sa mise en œuvre, mais dont il réussit à signer l'apothéose.

4 L'écriture comme issue ?

À partir de là, il est peut-être possible d'envisager sous un jour nouveau — métaphorique — le dispositif de mise à mort imaginé par le savant : « l'étri-poir de mère », par lequel la génitrice est vidée de sa substance, devient peut-être écritoire de mère par lequel le dispositif d'Augias permet à une œuvre de s'écrire en puisant à même la substance maternelle, mais en la sublimant, en la transformant en signes, en pages, en *Traité*.

La machine du Docteur ne va pas, en effet, sans évoquer certains instruments d'écriture, par son piston, par le fait qu'elle se manœuvre, dit le texte, à la main, et que « la grosse aiguille torsadée », traversée par des canaux, présente quelque similitude avec la plume d'un stylo. L'analogie devient sans doute plus convaincante quand on sait qu'au bout de l'opération de pompage, il ne reste de la mère qu'une enveloppe de « parchemin » précise le texte (p. 48) qui nous laisse ainsi entendre, à la fin de son parcours, qu'il a peut-être été écrit sur quelque chose comme un papier d'une blancheur épidermique. Ce parchemin, qui n'est plus qu'une enveloppe vide, rappelle pour une part son origine maternelle, mais il manifeste, en même temps, le vide que l'écriture a su créer dans ce corps pour y créer un autre corps, celui de l'œuvre.

Ainsi, on peut se laisser aller à voir, dans cette mise à mort, une mise en scène burlesque et tragique de l'activité de l'écrivain, présentée comme celle d'un mort vivant, d'un « vieillard à visage d'enfant » (p. 47) dont le désir est vampirisé par la toute-puissance maternelle et dont le travail de plume manifeste le lien incestueux en même temps qu'il est le seul moyen de mettre une distance avec le sein maternel. L'inspiration — que le dispositif de tuyauterie

métaphorise avec humour — vient donc directement de ce sein, mais en même temps qu'il l'exploite, l'écrivain sait bien qu'il le met à distance, à mort, donc. Quant à la publication des écrits, ce que Lacan appelait la « poubellication », on en a peut être aussi une illustration par ce gros boyau qui, sortant de la pompe, rejette vers l'escalier et vers le dehors le flux nauséabond que la pointe du stylo-stylet aura su canaliser.

En même temps que le flux maternel s'écoule, la voix de la mère s'épuise, en un long cri que l'étripoir du Docteur module, au gré de son pompage :

Car ce cri, qui était la mère elle-même, le passage de son âme à l'infini, fut constamment modulé au rythme de l'opération, montant quand la matière se soulevait, chutant quand elle se délitait et, peu à peu, comme un râle dans l'amour ou l'agonie, s'exténuant, s'éteignant. (p. 42)

Ce cri interminable, qui traverse le fils de part en part et que l'écrivain Augias déploie, ne serait-il pas, à son tour, une possible figure de cette langue *maternelle* qui le hante, qui le laisse sans voix propre, avec laquelle il œuvre mais qu'il dénature, qu'il rend étrangère par l'exil de l'écriture et par une élaboration artistique qui le fait advenir en tant que sujet. Ainsi, l'écrivain Augias n'est plus l'enfant de sa mère, il devient l'enfant de son œuvre. Le macaque-enfant succombe au trépas maternel, mais l'écrivain, entouré des pages de son *Traité*, renaît, *in fine*, pour devenir immortel dans la mémoire collective :

L'Hercule avait parfaitement lessivé le plancher. Il ne restait plus, ici, que la pompe et son extatique inventeur accroché à elle. À grands coups de balai, il fit dégringoler toutes ces choses dans l'escalier puis les poussa dehors dans le caniveau. Quelques seaux bien appliqués les dispersèrent ensuite au hasard de destinations incertaines. Là, un bout de tuyau. Ailleurs, un corps de pompe. Quelques pages aussi, écrites, d'un grand livre, furent balayées et volèrent dans les buissons. Et plus loin, sur la mousse, au pied d'un arbre, et noué sur lui-même comme un champignon de légende, occupant à tout jamais une place modeste et sûre dans la mémoire classique, le vieil Augias dont Hercule avait enfin nettoyé les écuries.

5 Des écuries aux écrits

Il resterait à s'interroger, en cette fin d'*Augias*, sur l'entrée en scène de l'Hercule. Son intervention bien tardive semble montrer que dans cette affaire, entre la mère et le fils, il lui était impossible, en tant que père symbolique, d'intervenir, et que son entrée en scène, après la bataille, donne la mesure de son incapacité à s'inscrire comme tiers dans ce lien incestueux. Le fait, en outre, qu'il soit présenté comme un hercule de foire — foireux —, comme

un saltimbanque à la petite semaine, montre assez le peu — l'absence ? — de crédit que le couple infernal pouvait lui accorder. S'il était intervenu plus tôt, on peut rêver qu'Augias aurait connu un autre destin. Mais tout aussi bien, il aurait pu ne pas intervenir du tout et laisser le Docteur se noyer dans ses folles écuries. Pourquoi donc vient-il, finalement, les nettoyer, séparer le cadavre du fils des restes de sa mère, trancher le lien ombilical qui permet à Augias d'accéder à « la mémoire classique » ?

Peut-être parce que, par cette brève et tardive apparition, il est fait allusion au travail de l'écrivain qui consiste à passer des écuries aux écrits. Je m'explique : si, dans cette affaire le nom du père a été forclos — ce qui expliquerait que ce dernier ne puisse intervenir qu'en étranger, de l'extérieur —, l'écrivain doit bien alors se passer de ce signifiant qui lui aurait permis de rentrer définitivement dans l'ordre symbolique. C'est sans doute pourquoi, pour sortir du purin des écuries, il doit le réinventer par chaque œuvre qu'il signe de son nom, de leur nom. L'œuvre achevée, le fils se donne un nom qui se substitue à, et rachète après-coup, en quelque sorte, celui du père défaillant.

Le mythe raconte qu'une fois les écuries lavées, Augias refusa de payer à Hercule le prix convenu. Le texte ne voudrait-il pas, en plaçant cette dette impayée à son horizon, nous faire entendre que, dans cette affaire, le père est en compte avec le fils tout comme Augias l'était avec Hercule ?

« Stabat Filius ¹ »
Une virgule dans un texte qui bouillonne
(C. Louis-Combet ²)

1 Inter-prêter

D'un discours de la méthode, je n'alourdirai pas cette lecture³. Pour en donner le ton, je placerai seulement à son seuil cet avertissement — auquel j'essaierai de me tenir — emprunté au beau livre de Roland Gori⁴ qui a croisé ma lecture de « Stabat Filius ».

La lecture immédiate de l'inconscient dans le symptôme, le rêve ou le discours [et j'ajoute : *dans le texte*] fait obstacle à la méthode freudienne. Elle tend à restituer la signification dans la plénitude de ses prérogatives en renouant avec la rhétorique de la persuasion et de la suggestion. (p. 28)

Dans la même page il écrit également ceci :

L'analyse n'est pas savoir de l'analyste sur l'inconscient mais connaissance transsubjective entièrement dépendante de la dynamique transféro-contre-transférentielle.

Et pour finir — en ce qui nous concerne ici — il cite René Char (*Les Chants de la Balandrane*, Gallimard, 1977) : « Les mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons d'eux. »

On l'aura donc compris, mon souci n'est pas d'appliquer au texte un pré-construit psychanalytique, mais, comme je l'ai déjà dit à plusieurs reprises,

1. Claude LOUIS-COMBET, *Passions apocryphes*, Lettres Vives, 1997.

2. Première parution dans *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture*, volume collectif, Corti, 2000.

3. Sur la question, quelques repères : François MIGEOT : « La question de l'interprétation dans la psychanalyse textuelle », article cité ; *À la fenêtre noire des poètes, lectures bretoniennes* (voir l'« avant propos »). Jean BELLEMIN-NOËL (parmi ses dernières mises au point) : « Pour l'autotransfert », dans *Interlignes* 3.

4. *La Preuve par la parole*, PUF, 1996.

de l'inter-prêter. Non pas, donc, le traduire en décryptant un message caché, mais aller à la rencontre des mots du texte avec mes mots, soulever son autre en m'engageant dans ce qui va être une aventure transférentielle d'écriture sur une écriture, car, en la matière, comme le dit Jean Bellemin-Noël, sur l'écriture, il n'est que d'écrire. Risquons-nous y donc.

2 Mère et fils : un couple question-réponse

« Stabat Filius », dernière des *Passions apocryphes*, reprend, à l'évidence, les grandes lignes de la Passion du Christ telle qu'on peut en lire le récit dans les Évangiles, et plus particulièrement, peut-être, dans ceux de Luc et de Jean. Les temps forts qui la marquent se retrouvent ici pour scander cette mise à mort insolite. Insolite, en effet, car, par un iconoclaste renversement, c'est une mère crucifiée que le texte nous livre dans la chute de sa seconde partie (p. 45-57), laissant au pied de la croix un Fils de douleur en proie au remords, anéanti par la culpabilité que soulève en lui les dernières paroles proférées par la mourante : « Mon Fils, pourquoi m'as-tu abandonnée » ?

Passion apocryphe, donc, puisqu'il s'agit d'une version inédite et remaniée de la mise en croix, mais que j'entends également ainsi — comme le permet l'étymologie — : douleur tenue secrète par un narrateur qui se propose ici de s'interroger sur le sens occulte de cette souffrance.

Celle-ci, me semble-t-il, pourrait bien avoir partie liée avec l'insistance du questionnement qui ouvre le « préambule » (p. 43-45) du texte et qui, dans un étrange redoublement, porte, justement, sur l'existence même de la question :

Je me suis souvent *demandé* s'il était une *question* — une *interrogation* peut-être mal formulée au fond de la conscience — à laquelle les événements de la vie apporteraient un jour, en eux-mêmes, une réponse inexorable, indiscutable. [*je souligne*] (p. 43)

Par un autre renversement, il est dit de cette question que — paradoxalement — elle ne peut apparaître qu'après la réponse que tentent de lui donner les événements de la vie, événements dont la seconde partie du texte va entreprendre la narration. Mais, nouveau sujet, pour nous, d'étonnement : les événements de la vie du Fils ici narrés sont uniquement ceux qui ont rapport à la fin de la vie de la Mère. Disons que, loin de porter sur le parcours de la vie du narrateur, comme le préambule nous y préparait, ils portent sur cette section de vie commune qu'ils ont eue en partage, comme si la clef recherchée se trouvait là. Et force est de constater que le texte diffère, par une série de reformulations et de précisions dilatoires, le moment de pouvoir poser ladite question à la fin du préambule, puis surtout à la fin du récit, comme si le terme de cette vie commune coïncidait avec la fin du texte, comme si,

donc, la question finale, donnant sens à la vie du Fils et à la mort de la Mère, constituait en même temps la question finale qui donnait sens au texte.

Ainsi, avant de pouvoir poser la question, il faut, dit le texte, s'interroger sur un souci plus fondamental, qui naît

[...] de l'intuition sensible d'un écart — une faille, une césure, une distance en tous cas — entre l'assurance de l'identité personnelle et la reconnaissance de soi dans les quelques actes majeurs qui jalonnent la vie [...] (p. 43)

comme si cet écart de soi à soi faisait écho à l'écart entre la réponse que l'on tente de donner et la question qui tarde à se former. Le souci né de cet écart amène le texte à poser la question de l'amour, non pas des amours que rencontre une existence, dit le narrateur en annonçant par un nouveau détour qu'il ne fera pas son autobiographie, mais de l'Amour, à savoir celui qu'une mère et un fils peuvent éprouver l'un pour l'autre. Et le préambule peut alors se clore en se demandant

[...] quelle femme fut la mère, quel fils fut le fils, et ce qu'ils avaient à voir l'un avec l'autre, et s'ils ne se sont pas trompés, lui, croyant qu'elle était sa mère, elle, croyant qu'il était son fils, en sorte que toute l'histoire serait celle d'un malentendu. Et si tel n'était pas le cas — c'est l'écriture même qui serait à renier. (p. 45)

Cette interrogation sur le vraisemblable écart entre une mère et un fils dont les relations reposeraient alors sur un malentendu, me paraît se superposer à la question de cet autre écart qui vient d'être évoqué, celui que le narrateur éprouve en son propre sein, écart qui s'articule lui-même à cette distance entre la réponse et la question différée. Comme si mère et enfant constituaient l'un pour l'autre les deux termes — irrémédiablement séparés par l'ordre des générations — d'un couple question-réponse. Comme si cet autre énigmatique que nous sommes pour nous-mêmes avait à voir avec l'énigme de ce que l'enfant est pour la mère et — corrélativement — de ce que la mère est pour l'enfant. S'il n'y avait pas cette méconnaissance fondatrice de moi par moi même, de l'autre par moi, de moi par l'autre — ce malentendu —, les questions n'auraient pas lieu d'être, et l'écriture qui invente des réponses par l'imaginaire aux questions de l'imaginaire et qui explore l'espace de cette non-coïncidence n'aurait pas, il est vrai, lieu d'être. Elle serait à renier, est-il dit, ce qui ne va pas sans évoquer bien à propos l'intertexte évangélique et la figure de Pierre qui, reniant par trois fois le Christ, manque à sa parole et la dédouble, créant ainsi, à l'instar du narrateur, un écart entre ce qu'il croit être et ce qu'il est dans les faits.

Et d'ailleurs, ne serait-ce pas cette non-coïncidence avec lui-même qui pousse le narrateur à se dédoubler en deux instances énonciatrices ? C'est un

« je » qui assume le préambule où une réflexion est menée au présent d'une écriture qui se déroule (« *Je ne crois pas [...], ce que je note ici [...], je puis bien l'avouer [...]* »), mais c'est un « il » (le Fils) qui est mis en scène par la suite comme protagoniste des événements narrés au passé simple dans la seconde partie, même si la focalisation adoptée par ce « il » recouvre en fait presque toujours la subjectivité d'un regard et correspond donc, en fait, à un « je » travesti. Le texte installe ainsi un dispositif qui met en scène les deux instances de ce moi dédoublé et qui permet au premier de mettre en scène le second sur le mode de la fable, du mythe, de la fiction, de l'autre scène instaurée par le passé simple, et de le laisser jouer sur le mode de la fantaisie, voire du fantasme, pour mieux le laisser parler. Ce dispositif, peut-être emblématique du travail de l'écriture, nous enseignerait alors que le sujet de l'écriture, pour advenir, doit emprunter la vérité de la fiction, assumer la nécessité de se perdre pour pouvoir faire retour, étranger, par le travail du texte.

C'est ainsi, dépersonnalisé en « il », que ce « je » entre en scène, endossant la figure du Fils pour nous parler de son autre, pour nous parler de l'image de sa mère, ou plutôt de la Mère, comme si, par la convocation d'une Histoire sainte connue de tous, il fallait entendre que cette fable enseigne une vérité excédant le particulier et concernant, au-delà d'un fils et d'une mère, le Fils et la Mère.

Si les événements qui sont narrés après le bien nommé « préambule » — car il s'agira ensuite, en effet, d'une marche au supplice — ont le caractère inéluctable d'un destin que plus rien ni personne ne peut entraver, c'est que le Fils arrive trop tard : « Lors donc que le fils s'approcha de la maison, il vit qu'il arrivait trop tard » (p. 45). Lorsqu'il s'agit des relations qui unissent une mère et un fils, on a sans doute nécessairement affaire à cette question du retard puisque le second vient toujours après la première, comme l'impose la nature. Pour que ce retard s'abolisse, il faudrait transgresser la barrière des générations et installer le fils à une place qui ne serait plus la sienne : son temps serait le même que celui de la mère et il pourrait alors être contemporain de sa propre conception et de son propre engendrement par la mère. Mais il arrive trop tard, et dans le regret ou le reproche qui s'exprime là, il faut sans doute entendre un écho au « pourquoi m'as-tu abandonnée » (p. 56) proféré par la Mère, comme si ce retard initial était la cause de cet abandon final, abandon qui ne peut être vécu comme scandaleux que pour deux personnes de la même génération, mais sans doute pas dans une relation mère-fils où il paraît être dans l'ordre naturel que la génitrice disparaisse avant sa progéniture. Il y aurait alors séparation, douloureuse certes, mais pas abandon. Le texte semble donc installer les linéaments d'une rêverie où Mère et Fils, liés par un lien incestueux au mépris des générations, feraient couple sans la coupure d'un tiers symbolique qui remettrait chacun à sa place. Nous aurons inévitablement à y revenir.

Quoi qu'il en soit, le retard étant là, c'est à son exploration douloureuse et nostalgique que le texte se livre. Arrivant après, le fils ne peut comprendre le sens des événements qui vont se dérouler devant lui, devant lesquels il va rester un spectateur passif, événements, dit-il dans le préambule, qui « dominaient sa vie et dont il ne comprenait pas quelle part de lui-même s'y engageait » (p. 44). Venant après-coup, les causes lui échappent : ce qu'a pu faire la mère avant qu'il n'arrive à la maison, l'origine des scènes qu'il décrit, tout cela lui échappe et confère à l'action qui se déroule le caractère d'un destin inéluctable dont le chiffre se dérobe, rejeté même en dehors du champ de sa conscience :

La question de savoir pourquoi toutes ces femmes dont le nombre ne cessait d'augmenter, et qui formaient une foule à présent, s'étaient ruées sur sa Mère, n'effleurait pas son esprit. (p. 49)

N'est-ce pourtant pas cette question des origines, ici déniée, qui travaille justement les représentations que nous offre ce Fils à propos de sa Mère ? N'est-ce pas la question de sa propre origine à lui, son « œuvre inexplicable » (p. 46), qu'il pose à travers les événements tout aussi inexplicables du supplice qu'il met en scène ?

3 Histoire sainte ou sacrée histoire

Autrement dit, cette absence de cause à l'origine du supplice maternel renvoie simultanément à la cause énigmatique de l'origine du Fils ; le sens problématique du supplice qu'aucune parole maternelle ne vient éclairer (p. 47), fût-ce rétrospectivement, fait écho au sens problématique de l'existence du Fils qu'aucune parole de la Mère ne vient justifier, si ce n'est sur le mode de cette moquerie qu'elle sert à la cantonade et qui suggère plutôt à ses interlocuteurs l'idée que ce malheureux rejeton n'aurait jamais dû voir le jour : « triste sire » (p. 48).

Je fais donc l'hypothèse que, sous cette scène de mise au supplice, le texte convoque les échos des fantasmes originaires qu'un fils, en écho à ce qu'il interprète du désir maternel, peut, en son for intérieur, forger pour donner sens au mystère qui scelle son origine.

Les événements qui surviennent, dit le texte, pourraient bien être « commandés par la Mère » (p. 46), ce qui reviendrait à penser que loin d'en être victime, comme on aurait envie de le croire avec le Fils, elle pourrait fort bien les avoir désirés. Mais de quels événements peut-il bien s'agir ? Ils se déroulent en pleine nuit ; la Mère, en tenue légère, en partie dénudée, est agressée, malmenée, passionnément injuriée. On la traitera quelques pages plus loin de pute et de sorcière. L'affaire me paraît claire : le châtement qu'elle doit subir a partie liée avec le commerce sexuel dont on l'accuse et dont on

accuse habituellement les sorcières ; mieux, il en est la figuration à peine travestie. Tumulte, cris, empoignades, procession vers le « baisoir » (p. 49-51) où « une odeur de basses chairs transpirantes se débondait », une colonne phallique encore à demi érigée, tout cela évoque une atmosphère de péché. Elle devra donc périr par où elle est soupçonnée d'avoir fauté, par la crucifixion qui devient alors l'emblème de deux corps superposés dont l'un — celui de la Mère — est pénétré de toute part par les clous.

La question toutefois qui reste ouverte et sur laquelle le texte semble buter, est de savoir, comme je viens de le dire, si la mère est une victime innocente et accusée à tort pour un forfait qu'elle n'a pas commis, ou si elle est effectivement partie prenante dans un acte sexuel avéré. On dirait que le texte ici se clive en deux opinions inverses qui coexistent chez le Fils — n'oublions pas la césure observée dans la mise en texte de sa figure — et que le texte matérialise en ces deux chœurs qui s'affrontent : l'un affirmant qu'elle est une sorcière et une pute, l'autre qui en fait une reine ou une déesse (p. 50) voire peut-être une vierge si l'on convoque l'intertexte biblique.

Dans le premier cas, il faudrait bien admettre qu'elle prend sa part dans l'acte de chair, et du même coup admettre que son désir est tourné vers un autre, un homme, un père, que le texte cependant semble écarter violemment de la scène par une sorte de déni : « aucun homme ne se pressait à l'horizon » (p. 46). Dans le second, la Mère serait une intouchable reine, une déesse, et l'évangile ajouterait : une vierge, une sainte qui n'aurait jamais sacrifié au sexe, dont l'amour, tout entier tourné vers le fils n'aurait jamais eu à se compromettre avec un tiers, et qui, pour le concevoir, n'aurait eu qu'à tendre l'oreille au souffle de l'Esprit-Saint. Théorie sexuelle infantile comme une autre, qui confirmerait que dans cette histoire d'Immaculée Conception, il y a du « malentendu » — pour reprendre en écho un mot de notre texte (p. 45 et p. 48).

Tout se passe alors comme si le récit tentait de suivre une voie moyenne, de compromis ou de balancement entre ces deux chœurs. Certes la conception du Fils ne serait pas immaculée : tous les sévices infligés à la mère après les agressions verbales, toutes les traces de sang issues de cette lutte sexuelle, indiquent que la scène primitive est envisagée de la manière la plus sauvage par un Fils qui reconstitue la scène :

Il [*le Fils*] put voir la colonne brisée à laquelle elle avait dû être liée et où l'on avait dû la fouetter, pensait-il : des lanières alourdies de plomb traînaient encore dans une flaque de sang [...].

Quand il parvint enfin à la porte de sortie, il jeta un dernier coup d'œil vers le centre, vers la colonne qui lui parut décapitée plutôt que brisée et vers la flaque de sang qui, vue de loin, semblait un mince filet dans les sables, comme après un viol ou un accouchement. (p. 51)

Néanmoins, dans ce scénario de viol, le Fils peut encore imaginer que la mère n'est pas consentante et que toute la sexualité n'est qu'une violence qui lui est infligée contre son gré, un supplice dans lequel son désir ne serait en rien engagé. Mais dans un autre revirement, le texte peut tout aussi bien suggérer que la mère est actrice dans le supplice puisque les furies qui la torturent ne sont en fait qu'une projection d'elle-même : « toutes ensemble ; elles formaient la Mère elle-même dans toutes ses dimensions » (p. 47). Dans ce cas, mue par sa faim de sexe, elle participerait alors de cette « horde musculeuse et fumante de mygales en rut ».

La question reste donc ouverte sur le malentendu du désir de la mère dans l'acte concepteur. Le texte semble alors déplacer la question sur les suites de cet acte. Une fois le Fils conçu — Dieu sait comment —, il faudra qu'il soit expulsé, mis au monde, en sorte que le calvaire maternel puisse devenir le chemin de croix de l'enfant à naître. On comprend mieux alors comment, dans le texte, l'alternative viol ou accouchement (p. 51) peut valoir pour une succession : viol puis accouchement.

Après la scène enclose dans le « baiser » à laquelle assiste le Fils « à l'intérieur des femmes » — soit à l'intérieur de la Mère —, à hauteur de leur hanche (p. 50), nous nous mettons en chemin avec le cortège. Ce qui s'était amassé « en germe dans le noyau du temps », après avoir éclaté dans ce « haut lieu des affrontements », doit se dérouler avec « une nécessité implacable » qui a « quelque chose d'apaisant » (p. 49).

La cohue des femmes semblait s'être disciplinée. Elle formait, à présent, une longue procession, tandis que le jour s'avavançait. Un certain recueillement enveloppait même ce train. Personne ne criait plus. On entendait plutôt la rumour confuse des respirations, comme celle des ruminants [...] : un souffle ramené du fond de corps immenses, et rythmé par une marche paisible et par le développement d'états intérieurs indescriptibles [...]. (p. 52)

Ce « recueillement », cette rumination et ces « états intérieurs indescriptibles » me paraissent bien figurer le développement d'une gestation dont le calme s'oppose au tumulte de la conception. Le triste sire, de semence qu'il était, triste cire, devient embryon promis à la lumière. En effet, plus nous avançons dans le texte, plus le jour se lève. De la nuit, nous passons à l'aurore, puis au plein jour qui éclaire le Mont du Crâne (traduction du *Golgotha* biblique) — c'est-à-dire Mont de Vénus ? — où le cortège s'immobilisera, pour mieux laisser émerger une tête — un crâne de nouveau-né ? — qui se préparerait à sortir :

Pour qu'il puisse enfin accéder au seuil de l'emplacement visé, qui formait comme une calotte dénudée et comme une tête rapportée au sommet du Mont, les femmes s'écartèrent, formant de chaque côté du chemin et tout autour du

lieu, pressées les unes à côté des autres, une véritable muraille, épaisse, impénétrable, intensément silencieuse — au pied de laquelle, comme un bousier portant son rêve, longuement, péniblement, le Fils, réduit à lui-même, dut cheminer. (p. 53-54)

La suite du texte va nous montrer le Fils, peu à peu « réduit à lui-même », c'est-à-dire peu à peu séparé de sa mère, en train de vivre les étapes de ce qui peut, à mon sens, se lire comme une naissance. Le fils arrive vers les trois heures au « terme de son parcours » (p. 54), au terme des neuf heures — neuf mois ? — environ qu'aura duré son errance, si l'on admet qu'elle commence avec l'aurore et le petit matin mentionnés page 48. L'orage qui gronde menace de s'abattre et les grandes eaux du ciel de se déverser. Il ne reste au fils, agenouillé dans une position toute foetale, qu'à lever les yeux, c'est-à-dire les ouvrir, et se résoudre à naître puisqu'il n'y a pas d'autre issue :

Mais il n'était plus possible de se dérober. Toute perspective de fuite était abolie. Le cercle noir des hautes femmes s'était refermé derrière lui. Il se tenait donc là, à genoux, minuscule, comme dans la cour enclose d'une lice ou d'une arène. (p. 54)

Canalisé par ce cercle noir, féminin, qui se referme derrière lui, il vient au monde dans la position qu'il occupait dans la matrice — théâtre des affrontement parentaux, espace de lice, soit de luttes, soit aussi de chienne, si l'on veut bien tendre l'oreille à cet autre sens de lice. Puis il découvre, par morceaux, la vastitude du corps maternel : les deux pieds énormes, les jambes claires, tuméfiées, déchirées de plaies, le pubis maternel crucifié lui aussi, empalé sur une grosse cheville qui paraissait jaillir de l'ombre du sexe, lequel semble ainsi encore garder, par ce phallus de bois détaché et rapporté là, les marques d'une ancienne copulation ; il n'est plus

[...] qu'une touffe sale, éméchée, honteuse et ravagée, comme si c'était bien là qu'était venue fondre et s'effondrer définitivement la triste cire de la beauté et du désir. (p. 55)

Triste cire de la semence où j'entends tout aussi bien triste sire, ce seigneur déchu, issu d'une reine-mère également déchue par la parturition qui les sépare. Il la contemple alors, crucifiée à sa table de travail, ployant dans l'abandon de ses formes : elle se creuse, elle est vide, et ses mamelles promises sans doute à l'allaitement, pendent dans le vide comme des pis (p. 55).

Toute cette scène se déroule sur le fond d'un halètement, d'une respiration qui monte et qui descend et à laquelle le Fils participe, comme soudé au souffle de la Mère ; comme si, dans la naissance, elle lui communiquait son souffle avant de lui léguer sa langue, ici mieux nommée que jamais, maternelle. Assistée par les femmes hautes, dont la forte stature fait sans nul doute

des grand-mères — et voilà sans doute une piste à suivre que je n'explorerai pas ici —, que leur noirceur croissante assimile autant à des Parques qu'à des sages-femmes — et les Parques sont d'abord les démons de la naissance avant de devenir les fileuses de nos destins et de nos vies —, la Mère progresse peu à peu vers le cri qui consomme la désunion de la matrice et de l'enfant, cri autant de la Mère que du Fils, qui signe la césure et ouvre au second la voie du langage, dans cette mise à mort, mise à distance, du corps maternel que les mots enfin proférés, tout en l'exécutant, réprouvent : « Mon Fils, pourquoi m'as-tu abandonnée ? »

C'est alors que le Fils, en rupture d'attache comme le dit si bien le texte, hébété par l'absence qui s'ouvre en lui, va accéder à l'exil du langage, sur le mode de cette très ancienne prière encore marquée par les stigmates d'une vie antérieure, de ce chant qui met en scène un Fils, chant dans lequel se constitue un sujet au moment même où il s'aliène à lui-même en devenant ce Fils-personnage dont le Fils chante la triste condition dans une langue morte, c'est-à-dire privée du souffle maternel : *Stabat Filius dolorosus / Juxta Crucem lacrymosus / Dum pendet Mater sua* (p. 57).

Mais avant d'avoir pu accéder à cette langue morte — qui est aussi la langue de l'écriture¹ — où le sujet, pour pouvoir se figurer dans les signes doit accepter de s'y aliéner, le Fils était un enfant, un *infans*. Dans le récit, toutes les tentatives de prise de parole qu'il tente sont vouées à l'échec. Il en va de même pour la Mère, semble-t-il, qui, forte en gueule au dehors, reste muette étrangement à la maison et dans le baiser. Ce silence de la Mère — que le Fils déplore à plusieurs reprises — est d'autant plus remarquable qu'il contredit en partie l'intertexte des évangiles qu'il parodie. Avant son arrestation et sa mise au supplice, le Christ lègue un testament spirituel, l'Eucharistie, ce que ne fait pas la Mère. Mais c'est peut-être que ce testament, s'il doit être dit par le Maître pour être transmis, n'a pas besoin d'être formulé par la mère puisqu'il est vécu, mis en acte dans sa chair : « Prenez et mangez car ceci est mon corps ; prenez et buvez car ceci est mon sang », tel est bien ce que fait le fœtus dans le sein maternel. C'est ce corps à corps en dehors du langage que le texte veut ici restituer en creux par un silence que son intertexte ne peut manquer de révéler.

4 De l'*infans* à l'écrivain

On dirait, donc, que le texte, à travers l'exploration — par le fantasme et par la fiction — des relations Mère-Fils, en vient peu à peu à s'interroger sur

1. Cette remarque consonne bien à propos avec l'un des titres de Claude LOUIS-COMBET, *Écrire de langue morte*, Ubacs, 1985.

les conditions d'avènement du langage pour un sujet, et de l'avènement de l'écriture pour un écrivain. Dans le corps à corps mère-enfant, la parole est de trop : ils se comblent mutuellement, le désir est suturé, le manque est bouché, de sorte qu'aucune demande n'est possible puisqu'il n'existe aucune extériorité, aucune mise à distance. La mère et son phallus d'enfant ne font qu'un tout, autiste et incestueux, au mépris de tout interdit. À cet égard on pourrait noter que les représentations de la mère phallique et toute-puissante sont légion dans le texte. Pensons aussi à la convocation des Mégères (p. 49) et des Furies (p. 46), divinités toutes primitives dont il est temps de rappeler que, ignorant la loi de Zeus — dieu de lumière garant de l'ordre symbolique — qui tonne à l'horizon du texte, elles allaient jusqu'à lui imposer leur propre bon vouloir.

Pour que du langage advienne, le texte nous l'a montré, il faut la césure de la naissance, mais elle ne suffit pas si l'enfant ne naît pas aussi au symbolique par la présence d'un tiers, d'un père symbolique comme dirait Lacan, pour donner sens à cette coupure initiale. Une façon d'arracher l'*infans* à ce corps à corps, est sans doute de le nommer. Or dans « Stabat Filius », force est de constater que le Fils n'a pas de nom, il n'a qu'un sobriquet, « triste sire », qui le place en position de roi de parodie et d'*alter ego* par rapport à la triste reine-mère que le texte nous décrit. Et quand il n'est pas triste sire, il est « le Fils », c'est-à-dire qu'il n'est pas sorti du regard de la mère, qu'il n'a pas d'existence hors de ce regard. En quelque sorte, il ne parle pas, il est parlé par la Mère qui narre ses pitoyables faits et gestes (p. 48). De là viendrait aussi le fait que le récit dans ce texte soit assumé par un « il » dépossédé de sa position de sujet. Pour y être rétabli, il faudrait le secours de ce tiers inaccessible qui fait défaut, ce qui me donne à penser que derrière le reproche maternel — « mon Fils pourquoi m'as-tu abandonnée ? » — se profile aussi le reproche bien connu de Dieu-le-fils à son père « Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné » ?

Ne pourrait-on pas dire, à partir de là, qu'il nous est suggéré que l'écriture aurait pour fonction de pallier au coup par coup cet abandon et d'inscrire un sujet toujours à refaire dans une langue toujours à réinventer ? Langue qu'il faudrait s'efforcer de rendre morte, c'est-à-dire dépouillée de la chair et du souffle maternels, coupée de son corps et recentrée sur le code. En sorte que pour instaurer un sujet de l'écriture, le texte devrait désarticuler la langue maternelle pour y installer du jeu, soit l'espace de création d'un sujet par un style, voire un stylo, stilet, dont le tranchant tombe ici bien à propos.

Ainsi, écrire, naître à l'écriture, ce serait bien effectivement abandonner, mettre à mort le corps porteur de la mère, la mettre à distance, faire le deuil de l'union et donc s'exposer à la souffrance, à la culpabilité et, jouant sur ce dernier signifiant, à la castration symbolique.

Mais en même temps qu'elle fait coupure et renie, l'écriture renoue, telle un fil noir, et revient explorer, voire réparer les cicatrices de cette césure. La nostalgie de ce corps perdu et de cette impossible fusion hante notre texte à la manière de ce « je » qui explore dans le préambule le malentendu, le hiatus nécessaire à l'écriture. En ce sens, l'écriture est ici péché¹, car elle est en prise directe avec l'abandon ; mais, d'une manière opposée, elle est aussi tournée vers la faute, car elle aspire à la transgression de l'inceste et vise à la restauration de ce souffle originaire dont elle se prémunit en le disant, en le faisant texte, tissu de signes et non muet corps à corps. Elle est cordon ombilical tendu vers les origines d'un fils, mais l'exploration de la mère se fait à travers ces hautes figures de femme qui noircissent comme de l'encre au fil de la nouvelle : de femmes, elles deviennent phrases, et de la Mère, le texte nous le dit bien, il ne restera qu'une virgule blanche dans un texte qui bouillonne (p. 48), entr'aperçue entre les mots, au lieu même de la coupure et du souffle qui sont les fonctions mêmes de la virgule.

1. J'ai, bien entendu, en tête le titre d'un autre ouvrage de C. LOUIS-COMBET, *Le Péché d'écriture*, Corti, 1990.

Du sang dans les yeux¹
Même les saints perdent la tête
(C. Louis-Combet)

1 Dans l'intervalle

Cette lecture² voudrait être un hommage actif : en avançant à la recherche de sa propre consistance, en longeant les admirables phrases de Claude Louis-Combet, en déambulant entre ses figures, elle aimerait donner à entendre, en écho à son cheminement, l'ampleur et l'exactitude de l'édifice au sein duquel elle progresse.

« Le Chef de saint Denis », comme beaucoup des textes de Louis-Combet, avance, au fil de ses périodes, par ces amples phrases qu'orientent, à petit coup, les virgules — parfois les tirets —, de telle sorte que chacune d'entre elles prend le risque d'une traversée. Écriture qui porte, qui emporte, à la manière d'un grand oiseau planant dont on suivrait le vol et qui, de coup d'aile en coup d'aile, infléchissant imperceptiblement son essor, finirait par se poser où nul ne l'attendait.

Ici, contrairement à l'autre nouvelle — « Belzébuth et son frère » — qui fait de ce livre un diptyque, ce parcours n'est pas vraiment significatif en termes d'action³, il l'est sans doute davantage en termes d'espace puisqu'il traverse la ténèbre de Saint-Denis — l'église — pour nous mener vers les reliques du grand saint Denis, mais il est avant tout méditatif, comme un cheminement de soi à soi. Peut-être est-ce pour cela qu'il semble œuvrer, d'un bout à l'autre du livre, sous le signe de *l'entre*, comme si ces vastes phrases avaient cette fois pour mission d'explorer « un secret du cœur » (p. 9) qui se tiendrait dans

1. *Du sang dans les yeux*, éditions Virgile, 2003. Les numéros de pages entre parenthèse renvoient à cette édition.

2. Première parution dans : *Verrières* n° 1, deuxième série, CRLFC, 2004.

3. Difficile ici de reprendre les schémas actantiels d'un Greimas, ou alors il faudrait écrire *actanciels*, pour rejoindre le climat de notre texte et déridier le concept greimassien.

l'écart, et qu'il s'agirait de tirer au clair — ou plutôt ici au sombre. Il y aurait alors à interroger un écart, à combler — ou à voiler? — par les mots une irrémédiable lacune dont le modèle serait peut-être celle qui sépare le saint de lui-même.

Ainsi, l'emblème de ce nouvel *Éloge de l'ombre*¹, de cette esthétique du « drapé » verbal, pourrait se trouver dans cette phrase qui, tout en déployant ses multiples plis, thématise en un *credo* la modulation de l'intervalle, celui de l'ombre et de la lumière, de l'éclaircissement et l'obscurcissement :

Je n'en finirai pas d'évoquer tout ce que m'apporta la fréquentation quotidienne de ce lieu, entre la sixième et la treizième année de ma vie : toute ma première éducation esthétique en est issue, dans la modulation tranquille des ombres et des lumières à travers les vitraux, dans le bouquet mélangé des parfums d'encens, de cire brûlée, de fleurs coupées, dans la rumeur vivante des souffles humains et des prières, dans l'éclat des ors liturgiques, dans la rigueur complexe des cérémonies, dans la charge d'émotion que suscitait la mise en scène de la foi... (p. 10)

Cette foi paisible, qui semble se soutenir d'un équilibre entre le clair et l'obscur, d'une interpénétration de l'ombre et de la lumière² (p. 13), suggère la possibilité d'un dangereux écart entre leurs deux bords, à la manière de cet intervalle entre « la sixième » et « la treizième année », battement temporel dans lequel se tient notre récit, et qui évoque à son tour un autre intervalle menaçant, celui du chef au tronc de saint Denis qui perd la majuscule et surtout le tiret dès qu'il s'agit du martyr. Tout cela laisse peut-être entendre que cette figure mise en abyme de façon réitérée tend à fonctionner comme une matrice, donnant à ce texte sa pulsation propre.

Du sang dans les yeux évolue entre deux titres qui évoquent, eux-mêmes, césure et unité : entre saint Denis et son chef, entre Belzébuth et son frère. Entre deux textes, qui se ressemblent à certains égards comme deux jumeaux. Par leurs objets : nous allons de la tête sanglante du saint décapité au crâne meurtri du pauvre Belzébuth ; par ce triste héros narrateur qu'ils ont en commun et qui, d'un texte à l'autre, tout en étant le même est bien un autre puisqu'il passe, dans l'entre-deux, de douze à dix-sept ans ; par le même narrateur d'âge mûr qui se raconte lui-même enfant dans le premier, puis adolescent

1. Junichiro TANIZAKI, *Éloge de l'ombre (In rie-Raisan)*, Tokyo, 1933. Traduction de René Sieffert, Presses orientalistes de France, 1977. Voir mon article sur cet essai, « L'ombre d'un doute », dans *Mélanges offerts à Jean Peytard*, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté (Les Belles-Lettres), 1993. Il me semble qu'il y a là un effet d'intertextualité fécond.

2. Interpénétration, compromis, dont la lampe rouge de l'autel, sorte de mixte de lumière et de nuit, serait une figuration possible (p. 14).

dans le second et qui prend soin, par-delà le saut de page, de lier le second récit au premier¹.

Ainsi, dès le premier mot du premier des deux récits — *Le Chef de saint Denis*, que je prendrai pour principal théâtre d'opérations, quitte à hasarder ensuite quelques coups de lampe sur le second — on est placé « entre » : « Entre tous les lieux de prédilection de mon enfance » (p. 9) dit *l'incipit*. Puis la narration va moduler dans toute son épaisseur cet intervalle : on progresse, nous venons de le voir, dans « la modulation tranquille des ombres et des lumières » (p. 10), entre l'obscurité de l'église et l'éclat des ors liturgiques, mais aussi entre le dehors inquiétant — car « c'était la guerre » (p. 12) — et la paix qui régnait « au-dedans de ce sanctuaire infiniment paisible et apaisant [...] ». Puis le narrateur évoque sa situation — autre extérieur, autre intérieur — entre deux sortes de guerre : celle, « où la mort physique régnait au-dehors avec les bombardements » et celle du dedans que l'enfant se livrait à lui-même et qui le divisait.

Un intervalle sépare donc à son tour ce garçon de lui-même, et cela de plusieurs autres manières : écart « entre la sixième et la treizième année » (10), entre son âme et son corps pubère soudain mis en éveil², entre l'enfant et l'adolescent, entre le « sensuel » et le « spirituel » (p. 13). Il flotte entre le sommeil et le rêve, louvoie entre la conscience et le fantasme (p. 13), puis, comme si elles en étaient la prolongation matérielle, entre l'obscurité de l'église paroissiale et la splendeur éclatante de la châsse du grand saint Denis³. Et devant elle, séparé de son contenu par une vitre, il reste sidéré par « la révélation d'un sens et d'un secret » (p. 15), dans la vision « à la fois certaine et imprécise » de reliques, perplexe entre un vestige de tête décollée et un reste problématique.

Le souvenir de la châsse, entre « impression » et « objet descriptible », dessine à son tour cette figure disjonctive : entre deux sentiments — adoration et horreur —, entre deux reliques : un reste de crâne, vertex, et un tube de verre contenant un autre fragment allongé, indécidable : peut-être un éclat de tibia détaché d'un tronc, en tout cas objet énigmatique suscitant le tournoiement des interprétations, autant dire de tout le sens de notre texte, vide axial autour duquel évolue toute l'élaboration du jeune garçon qui confie : « [...] le monde tournait autour de moi sans que je m'en aperçusse, comme autour de son axe [...] » (p. 20).

1. « Belzébuth et son frère » commence ainsi : « Je venais d'avoir dix-sept ans. Peut-être avais-je trop souvent salué le chef de saint Denis [...] » p. 23.

2. « [...] je sentais s'animer et vibrer et se tendre, hors de raison, ce corps de moi au-dedans de mon corps, que jamais l'enfant n'aurait dû rencontrer — que jamais il n'aurait dû imaginer — ce double imprécis encore que vif qui rêvait à part dans ma propre nuit », p. 18.

3. Nom lui-même flottant, je le rappelle, entre deux orthographes par le jeu d'un trait d'union : Saint-Denis l'église ; saint Denis le martyre.

Ce tableau de la méditation, le texte nous l'offre derechef par une nouvelle déclinaison de cette matrice : nous retrouvons l'enfant la tête entre les mains dans une posture qui redouble celle du saint portant son propre chef. C'est ainsi, entre « salut » et « damnation », qu'il découvre l'ambivalence de ces mains, prises entre la tentation du « mal » et le « recueillement » en soi-même, entre la possibilité de jouir par ses propres moyens et celle de se retirer en soi-même, comme si s'ouvrait là une perspective selon laquelle onanisme et rumination intellectuelle feraient cause commune, la seconde se présentant comme un substitut et une issue au premier.

Et il y avait en cet instant quelque chose qui se trouvait fort près de me bouleverser : que mes mains, liées à la tentation et au mal pussent aussi me recueillir en moi-même, m'isoler et me protéger — en quelque sorte que mon front, qui abritait ma pensée, pût s'alléger de son poids entre les instruments mêmes de son tourment et de sa pesanteur. (p. 20)

Cette image de la méditation est modulée à la page suivante. Et alors, entre les deux mains, ce sont les traits d'un vieillard qui se dessinent, mais d'un vieillard « partagé » ; ainsi cette figure, qui semble réunir l'enfant et le vieillard, n'est pas réconciliée pour autant puisque la division la travaille :

Je me revois ensuite assis sur la chaise d'église, la tête entre les mains, comme un vieillard déjà, partagé entre l'exaltation d'une découverte qui me confirmait dans la certitude de mon destin (de pécheur ou de saint — il n'y avait pas de milieu) et l'abattement de me trouver renvoyé à moi-même alors que je cherchais le salut dans un modèle hors de moi, qui m'eût délivré de la pression de mes désirs et de celle de ma pensée.

Puis le texte reprend une dernière fois, comme pour une coda, le thème de l'intervalle, en rappelant que « l'extérieur n'existait qu'en vertu d'une intériorité » (p. 22), que la tête décollée du grand saint Denis ne renvoyait qu'au clivage d'un enfant entre une postulation à la sainteté et une autre annonçant ce pécheur à venir (dans « Belzébuth et son frère »), en rappelant que ce coupable, pris entre « le sentiment du péché » et « l'évidence du sacré », se reconnaissait « tranché », « césuré », « séparé », ou encore relié par des « liens de sang », c'est-à-dire des liens frappés d'une coupure.

2 Entre une sainte Mère, l'Église, et un saint, père de l'Église : la rumination des origines

Le moment est sans doute venu d'interroger cette matrice qui donne ses figures et sa forme au texte, qui le polarise et le travaille par tous les moyens : depuis la disposition macroscopique du livre et de son dispositif narratif,

jusqu'au niveau microscopique des composants de la phrase, voire des mots, en passant par toutes les images qu'elle soulève et les effets de symétrie et de parallélisme qu'elle installe. Que se joue-t-il dans les figures de ce revenant polymorphe ?

Rêvons un peu. Cette église paroissiale Saint-Denis est on ne peut plus banale. Elle se confond presque avec les maisons voisines, son clocher les dépasse à peine, ses portes sont de la dimension des portes cochères voisines (p. 11) ; en somme on y est presque chez soi, comme à la maison. Le narrateur ne dit pas autre chose, qui y passe en sécurité — comme dans l'autre temps et l'autre lieu d'une vie antérieure¹ — le plus clair et le plus obscur de son temps. Cette église rassurante et familière n'a rien à voir avec la « très illustre basilique, nécropole des rois de France » (p. 10). Aucun *basileus* ni aucun roi, aucune grande figure masculine ne semble destinée à l'habiter. Elle est plutôt du côté d'une présence domestique et maternelle, éternellement secourable, comme l'indique la présence d'une chapelle de Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours.

On se demande d'autant plus, alors, pourquoi et comment les restes du grand saint Denis ont pu y échouer et y séjourner, « issus de la nuit des temps » (p. 16). Ici commence sans doute le questionnement du jeune garçon qui voit poindre dans l'obscurité cette présence éclatante et nimbée d'irréalité, à la fois incroyable et pourtant bien réelle. Il faut la voir de ses yeux pour le croire², et même en la voyant, l'empire du rêve et de l'imagination ne baisse pas pour autant les bras ; il les lèverait plutôt vers cette tête pour aider l'adolescent à mettre en branle toutes ses ressources fantasmatiques.

L'enfant, ainsi que quelques autres lieux « retirés et clos », la fréquentait à tous moments, comme s'il y était chez lui, mais aussi au moment des cérémonies, et notamment « à l'occasion des cérémonies du soir » (p. 19). Dans ce sanctuaire, il se sentait à l'abri « des passions humaines » (p. 12), et quand il en sortait, en proie sans doute à la question du sens à donner à ces passions, pour se préserver de la guerre — « intérieure et extérieure » (p. 14), — il se rassurait dans son petit lit, « éveillé mais gardant les yeux fermés », en se remémorant cette lumière rouge de l'autel, « tache de lumière qui ne défaillait jamais » et qui lui garantissait que la paix régnait dans l'église et sur l'autel — haut lieu des sacrifices et des cérémonies — tout en annonçant pourtant par cette couleur que le sang allait couler. Jusque-là, dit-il, « au terme de mon enfance, à l'âge où le désir minait déjà sourdement le terrain, je faisais constamment l'expérience de cette infinie sécurité dans la proximité du divin » (p. 12).

1. Régression fusionnelle *ad uterum* toute frappée de nostalgie : « Le cœur qui s'est bercé en cette intimité ne s'en remettra jamais » (p. 13).

2. « Châsse » en argot signifie « œil ». Qu'y a-t-il à voir, à ne pas voir là, dans cette énigme ? N'est-ce pas ce même œil qui va ressurgir dans « Belzébuth et son frère » p. 36 ?

C'est donc à l'époque où finit l'innocence supposée de l'enfance, où le désir commence à poindre pour miner le dedans par sa drôle de guerre, que le saint évêque, père de l'Église, commence à sortir de l'ombre homogène et apaisée, que la lueur de son or perturbe la paix de la sainte Mère l'Église. Tout le corps du bâtiment est en train de s'ouvrir, dans le regard de l'enfant, à la présence suspecte de ce tiers, par qui — dirait-on — le péché et les tourments de la chair vont faire irruption. Ainsi les questions qui assaillent l'enfant cherchent une réponse en se tournant vers ce qui les cause, la châsse, en regardant et en imaginant dans « une rêverie sans mesure » (p. 14). Sans doute s'agissait-il de donner un sens « à la rumeur des souffles humains » qui agitait, dans son imagination, quelque chapelle latérale ou quelque chambre voisine jouxtant son petit lit, « de trouver la révélation d'un sens et d'un secret dont rien, depuis lors n'a pu [le] démettre ». Qui en effet pourra jamais se démettre de la sexualité humaine et de son lot de désir puisqu'elle est à l'origine de notre présence ici-bas ?

En somme, pour formuler la question abruptement, que se passait-il entre ces deux-là, entre l'église et le martyr dont elle portait le nom ? De quelle jouissance était révélatrice la tête du saint penché contre l'ovale de cette châsse « infiniment précieuse » et parée de toute une lingerie d'orfèvrerie (p. 15) ? Que signifiait toute cette affluence de sang ? Ce qui semble certain, c'est que l'« extase » du saint, l'étrange « souffrance » qu'il affiche sur « son visage épanoui » (p. 18) sont reliées par l'adolescent au trouble qui lui remue le bas-ventre :

Avec le temps, à mesure que je grandissais et m'approchais des limites au-delà desquelles l'enfance cesse de se reconnaître, j'éprouvais, en ma contemplation, un trouble très subtil et profondément perturbateur, quelque chose comme un éveil de ma propre chair, comme la naissance d'un désir dans mon âme sensible, et dans ce bas-corps où cette sorte d'âme se complait.

Il va jusqu'à reconnaître, dans la sainte glande qui pend à la base du cou, l'équivalent de celles qu'il investit progressivement entre ses jambes, et, du coup, l'équivalence tête/pénis-et-ses-testicules — petites têtes qui n'en font qu'à leur tête, si l'on rêve un peu sur le signifiant aux dépens de l'étymologie — prend toute sa force et sa charge d'excitation mêlée de menace. Ainsi, cette tête penchée sur la chaise prend son sens, de même que la tête que l'enfant met entre ses mains, comme pour jouer, dans sa tête et avec sa tête, la scène d'une union. On trouverait confirmation de cette figure dans l'allusion qui est faite à la légende du saint qui aurait parcouru deux lieues pour déposer sa tête dans le sein de « sainte Catulle qui la cacha dans sa maison » (p. 19). Auparavant, avant de rencontrer la sainte femme, il l'avait portée lui-même entre ses mains. On se débrouille comme on peut : c'est sans doute ce que

pense le garçon qui n'a, pour l'instant, « [...] pas de sainte mère ou de sainte amie à qui la confier. Je n'avais que mes mains, mes terribles mains d'enfant nocturne [...] » (p. 19).

Ce qu'il va découvrir ou imaginer *entre* les bords de la châsse le renvoie encore à la même scène par les deux reliques du saint : un reste de tête — un crâne, « *vertex Santissimi Dionysii* » —, et, comme par une anamorphose,

[...] un tube de verre contenant un autre fragment allongé, renflé, qui pouvait être l'esquille d'un tibia ou d'un doigt pointé ou, que sais-je ? quelque chose de droit, de pur, de vigoureux, d'incisif, de tendu en une énergie impétueuse et infaillible [...]. (p. 20)

Figuration qui, retournée sur lui en forme de méditation, avec tout son cortège d'énigme, devient à son tour ceci pour le garçon :

Parvenu à un certain point d'immobilité, alors que le monde tournait autour de moi sans que je m'en aperçusse, comme autour de son axe, je n'étais que cela : *l'arc tendu de mon crâne, par-devant, et le support élastique de mes doigts.* (p. 20¹)

Derrière la rumination de cette question, cette « scène primitive » comme dirait le jargon, on retrouve associé un autre roman inconscient et qui constitue sans doute le noyau de cette foi qui chancelle : il est en rapport avec cette mère vierge, toute dévouée à un fils né par l'opération du Saint-Esprit, dégagée de l'emprise du sexe parce qu'autosuffisante avec son phallus de rejeton, et qui ne peut désirer personne d'autre que lui puisqu'elle est comblée, impénétrable, et qu'il est tout pour elle². Toute intervention d'un tiers, d'un père, ne peut être conçue que sur le mode du viol, au moins de la violence³, sur le mode d'un combat, d'un martyr où c'est le père — castré-décapité — qui ramasse ce qu'au fond il a bien mérité. Jamais supplice ne sera assez terrible pour cet empêcheur de rester à deux dans une indescriptible fusion mêlée de jouissance. Mais, en même temps, il est l'initiateur d'un autre mode de relation, non fusionnelle, sexuée, ou la césure est affirmée — et ici de quelle manière impressionnante —, source d'une jouissance insoupçonnée mais présente, qui signe la fin de l'enfance, la séparation de soi-même par la sexualité qui nous rend étranger à l'enfant que nous étions :

Je guettais la souffrance sur la face du saint, je convoitais le sang qui coulait de la blessure, j'admirais cette longue barbe d'homme et ce visage épanoui,

1. Je souligne.

2. C'est ici que l'expression « lien de sang » (p. 21) qui marquait d'abord la coupure se retourne ici en son contraire en niant énergiquement la distance : lien incestueux du sang.

3. Violence que des traces de sang, peut-être observées au fond d'un lit parental, mal interprétées par des théories sexuelles infantiles, pourraient accréditer.

offre infiniment aux puissances du Ciel, je considérai avec une fascination tempérée de dégoût le gros caillot exorbité de sa veine — et songeant à ma propre honte et ressassant mes propres curiosités, je sentais s'animer et vibrer et se tendre, hors de saison, ce corps de moi au-dedans de mon corps, que jamais l'enfant n'aurait dû rencontrer — que jamais il n'aurait dû imaginer — ce double imprécis encore que vif qui rêvait à part dans ma propre nuit.

(p. 18)

Le sexe, disions-nous, est alors vécu sur le mode d'un double qui sépare l'enfant de lui-même¹. C'est alors que le modèle du saint, séparé de lui-même, prend une autre valeur et indique le chemin à effectuer de soi à soi; il indique aussi que cette césure passe par une autre qui sépare l'enfant de sa mère. Il indique encore, peut-être, dans une surdétermination des images, que la naissance — sanglante — sépare. Cette tête qui émerge de la châsse, cette tête du garçon entre ses mains², n'est-ce pas encore la figuration d'une naissance, peut-être même ici d'un auto-engendrement puisque c'est sur le corps propre que se théâtralise la sexualité, ses rapports et ses œuvres³?

La désillusion et la réalité du sexe prennent alors figure de chute. Tout enfant est issu du péché. L'immaculée conception, la pureté de l'enfance, le déni de la sexualité constitue une croyance intenable que le saint est le premier à démentir :

[...] je ne sortais de la [honte et du plaisir] que pour lever mes yeux mouillés de larmes vers le simulacre du grand saint, lui-même absent en son extase, et qui semblait me dire : continue, mon petit, plus bas, toujours plus bas, plus tu tomberas, plus tu t'approcheras de...

(p. 19)

De quoi, donc? Sans doute du « dépotoir » vers lequel le narrateur de « Belzébuth et son frère » rêve de s'écrouler, en chemin :

entre les bras de [sa] charrette, comme un cheval claqué, et que le tonneau se renverse sur [lui], c'était bien le vrai désir et le réel accomplissement, que les ordures [le] recouvrent, à l'écart de tout le reste du monde, dans le silence et la solitude d'une épaisseur sans issue.

(p. 33)

Il s'achemine, en effet, vers cette vision peu amène de l'autre sexe décrit sous les aspects d'une « décharge » (p. 32) :

1. Dédoublement que va reprendre « Belzébuth et son frère » : « Il me semblait que le matou du dépotoir grossissait, grandissait, se fortifiait de tout ce que j'avais perdu et que, comme s'il était mon Double, il se nourrissait de ma substance et tirait un entier profit de mon péché » (41).

2. « [...] je prenais conscience de ma solitude et de ma ferveur, dans le cercle qui se constituait entre mon front et mes mains » (19).

3. C'est ce même corps que le protagoniste de « Belzébuth et son frère » va torturer, mettant encore en scène la sexualité par le culte de sa blessure, inscription et expiation du mal.

Dans sa partie supérieure, la propriété consistait en un bosquet de forme approximativement triangulaire, composé d'abord de lauriers-roses, puis de mûriers, de cyprès, de pins parasols, de chênes verts jusqu'à cette barrière de thuyas qui entourait le dépotoir. Celui-ci ouvrait son trou à la pointe du triangle. (p. 35)

Rien de surprenant que ce lieu de la déchéance soit marqué par la présence de Belzébuth, chat noir, Seigneur du dépotoir dont le regard a hanté l'endroit¹, regard dont nous savons, depuis la « châsse », qu'il est contaminé de sang et qu'il signe la présence de la question du sexe, sans même avoir à convoquer les connotations grivoises qu'on attache à l'animal, surtout dans un contexte ordurier. Mais ici, encore une fois, le sexe, en l'occurrence l'autre sexe, est combattu, anéanti dans un déni criminel par le meurtre de l'animal, mais surtout par la tentative d'élimination de son regard. Son forfait accompli, le narrateur passe devant l'animal mourant et s'interroge : « Je me suis demandé s'il me voyait passer et ce que j'étais, dans ses yeux. » (p. 46). On ne sait ; ce qui est en tout cas probable, c'est que l'animal avait, lui, « du sang dans les yeux ».

Puis, comme dans un vaste mouvement de régression qui refermerait l'espace qu'il avait ouvert — la fente ? —, le texte en revient à une chapelle, retrouve une sainte figure maternelle qui lui dit — sous le patronage d'un saint Joseph complice et complaisant — après ce long périple d'infidélité, comme étonnée par l'aventure du fils et de son texte : « Mon fils que viens-tu là de nous faire ? » (p. 47).

Et juste avant de boucler la boucle, le narrateur évoque, comme dans un processus d'involution, les figures transitoires abandonnées qui menaient jusqu'à l'autre sexe : l'onanisme et le dédoublement de soi qu'indique bien la pronominalisation² : « je ne me laverai jamais de mon péché » ; l'homosexualité et le choix d'un objet identique, son semblable, son frère : « La beauté de l'Enfant-au-visage-d'aube transmigrerait dans d'autres corps » (p. 47).

Mais en même temps, le texte — ambivalent, entre deux postulats — garde la trace de ce qu'il fait mine d'effacer ; l'enfant de la nuit devenu « petit clerc » (petit clair ?) l'affirme haut et fort : « La blessure ne se refermera jamais. L'agonie de l'innocence poursuivrait son chemin. Le dépotoir est éternel » (p. 47).

3 L'écriture, entre sainteté et dépotoir

Le dépotoir est éternel, la blessure ne se refermera jamais, nous dit le texte. L'activité de penser et l'écriture qui lui donne corps se souviennent du sexe

1. Page 36 : « l'œil était dans la tombe » : dans la châsse ?

2. Une recension de cette forme verbale dans le texte vaudrait sans doute d'être tentée.

et du paradis perdu qui les ont mises en mouvement : elles sont érotisées. La pensée aspire à la spiritualité, mais, procédant du péché, elle y reconduit ; toute écriture interroge la sexualité qui nous a conçus, fouille l'énigme du désir parental dont nous procédons et qui nous conduit à la rumination de l'origine. Aucun saint parent ne nous en sauvera (« plus bas petit... ») car les parents ne sont pas des saints, ou alors des saints qui ne tirent finalement leur sacralité et leur mystère que de leur rapport intime à la chair. Seul Dieu, peut-être, est asexué — c'est pour cela aussi qu'il fallait l'inventer ? Mais alors comment revendiquer la « filiation à la race des enfants de Dieu » ? Le doute semble remonter jusqu'au Créateur dans un texte qui se demande entre les lignes s'Il n'aurait pas Lui aussi perdu la tête et consenti au sexe¹. Quant à la sainteté, qui louche vers le divin, mais avec toujours un peu de sang dans les yeux, elle n'est que le retournement, l'écran du sexuel, sa projection, son déplacement ; c'est un des autres noms de la sublimation qui permet à l'écrivain de faire un modeste miracle et de transformer le sang en encre.

Mais, faute de pouvoir laver du péché de penser, l'écriture, puisqu'elle incarne la cogitation, n'a d'autre remède que de produire pour son salut « un chef d'œuvre de péché » (p. 45), soit, sans doute, une écriture irréprochable, pure, sans tache, et même, on le sait, sans repentirs² ; c'est la seule rédemption possible ici-bas. Claude Louis-Combet — qui connaît bien *Le Péché d'écriture*³ — le sait mieux que quiconque.

1. Sinon, comment interpréter cette étonnante affirmation déçue : « Je n'aurai pas même besoin de blasphémer pour témoigner de ma filiation à la race des enfants de Dieu » (p. 22) ? Formulation ambiguë que j'entends ainsi : la reproduction, la filiation des enfants de Dieu, c'est une chose maintenant entendue — inutile de blasphémer, de convoquer Dieu, c'est une affaire humaine — est issue de la procréation, soit du péché et de la conjonction des sexes ; reste la Création de la race elle-même par Dieu : imaginer qu'elle procède des mêmes causes équivaldrait-il alors au blasphème ? Mais alors comment la penser ?

2. Les manuscrits de Claude Louis-Combet, écrits comme d'un seul mouvement, ne comportent, en règle générale, que fort peu de ratures et de corrections.

3. José CORTI, *op. cit.*

La Nuit juste avant les forêts¹
Un discours qui roule et tourne
(B.-M. Koltès²)

1 Sous le signe de l'oralité

Par les guillemets qui l'ouvrent et le ferment, le texte se place sous le signe de l'oralité. Discours apparemment proféré par quelqu'un à l'intention d'un autre, d'un « tu » qui tourne et disparaît sans cesse au coin des rues, au coin des lignes, et qu'une force illocutoire ne cesse pourtant de tenter de ressaisir, ne cesse de circonvenir par le lien qu'elle retend infatigablement.

Guillemets en forme de bouches placées en miroir au début et à la fin de cette insécable coulée verbale, comme si ce que l'une, initiale, émettait, était repris, ravalé par celle, la même, qui reste battante à la fin, sans que ce monologue atteigne au dialogue, sans qu'une altérité n'ait finalement été rencontrée. Inébranlable dispositif en boucle où la pluie qui commence le texte est encore la pluie qui le finit.

Entre ces averses qui l'inondent sans jamais discontinuer, le discours détrempe, littéralement liquéfié, coule à jet continu sans aucun point, sans aucune autre coupure que les guillemets qui l'endiguent. Entre ses deux extrémités, le texte n'aura jamais le temps de sécher, à la manière de ce « je » dont les vêtements et les cheveux resteront trempés, dont les idées resteront « mélangées », diluées, c'est-à-dire non séparées, incapables de créer la distance, la coupure, la différence qui les rendrait intelligibles.

[...] Je demande cinq minutes que l'ivresse s'en aille, alors on s'assoira, je paierai un café, je l'assoirai face à moi, face au miroir dans mon dos, oubliant tout le reste, la saloperie de pluie, la saloperie de lumière, les flâneurs cons

1. *La nuit juste avant les forêts*, Éditions de Minuit, 1988.

2. Version remaniée, initialement parue sous le même titre dans un volume collectif : *Les signes dans tous leurs états*, PUFC, 2004.

et les couleurs tristes qu'ils m'ont mises dans la tête, et je le regarderai, j'oserai, malgré les cheveux toujours mouillés, malgré les fringues qui ne sèchent pas, j'attendrai malgré cela d'avoir repris les moyens que je peux, — je cherche une chambre pour une partie de la nuit, car je ne trouve plus la mienne : j'ai voulu le demander à toi dès que je t'ai vu au coin de la rue [...]. (p. 31-32)

Or, ce temps de la lucidité, des moyens retrouvés, ne vient pas. Il est sans cesse repoussé à l'horizon du discours, dans un espace où cette parole, enfin stabilisée, puisse cesser de rouler et de tourner à la manière de ces personnages noctambules (p. 27), espace identifié parfois à ce café où « on s'assoira », mais identifié surtout à une chambre ou, conjointement, à de l'herbe, à un chez soi où l'on puisse se coucher. Le narrateur a envie

[...] d'être dans une chambre, vieux, où je puisse parler, ici, je n'arrive pas à te dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs, personne autour de soi, plus cette question d'argent et cette saloperie de pluie, à l'aise, comme assis dans l'herbe ou des choses comme cela, qu'on n'ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres, et alors je dirais : c'est chez moi, j'y suis bien, je me couche et tchao, mais ça vieux, pas possible [...]. (p. 47)

Alors, faute de pouvoir se poser, le discours ne cesse de tourner, de rouler dans une circularité métonymique autour de quelques thèmes, délayant, modulant inlassablement, tantôt sur le mode de l'accompli, tantôt sur celui de l'inaccompli, cette demande, qu'un sujet en voie de dissolution semble ne pas parvenir à adresser à un autre insaisissable.

Partons donc de cette quête et suivons, au fil du texte, ses avatars, glissements et ramifications. Dès la seconde page du texte (p. 8) le locuteur — que je ne nommerai parfois narrateur que par commodité, car la narration pour s'exercer supposerait une cohérence textuelle qui fait ici ostensiblement problème — associe sa recherche d'une chambre à la poursuite de ce « tu » qui a tourné là-bas au coin de la rue et qui pourrait lui en fournir une pour une partie de la nuit.

Habituellement, pour lui, « c'est l'hôtel », mais ce soir-là (quel soir d'ailleurs ?) « ce n'est pas possible », peut-être déjà à cause du vol de son portefeuille qui ne sera mentionné que vers la fin du texte (p. 58). Cette chambre, on sait déjà qu'il compte la partager avec ce « tu » de rencontre auquel il annonce : « dès qu'on sera installé quelque part, je m'enlèverai tout ».

Quelques pages plus loin, il a encore couru, « pas seulement pour la partie de nuit pour laquelle [il] cherche une chambre », mais aussi pour ne pas se retrouver seul dans la rue (p. 12), et pour oser aborder ce « camarade » et lui prendre le bras. Soudain la scène vire au présent : « camarade, donne moi du feu, ce qui ne te coûtera rien ». La demande de chambre se retranche derrière une demande de cigarettes et de feu aussitôt démentie — « je ne fume même

pas » précise-t-il (p. 13) — puis derrière une offre de café qui nous apprend qu'il n'est pas « à cent francs près ce soir ». Bluff ou incohérence, c'est indécidable. Bref, finalement, il ne parlera pas de chambre, « car alors les mecs les plus corrects ont leur gueule qui se ferme ». Pourquoi ? sans doute à cause de l'invite érotique homosexuelle qu'elle évoque. Mieux vaut donc en parler de manière dénégative, promettre qu'il n'en sera pas question et bifurquer au plus vite sur le thème du syndicat international.

Mais, où en sommes-nous donc, dans cet accostage ? Au café (« comme maintenant qu'on est là », p. 8), l'affaire entendue ? Ou dans les manœuvres d'approche de la rue (« J'ai moi-même de quoi nous payer un café, je te le paie, camarade, plutôt que de tourner dans cette drôle de lumière » p. 13) ? Qu'en est-il de l'argent qu'il a (« je ne suis pas à cent francs près ce soir ») et qu'il n'a pas ou qu'il n'a plus (« toi, moi, qui tournons en ville sans argent en poche », p. 14) ? Nous allons voir que cette indécision des temps et des lieux, les retournements qu'elle induit, contaminent tout le récit et contribuent pour une large part à le rendre flottant, sans attache de référence, sans objet stable, sans gravité¹.

Reprenons, dans un mouvement tournant — pour ne pas dire titubant —, mouvement qui n'est sans doute pas étranger à l'objet qu'il tente d'approcher, et tentons de ressaisir au plan de son aspect et, corrélativement, de ses contenus, quelques étapes de cette quête. Dans ses premières lignes le personnage pose un accompli : « j'ai osé » (p. 7). Osé quoi ? sans doute accoster l'autre, formuler cette demande de chambre, comme le suggèrent les occurrences ultérieures du verbe. Mais cet accompli se dément bientôt :

[...] Je t'ai vu, j'ai couru, je pensais : rien de plus facile à trouver qu'une chambre pour une nuit, une partie de la nuit, si on le veut vraiment, si l'on ose demander [...]. (p. 8)

Cette conditionnalité devient plus loin une intentionnalité : « j'ai couru [...] pour que j'ose prendre ton bras [...], pour que j'ose t'aborder : camarade, donne moi du feu [...] » (p. 12). Dégradation de l'action en intention ; dégradation aussi de la demande de chambre en demande de feu. On ne saura donc jamais si cette requête a été formulée ou si elle est restée une simple velléité motivant la course :

Je cherche une chambre pour une partie de la nuit, car je ne trouve plus la mienne : j'ai voulu le demander à toi dès que je t'ai vu au coin de la rue [...]. (p. 32)

1. Pour reprendre, et on va voir pourquoi, un titre de Charles MELMAN, *L'Homme sans gravité*, Folio essais, (entretiens avec J.-P. LEBRUN) Denoël, 2002.

Qui plus est, l'excuse avancée pour cette demande incertaine change à son tour et lance le texte dans un nouveau tournant : la chambre où il était impossible de rentrer (p. 8) devient celle qu'il ne trouve plus (p. 32), suite, sans doute, à ses idées qui se mélangent.

Quant à la course elle-même, qui paraissait donnée comme une chose faite, on s'aperçoit bientôt qu'elle peut soudain s'actualiser dans le récit, reculant alors d'un cran en arrière, dans le virtuel, tout ce qui devrait s'ensuivre :

Je m'étais préparé [...] et à présent ma fuite les surprend, je suis déjà au coin de la rue quand ils se réveillent, qu'ils me reconnaissent comme étranger, qu'ils mettent leur connerie à mes trousses, cependant, moi, déjà, je t'abordais, je disais : je t'ai aperçu tournant au coin de la rue [...]. (p. 30)

Citation où l'on voit, de surcroît, un nouveau retournement : le chasseur devenir chassé — ce qui rejoint la thématique des « rats » pourchassés par les « minets » (p. 24). Mais on y voit surtout une vertigineuse mise en abyme du récit lui-même : le moment où le locuteur aborde l'autre (« je t'abordais ») coïncide avec le moment où il lui fait le récit de cet abordage (« je disais : je t'ai aperçu »). Véritable bouclage par lequel le texte rentre en lui-même dans une sorte d'autodévoration, véritable sabordage du dispositif narratif par lequel le moment où on raconte se résorbe dans le moment raconté.

Au compte des flottements spatio-temporels du récit, il faudrait également reprendre la ou plutôt les scènes au café. Il n'est déjà pas aisé de distinguer celle, vraisemblablement antérieure à la poursuite, où le narrateur descend aux toilettes et fait « boire son zizi » (p. 11), de celle, sans doute postérieure, où, en compagnie de celui qu'il a [aurait?] interpellé, il prend un café et renonce à « retourner¹ là en bas [aux toilettes] » (p. 7). À ces deux scènes, ajoutons-en une troisième où il est encore au café, suite à un autre abordage, mais cette fois avec une fille (p. 23), scène qu'il faut certainement renvoyer avant les deux autres, à moins qu'elle ne leur soit tout simplement substituable, eu égard à cette « lumière qui [les] fait si semblables » (p. 23) —, les personnages, mais aussi, par contamination, les lieux et les temps.

En effet, à y regarder de plus près, il est impossible de situer la scène, seconde dans mon énumération, où racoleur et racolé sont réunis au café. Tantôt — nous l'avions noté plus haut — c'est chose faite (« dans les cafés, les hôtels [...], comme maintenant qu'on est là » p. 8), tantôt c'est imminent (« j'ai même de quoi nous payer un café » p. 13), tantôt c'est un projet, peut-être un simple désir (« je demande cinq minutes que l'ivresse s'en aille, alors on s'assoira, je paierai un café, je l'assoira face à moi, face au miroir dans mon dos » p. 31). De sorte que cette scène, dédoublée dans les miroirs, flottant dans

1. Je souligne.

l'indécidable, désancre les autres et les lâche à la dérive du récit. Idem pour les déictiques — maintenant, ici, là, ce soir, la nuit, etc. — qui, épars dans le texte, ne fixent plus rien puisque les scènes et les lieux, déshistoricisés, sont vraisemblablement superposables, issus d'une énonciation ivre et instable, d'une énonciation planante qui invente, purement et simplement, comme le suggère le narrateur, « pour planer, un soir où c'est désert et où rien ne se passe » (p. 21).

Mais l'ébriété de la narration ne se contente pas de brasser la temporalité; elle s'exerce simultanément sur les pôles de l'interlocution, elle en « mélange » le « je » et le « tu ».

2 Brouillage des identités

De pourvoyeur possible de chambre, de cigarettes et d'argent (p. 13), le camarade devient une sorte de double du narrateur, posé en face de lui en miroir, face aux glaces du café (p. 8), en butte aux mêmes déboires (« toi aussi tu tournes, les fringues toutes trempées, au risque d'attraper n'importe quelle maladie » p. 13) et à la même légèreté, si diaphane (p. 28, 33) que le vent les emporte l'un comme l'autre et laisse la rue vide, comme s'il n'y avait jamais eu personne d'autre que les fantômes d'un théâtre intime

[...] car j'ai bien vu, de loin, que tu étais un enfant, une sorte de loulou laissé au coin d'une rue, que le moindre courant d'air emporte et envolerait, et, lorsque je cours après, une fois, deux fois, trois fois, il n'y a plus rien qu'une rue vide et la pluie [...]. (p. 28)

Mais le « camarade » devient une créature sans défense que le syndicat devrait protéger (p. 15), car « ce n'est pas toujours celui qui aborde qui est le plus faible ». Les rôles se renversent alors : tandis que le camarade n'est « pas bien fort », « pas bien solide » (p. 15), petit jules « plein de nerfs » venu « tout droit de [sa] mère », le promoteur du syndicat, en revanche, a « de la ressource » (p. 15), il tient de son père qui « ne s'embrouille pas les nerfs à force de penser », en un mot il est un exécuteur (p. 17) prêt à la castagne comme on le saura plus tard (p. 42). Bref, pas le genre pédé (« ne me prends pas, mec, pour un pédé » p. 33). Pourtant, c'est bien lui, esprit confus, qui est incapable d'exposer son projet de syndicat (p. 17), en butte à chaque instant à l'inconsistance de sa pensée (« je ne sais toujours pas comment je pourrai le dire, quel fouillis, quel bordel » p. 63), c'est lui qu'on retrouve dans les couloirs du métro, à suivre « deux loubards » (p. 57), lui qui pense les inviter à boire une bière et passer la soirée avec eux (p. 58) et qui se fait voler et rosser par eux comme le « dernier pédé » (p. 59). Lui encore, se vantant pourtant de taper « tout de suite sans être timide du tout » (p. 42) qui retarde sans cesse le moment de

réagir au vol qu'il est en train de subir (p. 58-59). Vol apparemment suscité par la victime elle-même, qui vaut sans doute pour un viol puisqu'elle sait que la ville est pleine de violeurs, d'entubeurs, et de tringleurs (p. 19) « aux belles gueules de luxe » et que celles de ses agresseurs « bien sapés » étaient sans équivoque, des « gueule[s] qui ne trompe[ent] pas », dénotant « des loubards qui cherchent » (p. 57).

Cela n'empêche pas le héros de cette triste aventure d'être l'amant d'une nuit de « mama » (p. 34) et de nous faire part de ses impressions *post coïtum* avec des nanas. Il explique qu'il est du genre à redouter les effusions verbales des femmes avec qui il vient de faire l'amour. Pour les connaître, rien de tel que la copulation, et son coup tiré, « se barrer vite fait » :

[...] je suis plutôt pour faire mon coup et me barrer : ça va pour toi ? correct ! — me barrer avant qu'elle se mette à parler, ou je fais celui qui ne comprend pas, sinon elle te dit tout ce qu'il faut dire pour saper le moral, alors moi, je préfère faire bien mon coup : ça colle pour toi ? o.k. ! —, et me barrer, à l'aise, juste avant les grandes phrases, d'ailleurs un coup suffit pour savoir ce qu'il y a à savoir, pour connaître ce qu'il y a à connaître [...]. (p. 39)

Mais, par un de ces renversements dont le texte nous a rendus familiers, c'est lui — comme tout à l'heure sa partenaire — qui est menacé d'être quitté en pleine nuit par cet autre qui pourrait se lasser de lui ou de ses « histoires de forêt où rien n'ose bouger à cause des mitraillettes » ou « ses histoires de pute qu'on enterre sans qu'on ait des nouvelles » (p. 53) :

[...] mais alors tant pis, je t'aurai dit au moins ce que j'avais à te dire, ici je n'arrive pas, mais ailleurs, dans une chambre où on passerait la nuit, une partie de la nuit, car je partirai avant que ce soit le jour, avant que tu en aies marre, je partirai à temps, avant que tu ne veuilles te barrer, toi, car si tu en avais marre, que tu me lâches en plein milieu, avant que j'aie eu le temps, moi je ne suis pas le mec sensible [...]. (p. 52)

Le voilà donc, par un retournement, à la place de la femme bavarde qu'il menaçait plus haut de quitter, lui un mec avec un jules dans cette chambre, à moins que le jules soit une julie, une de ces salopes qui chassent les rats, néanmoins belle « à devenir cinglé » (p. 23), prête à l'emmener dans sa chambre, si belle qu'on ne peut s'empêcher de courir derrière et — camarade, camarade ! — de lui demander du feu, si émouvante avec « son air pas solide », elle qui, dans cette drôle de lumière, « cette lumière qui nous fait si semblables » (p. 23), se confond à s'y méprendre avec ces petits jules nerveux « venus tout droit de leur mère ». Confusion générale, confusion des sexes ou « personne ne saura jamais qui a couché avec qui » (p. 34), liquéfaction du sujet et de l'autre d'où émerge, *in fine* (p. 63) la figure équivoque de l'ange que le texte semble avoir poursuivi jusqu'à son terme :

[...] J'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, mama, mama, mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais toujours pas comment je pourrai le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie. (p. 63)

Non content de brouiller les identités marquées par le « je » et le « tu », le texte, d'une manière plus générale, superpose les figures qu'il présente. Quand, par exemple, le narrateur demande des nouvelles de la « pute à l'air complètement dingue », c'est lui qu'on « traite de cinglé » (p. 41). Mais le texte va également, dans un mouvement de déstabilisation plus profond, renverser, sans crier gare, la polarité de l'énonciation. Le *je* délègue soudain au *tu* l'initiative d'une parole qu'il va prendre à la première personne :

[...] il faut que tu te méfies, et si on te demande : qui est l'étranger qui est avec toi?, tu réponds : je ne sais pas, je ne sais pas, et si on insiste, tu dis : je ne le connais pas, c'est quelqu'un qui m'a abordé dans la rue, quand je tournais le coin, me demandant une chambre pour passer la nuit, pas même la nuit entière, avant, je ne l'avais jamais vu [...]. (p. 28)

Jusque là, les jeux de rôle sont clairement indiqués, mais soudain, sans aucune transition, on doit bien supposer, faute de ne plus rien comprendre, que c'est le narrateur qui reprend la suite à son compte :

[...] car j'ai bien vu, de loin, que tu étais un enfant, une sorte de loulou laissé au coin d'une rue, que le moindre courant d'air emporte et envolerait [...]. (p. 28)

Tous se passe donc ici comme si le texte mélangeait, jusqu'aux sources même de son énonciation, les figures des personnages. Non content de superposer les images, il confond les voix.

Le texte n'atteindra donc jamais ce point de stabilité qu'il entrevoit au delà de l'ivresse du personnage ; les cinq minutes qu'il demande pour retrouver ses moyens ne passeront pas, la chambre où il pourrait sécher, où il pourrait dire enfin ce qu'il doit dire (p. 47), l'herbe où il n'aurait plus à bouger, feront toujours défaut. À travers cette quête d'un lieu stable par le narrateur, le texte nous dit sa propre quête d'un point d'appui pour établir sa cohérence. Mais le locuteur ne sort pas de ces mauvais carrefours, de ces coins de rue qui bifurquent, de ces couloirs de métro interminables, il ne séchera ni ses cheveux, ni ses vêtements, ni ses idées. Il ne quittera pas l'empire de la boisson. Il accumule les litres de bière « jusqu'à ce que [son] ventre ne puisse plus en contenir » (p. 62), tout comme la rue est saturée de pluie, comme sa parole se noie dans le fouillis, dans le bordel de l'alcool. Tout baigne dans ce discours

où toute relation à l'autre passe par le liquide (« je les invite et on se boit une bière » p. 58, « j'ai même de quoi nous payer un café, je te le paie » p. 13), où tout le monde doit boire, jusqu'à cet étrange zizi qui boit (p. 11), comme pour se recharger du liquide qu'il vient d'éliminer. Comme cette pute cinglée qui se saoule à la terre, qui en ingère pour se refroidir, qui faute de boire de la bière, finira en tous cas au cimetière dans une bière, retournant la relation de contenu à contenant, réalisant le suicidaire délire alcoolique : devenir le lien liquide même.

3 Un discours (d')alcoolique ?

Mais, ne se contentant pas de mettre en scène des figures de l'alcoolisme et de l'ébriété à travers un locuteur éméché, le discours lui-même est rhétoriquement « alcoolique » en ce sens qu'au delà du personnage qu'on aura peut-être assez vite épinglé, par ses incohérences, comme un marginal familier de la bouteille, il met en œuvre dans sa propre matière la figuration discursive de l'alcoolisme, le donne à voir dans sa phénoménologie élocutoire et à entendre dans ses enjeux psychiques.

Par sa disposition typographique, déjà, on le voit couler sans aucun point, d'une seule traite, cul sec, entre les guillemets, entre deux bouches, celle qui crache un discours liquide, insécable, et celle, en miroir qui le ravale, se soulevant de sa propre parole, en un auto-érotisme¹ forcené. Deux paires de lèvres, abouchées au discours dans une tétée interminable, dont l'emblème pourrait être ce « mama, mama, mama, mama, mama, mama » (p. 36), où la mère et le bébé, le mouvement de la tétée, son bruit, se dissolvent en une onomatopée. Qui tête qui, qui aime qui (p. 34), c'est tout un, à l'instar d'un nourrisson qui, avant l'épreuve redoutée des miroirs, se noie dans l'autre, et noie l'autre en lui dans ce qu'on appelle une relation fusionnelle, et donc confusionnelle.

Dans cette relation font défaut à la fois une image du corps propre et une image de l'autre conçu comme objet. La différence fait défaut : il n'y a pas de petit autre ni de grand Autre, c'est-à-dire de langage structuré — pour parler comme Lacan —, il n'y a que du même, sans perspective, sans distance. Cette impossibilité à penser qui en découle — car penser suppose la différence, entre moi et non-moi, entre ici et là-bas, entre présent et passé, bref l'intégration de la distance —, cette incapacité à garder en mémoire, à ins-

1. « Pour Lacan, *l'infans* — le bébé qui ne parle pas, qui n'a pas encore accès au langage — n'a pas d'image unifiée de son corps, ne fait pas bien la distinction entre lui-même et l'extérieur, n'a notion ni du moi ni de l'objet — c'est-à-dire n'a pas encore d'identité constituée, n'est pas encore sujet véritable. Les premiers investissements pulsionnels qui ont lieu alors, pendant cette sorte de temps zéro, sont donc proprement ceux de l'autoérotisme puisque cette terminologie laisse précisément entendre l'absence de véritable sujet. » *Grand dictionnaire de la psychologie*, Larousse, 1994, article « Narcissisme ».

crire et différer, le texte, pris dans un interminable présent (ou une durée de « cent mille ans » p. 10, p. 40), semble en témoigner de manière aiguë. Il ne se garde pas lui-même en mémoire, il ressasse sans construire, sans possibilité de contradiction, dans une addition, une interminable juxtaposition où les simulacres d'articulations logiques ne sont que des points de colle ; il abolit la coupure entre lui et l'autre, il parle pour deux, bouchant l'espace où l'autre pourrait glisser une parole différente, il poursuit, sans commencement ni fin, oublieux de son propre dire, annulant l'altérité de celui qu'il enlace.

Comme le dit Daniel Sibony¹ :

Pour retenir ce qu'on vous dit ou ce qu'on se dit, il faut une distance. [...] Retenir l'autre ou ce qu'il dit, c'est le différer ; or, l'enjeu pervers doit figer l'autre et récuse en lui toute différence. Retenir, c'est se transmettre l'écart entre le dit et l'entendu ; on retient ça pour un temps, le temps que ce soit refoulé, passé, métabolisé... Mais pour l'alcoolique cet écart est déjà nul : si ce qu'on lui dit est autre, c'est absorbé d'avance, sans écart ; si c'est du même, ça revient au même ; pas de quoi faire rupture ; la différence entre dire et entendre, il a pu la saturer donc l'effacer. La mémoire est une retenue de la part de l'Autre ; de la rencontre qu'on en fait ; de l'hypothèse qu'il existe.

Or le texte nous montre bien que d'autre, il n'y en a que pour le réduire, le diluer. Le texte, dans un exercice constant de la fonction phatique (Camarade, camarade ! vieux, mec, il faut que je t'explique, donne moi du feu, je te paie un café etc.) convoque sans cesse un autre. Mais c'est un lien qui ne mène nulle part ailleurs qu'à lui-même. Le « je » n'a rien d'autre à dire à ce « tu » que cette pure interpellation. Le texte se réduit à cette entreprise phatique, à cette force illocutoire qui saisit l'autre et l'immobilise dans le rien de ce discours. Il s'agit donc pour lui de saisir un interlocuteur et de le noyer dans ce discours liquide où il n'aura plus d'autre consistance que ce lien même par lequel il sera annulé.

Et il en va de même du lecteur que ce « tu » installe en creux, et dont la position de créateur de sens est peu à peu détruite par ce texte qui met en scène un discours insensé, suicidaire. Ce qui lui vaut son salut, c'est que la vie continue avant et après les guillemets, ou, s'il est spectateur (de ce texte conçu pour le théâtre), que la scène crée cet écart que le texte nie ; ou encore, s'il est critique, qu'il lui reste à lui redonner du sens, à le retourner dans ses procédures et à exhiber à des tiers les ressorts de ce discours de la fusion mortelle. Ce discours, qui dans la vie nous serait insupportable — et de fait on ne sait comment se dépêtrer de ces alcooliques de rencontre autrement que par une rupture brutale car défensive — car il tente, je cite encore Sibony, « de détruire l'autre en le captant en soi, quitte à se détruire pour avoir la preuve

1. *Perversions*, Grasset, « Figures », 1987. Voir notamment le chapitre « Alcoolique », p. 212.

de cette capture » (p. 213), car « il boit l'autre, se soûle avec, le dissout en lui autant que lui dans l'ivresse » (p. 209), ce discours, dis-je, nous est ici donné à voir, à analyser, à décomposer ; il nous reste le loisir d'y trancher, d'introduire une parole étrangère dans sa plénitude, dans sa jouissance closes.

4 Vers un *Homme sans gravité*, ivre du lien ?

Il resterait à se demander pourquoi un tel texte a cependant été élu pour mener un travail d'analyse. C'est sans doute qu'il me semblait confusément assez représentatif du discours d'une époque qu'il contribue peut-être à éclairer tout en étant lui-même modelé par son emprise. En effet, il m'a paru ici difficile de ne pas trouver une parenté entre le lien forcené et annihilant que tend et retend ce texte, et le lien que prétend établir entre tous ses membres notre société dite de communication ; difficile de ne pas mettre en rapport l'insoutenable solitude du narrateur dans son interminable adresse et la position d'une société qui érige totalitairement la communication en ontologie dans le mouvement même où elle fait de chacun de nous des autistes. Ce nouvel ordre du Branchement, où communion et communication se confondent, ne nous enjoint-il pas, lui aussi, de nous relier tous en permanence et sans cesse à propos de rien. Sa seule consistance tenant alors dans le lien lui-même, et non plus dans ce qu'il permettrait de véhiculer. Le lien lui-même est ainsi sacralisé, en tant que pur assujettissement, même si, ou parce que, son contenu est parfaitement superfétatoire. L'essentiel c'est d'être liés, annulés — dans nos différences, dans nos identités culturelles, sexuelles, etc. —, ficelés d'un bout de la planète à l'autre par la toile dans un temps unifié, joignables en tout lieu par le téléphone portable, mondialisés mais sans feu ni lieu, anéantis dans le lien même¹. Pensons à cette réclame récente pour les téléphones cellulaires où l'un de ses heureux possesseurs, poursuivi par un fauve et ayant trouvé refuge dans un arbre, n'a, pour tout message, que cette question à communiquer : « devine d'où je t'appelle ? » Appeler est en soi l'acte important, le reste n'est que du bruit. Pensons aussi à ces radios qui ne débitent, en guise d'information, que des bribes dépourvues de sens, mais vingt-quatre heures sur vingt-quatre².

1. Charles MELMAN, encore, dans *L'Homme sans gravité* : « Le sujet fait ce que j'évoquais tout à l'heure : son appartenance à une communauté est parfaitement momentanée, il changera selon le lieu d'où il parle, comme on dit, selon l'information. Nous n'avons plus d'idéal assumé. Le zapping n'est pas seulement dans les images, il est aussi subjectif. Vous n'avez pas affaire en permanence au même sujet. Vous avez affaire à un visage si possible neutre et insignifiant, mais qui est le masque d'une subjectivité mobile. Vous ne savez jamais ce que pense réellement celui qui est en train de vous parler, comme si lui-même ne pensait jamais rien qui soit ferme. » *Ibidem*, p. 115.

2. « Comme si, ne supportant plus le silence de l'Autre, nous devons entrer dans un monde où, sans cesse, il y aurait des voix, et des voix qui ne sont pas sans conséquences puisqu'elles

En un mot, pour faire drôle, pour faire vite, pour ne pas pleurer comme des ivrognes en cette fin de parcours, demandons-nous si notre époque n'est pas à sa manière alcoolique, sans gravité, c'est-à-dire idolâtre de cette communion communicative et confusionnelle qui, chaque jour, prend un peu plus de bouteille. À moins — et c'est peut-être la même chose — qu'elle ne soit victime du *tautisme* dénoncé par Lucien Sfez¹, c'est-à-dire en proie à un autisme totalitaire replié sur sa tautologie, c'est-à-dire la répétition à l'infini du même auquel nous pourrions tous être bientôt réduits — camarades, camarades!

vous submergent. [...] La relation à autrui est forcément minorée et désinvestie par rapport à la relation à ce système vocal. Autre manifestation de ce phénomène; il est aujourd'hui normal de lire [...] des articles clairement inconsistants, je veux dire des textes qui ne sont agencés par aucun "lien", tenus par aucun lest qui vienne donner une cohérence aux arguments, aux éléments. Il y a une "diffluence". » MELMAN, *Ibidem*, p. 114-115.

1. *Critique de la communication*, Seuil, « Points », 1992.

La comédie du parlêtre
ou *Les Règles du savoir-vivre*
dans la société moderne¹
(J.-L. Lagarce)

Bien que peu familier de l'analyse des œuvres théâtrales, en général, et de celles de Lagarce, en particulier, j'essaierai cependant de dire pourquoi cette pièce a suscité mon désir d'en écrire². J'ai peut-être été retenu par *l'inquiétante étrangeté* qui travaille sourdement la façade d'un discours qui apparaît, au contraire, comme extrêmement convenu, normatif, et comme et allant de soi — ainsi que les règles aiment à se présenter — dans l'énoncé des codes du « savoir-vivre ». Évidence qui soustrait à la discussion l'empire totalitaire que ces règles transcendantes imposent à un sujet dont la vie et la mort ne semblent qu'un prétexte pour qu'elles puissent exercer leur emprise :

Si l'enfant naît mort, est né mort, il faut quand même, tout de même, déclarer sa naissance, déclarer sa naissance et déclarer sa mort et un médecin devra attester que la mort a précédé la naissance.
Ainsi que cela commence.

Ainsi que commence le texte de Jean-Luc Lagarce, ainsi que commence la litanie des règles du savoir-vivre qui vont donc encadrer l'existence, de la naissance à la mort, de qui, au fait ?

« Je ne sais pas, n'importe qui » dira le texte. « Quelqu'un », personne en particulier, tout le monde, personne, vous, moi, quiconque, « n'importe qui ». Quiconque est nécessairement happé par le caractère universalisant, aliénant et enfermant de ce discours qui nous concerne à tous les moments de la vie, ne nous lâche pas d'une semelle avec force injonctions : « Il faut », « le médecin

1. Notre édition de référence : Jean-Luc LAGARCE, *Les Règles du Savoir-vivre dans la société moderne*, Les Solitaires intempestifs, 1995.

2. Première parution, sous ce titre, dans un volume collectif : *Traduire Lagarce*, Les Solitaires intempestifs, 2008.

devra », « on doit », « on devra ». Et cela avec tout l'attirail d'un discours magistralement sommatif qui déploie systématiquement, entre autres moyens de coercition, les futurs — « la déclaration sera faite » — et les présents de généralité — « on présente l'enfant à la mairie », « on doit faire connaître » (p. 9 à 11).

Mais qui, « on » ? L'effort de cet exposé va porter sur l'exploration de cet indéfini, et cela sur deux versants. Le versant du « on », sujet visé par les prescriptions, cette non-personne qui est leur objet et qui va, de la naissance à la mort, être prise en charge, soutenue et vidée par ce cortège de phrases avant de l'être par le cortège réel, baptismal, nuptial ou funèbre, qu'il évoque. Et du côté de l'énonciation, le versant du « on » qui décline les règles — et dans quel espace-temps ? —, portant la parole de ce « tiers parlant » qui prend ici figure d'une problématique et infigurable « Dame », seul personnage présent sur les planches, faire valoir, peut-être, du seul personnage finalement mis en scène : le langage, et à travers lui — lançons la chose à titre d'hypothèse —, la Littérature.

1 Du côté de l'énoncé

Une analyse minutieuse des ressorts linguistiques de ce discours normatif, assujettissant jusqu'à faire s'évanouir le sujet, est naturellement possible. Elle passerait par l'analyse du lexique, celle des modes verbaux, des pronoms, de la syntaxe, voire des stratégies argumentatives et de l'axiomatique dont elle éclairerait le déploiement. Elle serait légitime et bienvenue, mais je ne la ferai pas : il me semble que le texte se charge lui-même de l'exhiber et de la ressasser, jusqu'à la nausée. Le caractère litannique du texte — ses reprises thématiques et phrastiques — attire lui-même l'attention de l'auditeur sur ses ressources. Les répétitions constituent certainement l'un des moyens qu'il mobilise pour peser sur le spectateur et saturer l'espace discursif.

Ainsi le sujet dont « ça parle » (au sens de thème ou *topic*), c'est peut-être l'impossibilité d'être un sujet — effacement qui est programmée par ce pronom impersonnel —, et ce sera encore son annulation par les rhèmes — ou *comment* — qui lui sont associés (du baptême aux obsèques) et le font disparaître dans la norme jusqu'à ce qu'il soit définitivement repris, peut-être, par les Nornes¹. Ainsi, le sujet lui-même, d'abord dans sa nomination, est aboli et disséminé par les termes génériques qui le nomment et désignent ses comparses dans cette comédie du paraître et du parlêtre :

« L'enfant », « n'importe qui » auquel on donnera n'importe quel prénom, pourvu qu'il figure au calendrier et qu'il soit — « avec ça on ne plaisante

1. Voir notre chapitre sur *La Nausée* où elles font une première apparition.

pas » — un prénom de saint ou de sainte « parfaitement authentique » (p. 18), grâce au « parrain » ou à « la marraine » eux aussi sans visage. Puis « le filleul » (p. 23) qui va devenir un « jeune homme » (p. 24) ; il aura alors recours aux services d'une « personne » — « ami, supérieur, parrain, je ne sais pas, n'importe qui » (p. 24) — et ces « marieurs » ménageront une rencontre avec « la jeune fille ». Le « prétendant » deviendra « fiancé » (p. 30), puis le « futur », le « marié », et plus tard, lui et son épouse, lors des noces d'or et d'argent deviendront le « père » et la « mère », « les époux », les « aïeux » (p. 54), puis le « mort », le « corps », le « cadavre » (p. 55), dont une « veuve » — c'est souvent ainsi que ça finit — va porter le deuil jusqu'à ce qu'elle se remarie et refasse, pourquoi pas, des enfants (p. 59), ne serait-ce que pour que la règle ait matière à fonctionner.

Ensuite, dans ce qui est prédiqué de lui, le sujet disparaît encore dans l'usage, dans le préconstruit des règles sociales qui vont, tout à la fois, le constituer et l'abolir : le baptême et sa grammaire, celle des alliances, des calculs, des cadeaux, et celle de la cérémonie elle-même avec sa *dispositio* (au sens rhétorique) et avec les paroles sacramentelles obligées. Puis les fiançailles et le jeu d'approches auquel le prétendant doit se soumettre, les renseignements qu'on aura pris pour lui, les cadeaux réglementaires qu'il fera parvenir, le cortège des contraintes vestimentaires et comportementales, le choix du menu et le plan de table qui réunira les convives choisis, jusqu'à la surprise obligée que la fiancée devra manifester par la modulation mesurée d'un « ah » (p. 31) devant la bague que le fiancé lui glissera au quatrième doigt de la main gauche. Puis le mariage, à l'Église naturellement, avec le sourire qui s'impose — mesuré chez les invités, mais radieux chez les mariés qui sont les « héros du jour » —, les noces d'argent, les noces d'or et enfin les obsèques avec la quantité de larmes proportionnelle à la mesure établie du chagrin. Toutes ces cérémonies déploieront une étiquette tout aussi stricte et achèveront de normaliser une existence rendue totalement nécessaire pour un sujet qui ne prendra corps qu'à la satisfaire et qui jamais n'aura eu à se poser la question de sa liberté ou de son désir. C'est ce qu'expose lumineusement le quatrième de couverture qui escorte le texte :

Naître, ce n'est pas compliqué. Mourir, c'est très facile. Vivre, entre ces deux événements, ce n'est pas nécessairement impossible. Il n'est question que de suivre les règles et d'appliquer les principes pour s'en accommoder, il suffit de savoir qu'en toutes circonstances, il existe une solution, un moyen de réagir et de se comporter, une explication aux problèmes, car la vie n'est qu'une longue suite d'infimes problèmes qui chacun, appelle et doit connaître une réponse. Il s'agit de connaître et d'apprendre, dès l'instant déjà si mondain de sa naissance, à tenir son rang et de respecter les codes qui régissent l'existence. Il s'agit enfin de contrôler ses peines, de pleurer en quantité nécessaire et relative, de

juger de l'importance de son chagrin et toujours, dans les instants les plus difficiles de la vie, d'évaluer la juste part qu'on leur accorde.

Sartre aurait ici un vivier de choix pour illustrer la « mauvaise foi » et les « salauds » qu'elle anime. En effet, le sujet qui nous est présenté ne fait qu'endosser les usages qui lui permettront de faire bonne figure, la seule qui lui donnera forme dans ce long parcours de la soumission.

On règle toutes ces choses car des fiançailles, un mariage, la vie en général, sont une longue suite de choses à régler, on ne saurait l'oublier, et il serait imbécile de se laisser déborder par les futilités accessoires que sont les sentiments.

(p. 30)

Et, par ailleurs, c'est sans doute aussi le fait que ce sujet soit insituable dans ce long parcours, le fait que la pièce ne l'inscrive à aucun moment particulier de son devenir qui le rend encore plus évanescents. Il n'est qu'une succession, une coulée, un long enchaînement métonymique (au sens de Jakobson¹) d'événements rendus contigus par le discours de « la Dame » dont aucun ne se donne à voir, dont aucun ne l'actualise dans aucun présent particulier. Le sujet est parlé, hypostasié comme ombre, comme prétexte nécessaire au bon fonctionnement de l'étiquette sociale. Ainsi, non seulement il est agi par les règles, mais, qui plus est, il est parlé par « la Dame ». Elle en devient l'allégorie d'une certaine organisation sociale.

Comme l'idéologie qu'elle véhicule, « la Dame » est incapable d'imaginer un dehors à ses prescriptions. Elle occupe tout le terrain — ici toute la scène —, et vaut, comme un impératif catégorique, pour tous. Nul n'est supposé ignorer sa loi. Le fait que ce soit « la Dame » qui parle, et que les sujets dont elle règle l'existence soient pris en charge par son discours, montre assez leur inconsistance, et démontre cruellement l'illusion du sujet qui s'imaginerait agir et parler pour son compte. On croirait presque entendre J.-L. Houdebine commentant Pierre Bourdieu² dans un article suggestif : « Pouvoir et vérité en langue (mais où est donc passé ce diable de sujet?) » :

Comme si celui-ci [le locuteur] n'était pas *toujours* en relation interne-externe par rapport à son propre discours et de ce fait tout autant joué par sa parole dont il ne saurait « user » qu'à en être lui-même marqué, sinon abusé³ ?

1. Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, « Les pôles métaphorique et métonymique », p. 61.

2. Pierre BOURDIEU, « Le langage autorisé, note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel », *A.R.S.S.* n° 56, 1975.

3. « Les vérités de la Palice ou les erreurs de la police? », *Tel Quel*, n° 67, 1976, p. 88.

Ce sujet transparent est parlé et, ici, de manière manifeste, à travers cette personification des formations discursives que la Dame incarne, accumule et enchaîne jusqu'à la nausée. Le sujet en devient donc une illusion : pour paraître, il ne peut que se perdre dans les rituels cérémoniaux qu'on lui impose comme un prêt-à-porter de chaque instant ; pour parler, il ne peut qu'endosser les discours préconstruits, la parole vide, et donc prête à accueillir quiconque, qu'il faut bien reprendre à son compte pour croire être et devenir « le moulin à paroles » du parlêtre, pour reprendre le terme de Lacan.

Le texte, dans ce sens, est d'autant plus fort qu'il pourrait passer pour n'être qu'un collage de discours circulant, un collage de manuels de savoir-vivre où personne ne parle, si ce n'est le système de l'idéologie. Le locuteur qui est enjoint de l'endosser en est d'autant plus transparent et l'illusion d'être un sujet d'autant plus manifeste. Le travail de Bakhtine¹ sur l'interdiscursivité, la reprise dialogique et carnavalesque du discours de l'autre qu'opère la littérature aurait sans doute ici toute sa place.

2 Du côté de l'énonciation

Toutefois, si la Dame parle du sujet à toutes les étapes de sa vie, si elle décline toutes les règles qui le régissent ainsi que toute la pragmatique des discours et actes de parole qui y sont afférents et qu'il se doit de réaliser, c'est cependant elle qui parle et qui est mise en scène. Elle nous raconte « comment cela n'en finit jamais de passer », elle décrit la conduite à suivre et les interactions verbales attendues, mais c'est elle qui narre et rapporte des scènes auxquelles nous n'assistons pas, à partir de la seule parole tenue sur scène : la sienne.

Nous abordons maintenant l'autre versant de notre interrogation : qu'en est-il de cette Dame et de ce « on », non plus objet de l'énonciation, mais pris du côté du sujet de l'énonciation ? Que son récit parcoure les différentes étapes de la vie et qu'il les décrive une à une, cela se conçoit bien. Ce qui se conçoit moins bien, c'est d'où elle parle, c'est que son énonciation ne soit contemporaine d'aucune d'entre elles, ce qui la colore d'une *inquiétante étrangeté*. Elle énonce hors temps, hors situation. Elle est, en somme, déréalisée, ce qui va poser, comme on s'en doute, la question de sa mise en scène. La Dame n'appartient à aucune des cérémonies qu'elle décrit, elle est hors-champ, donc irreprésentable. C'est bien sans doute le défi que lance Lagarce à la mise en scène. Défi qui fera que toute mise en situation du personnage va créer un hiatus avec le discours qu'elle tient. On peut s'en tirer, à moindres frais, en la situant en marge, comme dans les coulisses d'une représentation

1. *La poétique de Dostoïevski* [1929], Seuil, 1970.

dont elle viendrait sur scène nous entretenir. La robe — disons habillée — que portait Mireille Herbstmeyer lors de la création de la pièce était assez vague pour pouvoir convenir à presque toutes les cérémonies — les obsèques exceptées — et pouvait nous laisser imaginer qu'elle allait participer à l'une d'elles, ou bien venait d'y assister. Mais il reste que sa situation demeure indécise et qu'elle doit pouvoir valoir pour toutes. J'y reviendrai.

Dans un premier temps, le spectateur se laisse sans doute prendre à l'illusion que la Dame incarne un discours impersonnel, celui du « on » social qui énonce les règles du savoir-vivre dans la société moderne. Elle serait donc du côté de la norme et de la reproduction, dans une relation d'adhésion à ce préconstruit qu'elle va répétant comme « impensé de la pensée », pour paraphraser Michel Pêcheux, rappelant, pour l'édification de tous, quelques élémentaires vérités de La Palice¹. En somme, son éthos, en harmonie avec la grammaire des règles qu'elle énonce, serait celui, « bon chic bon genre », d'une personne qui « en est » et qui sait de quoi elle parle et qui se porte garante de l'exactitude de ses propositions et de ses réflexions :

Le second enfant aura pour parrain son grand-père maternel, pour marraine sa grand-mère paternelle. [...] Mais si on veut bien y réfléchir, et suis là pour ça, coutume déplorable, ne saurais dire autrement, et explique pourquoi.

(p. 12)

À plusieurs reprises dans le texte, en effet, elle se met en avant comme garante labellisée de la pertinence de son dire. À cet égard, la robe claire et habillée que lui prête souvent la mise en scène de Lagarce, du moins celle que j'ai vue au moment de la création, semble la camper dans cette position d'appartenance².

Toutefois, très vite un soupçon va s'installer. Déjà, par le titre de la pièce qui crée une certaine tension : comment les règles éculées d'une tradition qui se prétend sans âge pourraient-elles servir une « société moderne », la modernité étant par excellence le lieu de remise en cause de la tradition. Mais il y a bien pire. Par un certain nombre de boucles énonciatives, la dame introduit dans son propre discours une certaine hétérogénéité discursive³. Elle commente, corrige, reprend, qualifie, disqualifie, juge, voire dénonce son propre dire ou celui de la règle qu'elle rapporte.

Mais avant d'entamer l'affaire matrimoniale, car affaire c'est, ne nous cachons pas la vérité des mots, les intermédiaires sont tenus de prendre des renseigne-

1. Michel PÊCHEUX, *Les Vérités de La Palice*, Maspéro, 1975.

2. Les modifications apportées ensuite — je crois — par la mise en scène de François Berreur qui lui fait porter plusieurs costumes distincts, semblent confirmer que sa mise en scène en situation est effectivement le point crucial.

3. Sur la question de l'hétérogénéité discursive, voir Jacqueline AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Larousse, 1995.

ments précis et venus de bonne source, sur la fortune, la position sociale, la généalogie et l'hérédité des deux familles en cause, car en cause et pas moins. (p. 25)

[...] ils réfléchissent bien avant d'engager des pourparlers, car là aussi, pourparlers et pas autre chose [...]. (p. 26)

[le prétendant] voit quelle impression il a produite sur l'héritière, car héritière et rien d'autre.

Si on la prévenait de l'espèce d'examen qu'elle va subir, car examen, etc. [...] Les personnes qui ont négocié le mariage — parce que tout de même, bien de négociations et rien d'autre qu'il fut question — (p. 32)

Mais on ne se marie pas à l'église depuis le premier dimanche de l'Avant jusqu'au jour de l'Épiphanie [...].

Évidemment, on peut obtenir, avec relations, chèques ou minauderies, des dispenses efficaces pour célébrer le mariage dans ces intervalles, il suffira d'en faire la demande. On peut toujours renoncer à tout! Choix et rien d'autre!

Il est inutile de donner ici la façon dont se célèbre le mariage civil. La loi seule est en cause et je n'y suis pour rien, n'y serai jamais pour rien. (p. 39)

On a convenu au moins huit jours à l'avance, avec le prêtre qui la bénira, des détails, et du prix de la cérémonie, inévitable, car prix à payer et pas d'autre mot. (p. 43)

« Pas d'autre mot », « rien d'autre », « pas autre chose », « pas moins », etc. Par ces termes, la Dame, tout au long du texte, reprend son propre dire et souligne. Elle installe en lui une distance critique.

Mais la distance qu'elle prend peut, aussi bien, ne pas passer par une phrase qui se reprend, se souligne; elle peut aussi emprunter d'autres chemins : passer par l'ironie qui, sous les aspects du sérieux, dénonce, par un préconstruit implicite, une cocasse identité entre le paraître heureux de circonstance et l'inconnaissable réalité des sentiments des acteurs de la cérémonie. « Les invités de la messe ont regagné leur place et sont debout sur le passage du cortège. Ils sont très contents » (p. 45). De même pour la mesure des sentiments respectifs de l'assistance et des mariés :

On doit entourer de joie et d'éclat le bonheur de ce jeune couple, mais cette joie et cet éclat doivent être relatifs et ne pas écraser le bonheur naissant des mariés. D'une manière générale si tout le monde y prend garde, ce jour-là, ce sont les mariés qui doivent avoir l'air le plus heureux. (p. 46)

Ironie, puis humour qui ridiculise une scène par l'incongruité des résultats que l'observation de la règle impose :

Le marié et la mariée se lèvent alors et l'époux prend dans sa main droite la main droite de l'épouse, ce qui oblige la jeune fille à se contorsionner un peu, mais cela ne durera qu'un court moment.

Si on a bien voulu s'exercer chez soi, s'agenouiller à deux en se tenant la main droite, sous l'aspersion d'eau n'est pas si difficile. On ne se marie qu'une fois et tout n'est jamais que question de volonté. (p. 44)

Ironie et cynisme quand la Dame tire les dernières conséquences des règles antérieurement énoncées :

Je crois même pouvoir dire ici¹ qu'il est préférable, d'une manière générale, qu'un homme dont la position est médiocre ne s'offre pas comme quoi que ce soit, parrain, fiancé, père de famille, etc. C'est mieux. (p. 36)

Ironie encore, tirant parti du paradoxe qui télescope le calcul d'un contrat devant notaire et la surprise feinte de l'assistance à sa lecture.

Parfois le contrat se signe au milieu d'une soirée, qui réunit bon nombre d'invités. Les divertissements ou la conversation s'interrompt, hop! Le notaire donne lecture du contrat. Tout le monde est très surpris, on dit : « ah ».

Autre manière encore de marquer la distance de la Dame au sérieux de son dire : la construction inattendue de l'encyclopédie² du spectateur supposé ignorant à qui on explique que la corbeille de la mariée contiendra des bandes de lophophore :

Le lophophore.

Le lophophore est un genre de gallinacé des montagnes de l'Inde, au riche plumage très recherché et de fait, c'est également une originale parure pour les robes et les vêtements, dont la solidité, autant que la surprenante beauté, explique la faveur. (p. 35)

Enfin, il faudrait aussi se pencher sur les effets de signifiant qui, parfois, font sortir le texte des rails du sérieux en le démystifiant. J'en donne un exemple qui confine à l'écholalie : « Mais, on ne se marie pas à l'église depuis le premier dimanche de l'Avent jusqu'au jour de l'Épiphanie, *ni*

(un temps)

ni depuis le mercredi des Cendres [... *je souligne*] » (p. 39). Un *ni*, *ni*, bégayant que le *temps* de silence inscrit par la didascalie permet de mieux entendre, alors qu'il évoque simultanément « un temps » où les mariages, comme l'énonciation, sont suspendus.

Par ailleurs, comme j'ai commencé à l'expliquer plus haut, outre la non-coïncidence à elle-même de la Dame dans son dire — ce que nous venons de voir —, ce qui l'en sépare encore davantage, c'est la situation de son énonciation. Ou plutôt son absence de situation. « Je crois pouvoir même dire ici [...] »

1. Quel « ici » ? La contextualisation impossible de ce déictique est l'un des ressorts de l'étrangeté de cette énonciation.

2. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*.

explique-t-elle. Mais de quel *ici* s'agit-il? Il n'y a que la déixis de la scène ou du texte. Toutes les situations sont à l'horizon de son discours, condensées par lui dans une interminable métonymie qui prend elle-même figure de dénonciation car leur enchaînement désincarné convoque un sujet qui est « n'importe qui », et elles sont racontées par un sujet de l'énonciation qui est partout et donc n'importe où. Ainsi, la Dame rend visibles les règles et leur violence étouffante, elle manifeste l'aliénation du sujet qui s'y dissout. Elle trahit d'autant mieux les cérémonies qu'elle n'y participe pas et qu'ainsi elle les dévitalise par son propos qui en fait une interminable litanie d'injonctions. Et c'est ainsi que le texte, de simple manuel de savoir-vivre, devient littérature.

3 Des manuels à l'œuvre

Le texte s'anime et se trouve enfin un véritable sujet, qui ourdit son épaisseur : non pas dans ce qu'il dit ou ce qu'il montre, mais dans ce qu'il fait : il met bout à bout toutes les recommandations, comme tous les articles d'un manuel ou d'un guide, dans un interminable cycle et organise une circulation par l'intermédiaire de La Dame qui les enchaîne. Au lieu d'un lecteur occasionnel — comme pour le cas d'un authentique manuel — qui viendrait, depuis l'extériorité de son existence, le consulter sur tel ou tel article de l'étiquette, le texte, pour sa part, construit un auditeur captif d'une récitante obsessionnelle, voire maniaque, qui connaît par cœur l'ensemble des articles, récitante qui n'est sujet qu'à les réciter et les faire entendre. Le spectateur ne devient tel qu'en suivant le jeu de cette réception et en devenant lui-même ce discours qui met en boucle le répertoire des règles. Traversé par leur vide, il en sent mieux l'arbitraire insupportable et se retrouve projeté simultanément dans ce sujet creux que le manuel présuppose. Ainsi le texte joue sur un double mouvement : l'énoncé des canons sociaux, et leur gauchissement par l'étrangeté de la situation d'énonciation. La mise en place d'un sujet de l'énoncé, et sa disparition dans l'enchaînement des situations évoquées. La mise en place d'un sujet de l'énonciation, et sa torsion par l'étrangeté de son impossible situation d'énonciation. La Dame est hors-jeu, et pourtant elle énonce les règles du jeu. Les énonçant elle les dénonce. Non pas par une accusation, mais par le sabotage interne du dispositif, sabotage qui est en même temps une poétique.

Ce travail de torsion, c'est le véritable sujet désirant à l'œuvre dans le texte. La pièce réalise ce tour de force : elle montre l'impossibilité d'être sujet d'un désir dans le tissu des obligations aliénantes qui permettent tout juste de paraître et de parlêtre comme « moulin à paroles », tout en inscrivant

un travail déformant (comme le travail du rêve chez Freud qui travaille les « restes diurnes »), travail du texte qui prend à revers ce discours. Il le réalise par une forme d'énonciation qui crée un contre-chant silencieux mais actif, une ombre portée sur son évidence, par une énergie dénégatrice qui travaille les énoncés et la situation d'énonciation, par un travail de déformation, créateur d'une nouvelle forme, dédoublée, qui témoigne de ce qu'est la littérature. Ainsi, cette Dame qui dit ce qu'elle dit et témoigne d'autre chose, cette Dame qui ne tient sur scène que de n'être un texte, qui évoque tout un répertoire de scènes et de règles tout en s'en décalant par son dit et son dire, qui pétrit les formations discursives et les met en abyme pour mieux les donner à voir, qui travaille la langue pour la dédoubler et la relancer, c'est bien la littérature.

4 Quelle Dame ?

Reste à se demander pourquoi elle emprunte la figure de cette Dame omniprésente, célibataire et autosuffisante, ne s'autorisant que d'elle-même, comme nous l'a montré son éthos, pour tenir son discours. De quel lieu la Dame parle-t-elle de naissance, de fiançailles, de mariages et de couples, elle qui est seule et semble se suffire à elle-même sur la scène ? De quelle expérience peut-elle se prévaloir ? De quelle position surplombe-t-elle tous ces rites qu'elle énonce pour les autres mais dont elle semble exempte ? Je risque l'idée qu'elle pourrait incarner une figure de mère. Mais de mère telle qu'un enfant peut l'imaginer. Oui, on dirait qu'elle occupe la place de cette figure du destin, archaïque et toute-puissante, sans âge, éternelle, qui parle sa créature de la naissance à la mort, unis qu'ils sont dans une indestructible fusion. Mais une mère mortifère qui fait de l'enfant son objet, l'objet de sa jouissance et qui ne le confronte pas à la présence d'un tiers¹ — ici absent —, qui ne l'ouvre pas au questionnement que susciterait un désir autre, celui par exemple d'un homme qu'elle désirerait et qui la désirerait. Elle reste dans la règle transcendante et anonyme qu'elle prétend incarner, mais n'ouvre pas à la loi, à la parole d'un père, un enfant qui n'a d'ailleurs pas de patronyme mais uniquement des prénoms interchangeables. Le seul discours dont l'auteur soit identifiable qu'elle convoque derrière le filtre des guillemets, et pour mieux l'isoler et le ridiculiser, c'est celui du poète Victor Hugo, père et grand-père, dont les métaphores paraissent d'autant plus décoratives et gratuites dans ce long déploiement métonymique se recommandant de la pratique. Comme objet du désir maternel, l'enfant et ses avatars ultérieurs est figé par la Dame dans le registre de l'être — être cet objet du désir de la mère — et ne peut passer au registre de l'avoir — avoir un désir et en être sujet. Reste alors pour

1. Tout au plus un tiers parlant, c'est-à-dire personne.

lui le ressassement sans issue d'un désir étranger et mort-né, qui, comme l'enfant du début, « naît mort, est né mort ». Ce sujet anonyme, que la Dame gouverne dans la pièce, n'a pas accès au Nom-du-père qui lui ouvrirait la possibilité d'un désir, certes limité et structuré par la loi, mais non pas for-clos par la règle. Elle énonce un « Bien » hors la loi, un « savoir-vivre » et c'est celui de sa propre jouissance narcissique.

Mais en même temps, comme je l'ai montré en déployant le travail du texte, la pièce construit la Dame de telle façon qu'elle appelle à sa propre subversion, celle du discours qu'elle tient ; elle introduit dans son dire la marque du manque, de sa non-complétude. Du manque, c'est-à-dire, pour le sujet, la possibilité de poursuivre des objets de désirs, certes illusoires, mais vivants, qui permettraient d'habiter les cérémonies comme acteur et non comme figurant, sans être raillé par avance par cette mère qui est revenue de tout et empêche qu'on y aille à son tour. Certes, les pantins des cérémonies qu'elle évoque ne sont pas des sujets désirants, mais à leur place le texte, lui, devient sujet désirant par les altérations qu'il engage le lecteur à infliger au discours de la Dame, et cela par les effets du propre discours de celle-ci. Ainsi, derrière la voix de la Dame, dans sa voix, dans un effet polyphonique, se fait entendre cette autre voix qui la dément et la dédouble. Elle introduit le jeu dans cette parole close et sérieuse : le jeu où l'on joue et encore le jeu où ça joue : il y a du jeu dans le discours et du désir peut venir y loger. Ainsi sans doute peut advenir du je. En sorte que le discours vide et sans tête des manuels de savoir-vivre peut faire place au sujet qui anime l'œuvre et en fait — et c'est tout un — une œuvre littéraire et une parole pleine.

Coda

***Le Père Goriot*¹**

et le sociologue

(H. de Balzac)

1 Le sociologue vs le romancier

Pour tenter, dans les marges de ce parcours, d'illustrer les rapports de l'œuvre et de la théorie, il m'a paru intéressant² de proposer, pour prendre congé — en bons termes — des textes, cette lecture du *Père Goriot* mise en regard des positions de Pierre Bourdieu relatives à la littérature. Pourquoi choisir Bourdieu et non pas d'autres théoriciens du texte issus, par exemple, de l'analyse structurale des récits ou de la sémantique structurale ? Peut-être parce que, entre toutes, la position de Bourdieu est probablement l'une des plus radicales et des plus surplombantes. En effet, au bout du compte et si on la suit, elle tend à rendre sans objets les travaux issus de l'étude structurale des textes — et finalement toute étude immanente des textes — puisque, dans sa perspective, l'œuvre ne mérite pas d'être interrogée pour elle-même, étant donné que seuls les champs sociaux au sein desquels elle circule sont susceptibles de lui donner quelque *crédit*.

Il m'a donc semblé intéressant, et sous l'éclairage de la réalité sociale qui est celui de Bourdieu, de confronter les représentations véhiculées par le roman de Balzac — et, partant, la fonction critique du roman mise en abyme par l'œuvre — aux positions théoriques du sociologue. En effet, l'appréhension de la société est un objet qu'ont en partage le romancier et le sociologue. Toutefois, si l'on en croit Bourdieu, la légitimité et la pertinence du regard jeté sur le monde par tous deux semblent inégalement partagées. Certaines de ses analyses à propos de l'art, du champ littéraire et de Flaubert, notamment à propos de *L'Éducation sentimentale*, « mille fois commentée, et sans doute

1. Notre édition de référence : *Le Père Goriot*, le Livre de poche classique, édition de 1995.

2. Version remaniée de « Balzac et la précarité, *Le Père Goriot* », dans « Pauvretés, précarités », *Les cahiers du travail social*, n° 63-64, IRTS, 2010.

jamais lue vraiment¹ », permettent d'affirmer la prééminence du point de vue du sociologue sur la littérature et sur les autres approches qui prendraient cette dernière pour objet d'étude. On mesure, à l'empan de cette citation, la position hégémonique que son auteur entend asseoir et dont j'esquisse pour mémoire les linéaments en quelques mots :

- d'une part, les vues du roman sur le social seraient obérées par une tare originelle : elles seraient désactivées, voire discréditées, car livrées sous la voile de la « dénégation » et du « refoulement », termes par l'intermédiaire desquels Freud est alors allié curieusement² aux pragmaticiens — Searle et autres — qui voient dans la littérature des actes de parole simulés :

Le dévoilement trouve sa limite dans le fait que l'écrivain garde en quelque sorte le contrôle du retour du refoulé. La mise en forme qu'il opère fonctionne comme un euphémisme généralisé et la réalité littérairement déréalisée et neutralisée qu'il propose lui permet de satisfaire une volonté de savoir prête à se contenter de la sublimation que lui offre l'alchimie littéraire.

Pour dévoiler complètement la structure que le texte littéraire ne dévoilait qu'en la voilant, l'analyse doit réduire le récit d'une aventure au protocole d'une sorte de montage expérimental. On comprend qu'elle ait quelque chose de profondément désenchanté³.

Résumons : d'un côté le « voilage » du texte littéraire, et pourquoi pas sa voilure gonflée par la brise de la fiction — en un mot, c'est du vent — ; de l'autre, le « protocole d'une sorte de montage expérimental ». Mais « une sorte » seulement. En somme, « une sorte » de rigueur scientifique contre l'à-peu-près intuitif de l'illusionniste. Le sociologue se serait-il payé de mots ?

- et d'autre part, pour Bourdieu la valeur de l'œuvre littéraire reste — exclusivement ? — une valeur d'échange. Le recours systématique aux métaphores économiques et monétaires, comme seul moyen d'analyse et de modélisation de l'œuvre d'art, la font basculer dans le domaine de la marchandise sans que rien chez le sociologue, ne mette en perspective critique ce qui apparaît *in fine*, non pas comme une dérive économiste elle-même induite par un impérialisme du marché, mais comme l'ontologie même de l'œuvre. Le modèle de l'œuvre est pour lui « la monnaie fiduciaire⁴ ». Non pas la monnaie indexée sur la valeur du

1. Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992, p. 19.

2. *Ibid.* voir p. 20, p. 60, par exemple. Premier emprunt à Freud, puis à Marx, dont l'ouvrage fait un usage systématique, sur un plan dont on ne sait jusqu'à quel point il est métaphorique (et lui-même alors, « dénégatif », comme le roman) ou littéral.

3. *Ibid.*, p. 60.

4. *Ibid.*, p. 320.

métal précieux — l'or —, mais sur la confiance accordée au papier. Autrement dit l'œuvre est sans autre contenu propre que le crédit, aussi virtuel que l'économie du même nom, qu'on lui prête. Elle est un fétiche basé sur la croyance et l'illusion¹ :

Le producteur de la *valeur de l'œuvre d'art* n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art comme *fétiche* en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste².

Ainsi réduite à sa valeur d'échange, toute étude immanente, formelle ou interne de l'œuvre est alors superflue — et récusée par Bourdieu —, et la seule étude qui vaille reste celle des champs de force du marché sur lequel elle s'échange, étude dans laquelle la sociologie bourdieusienne excelle.

Vues ainsi, donc, les choses tournent nettement à l'avantage du sociologue qui, faisant de l'œuvre d'art une simple marchandise sans autre contenu que le capital symbolique qu'on lui prête, réduit le roman à un produit, un fétiche, incapable d'analyser lui-même ce qui le dégraderait à cet état.

2 Balzac annoncerait-il Bourdieu ?

Ce qui est piquant, et j'en reviens enfin à Balzac qui m'aidera, en passant, à éclairer ma réserve à l'égard des analyses de Bourdieu, c'est que par un intéressant renversement de perspective que j'essaierai de formuler et d'illustrer, c'est peut-être bien *le Père Goriot* qui, tout au contraire, va déjà mettre en scène, au début du XIX^e siècle, en 1834, l'impérialisme de la marchandise qui va gagner toute chose au XX^e et XXI^e siècles, imposer son schème jusqu'à la sociologie, et faire de Bourdieu — j'espère à son corps défendant —, un chantre prémonitoire de cette réification et de cette modélisation universelle et réductrice de toute chose *au et par* le marché. Ainsi Balzac, à sa manière, expliquerait Bourdieu et l'aurait vu venir, et non l'inverse. Belle revanche pour la littérature !

Venons-en à présent au roman de Balzac et à son héros éponyme, le père Goriot. Ce dernier offre sans doute, dans *la Comédie humaine*, l'exemple le plus éloquent pour étudier ce phénomène qui réduit toute chose à l'état de marchandise et, partant, à son prix sur le marché ; phénomène qui réduit l'être à l'avoir, au prix de cet avoir, à sa valeur d'échange au sein de la société. Ce processus va conduire le personnage à la misère, mais aussi à l'inconsistance — la mort — dès lors que son crédit sera épuisé. Le personnage ressemble

1. Et Freud est soudain de retour avec ces deux termes.

2. *Ibid.*, p. 318.

déjà, à sa manière, à cette « monnaie fiduciaire » à laquelle Bourdieu voudrait réduire l'œuvre d'art.

En deux mots résumons l'histoire de Goriot :

Un vermicellier, après avoir constitué par son commerce des farines une fortune aussi considérable que douteuse — car basée sur la spéculation et sur une flambée des prix liée à une disette artificielle — marie à des aristocrates les deux filles issues de son mariage. Veuf, et après avoir été toléré chez eux par ses gendres jusqu'à la Restauration, il s'installe ensuite au sein d'un quartier modeste, dans une pension parisienne médiocre, la pension Vauquer. Il y occupe d'abord l'appartement le plus confortable et mène une vie aisée. Puis, ses filles qui accumulent les dettes, parfois pour payer celles de leurs amants, se retournent vers Goriot, leur père, pour les éponger, ce qu'il fait pour maintenir un lien devenu fragile avec ses enfants. Il se ruine peu à peu et vend progressivement tout son avoir. Corrélativement, il déménage au sein de la pension pour réduire ses frais, diminue son train de vie et finit par échouer dans l'une des chambres les plus rudimentaires du dernier étage. Là, il se lie d'affection avec son voisin Rastignac, jeune aristocrate pauvre de province monté à Paris pour y faire ses études de Droit. Les destins de Rastignac et de Goriot vont d'ailleurs se croiser et s'opposer, on va le voir, puisque l'ascension sociale du premier va le faire rencontrer, dans le grand monde parisien, les filles du second progressivement réduit à la misère.

3 Goriot, un nom indexé sur le marché

Reprenons maintenant l'analyse : en lui-même, le négociant n'est rien ; il est un espace vacant qui va se remplir ou se vider, il va être sollicité ou être rejeté en fonction de sa position économique au sein des champs des échanges sociaux. Il n'a même pas pour lui la valeur du travail qui pourrait fonder une ontologie, forger un caractère, générer un mérite. Son ascension, dans le roman, n'a d'autre origine que la spéculation. Il va s'enrichir en profitant du gonflement artificiel du prix des farines que va engendrer une disette, organisée par les révolutionnaires avec lesquels il s'acoquine. Balzac, réglant salement et mensongèrement des comptes avec la révolution de 1789, fait de Goriot un accapareur révolutionnaire dont le crédit social et financier est indexé sur le cours des prix orchestré par une disette factice. C'est ce qu'explique un autre personnage, M^{me} de Langeais (p. 132) :

Ce Moriot [*sic*] a été président de sa section pendant la Révolution. Il a été dans le secret de la fameuse disette, et a commencé sa fortune par vendre dans ce temps-là des farines dix fois plus qu'elles ne lui coûtaient. Il en a eu tant qu'il a voulu pour des sommes immenses. Ce Goriot partageait sans doute, comme

tous ces gens-là, avec le Comité de Salut Public [...]. Eh! bien, ce Lorient, qui vendait du blé aux coupeurs de tête, n'a eu qu'une passion. Il adore, dit-on, ses filles. Il a juché l'aînée dans la maison de Restaud, et greffé l'autre sur le baron de Nucingen, un riche banquier qui fait le royaliste.

On voit comment, dans ce passage, ce représentant d'un monde nouveau (issu de la Révolution) vient faire irruption dans un monde ancien — sans doute pour le corrompre dans l'esprit de Balzac ici servi par M^{me} de Langeais —, le monde des aristocrates, eux-mêmes divisés en noblesse d'Ancien régime (Restaud) et noblesse d'Empire (Nucingen) déjà contaminée par la finance¹. La fortune spéculative de Goriot donne, si ce n'est un droit, du moins une occasion à ses filles d'entrer dans la haute société : entrée illégitime puisque l'une est « juchée », et l'autre « greffée » comme le dit M^{me} de Langeais, mais entrée tout de même, par le mariage qui fait des femmes, comme l'observe finement Balzac, le cheval de Troie pour l'introduction de la bourgeoisie de négoce dans l'espace réservé de l'Aristocratie.

Mais, corrélativement aussi, entrée précaire. *Précaire*, nous dit le grand Robert : « qui est obtenu par prière », et, partant, qui est accepté par tolérance. La définition convient bien à Goriot qui n'est que toléré et à qui les richesses ne donnent aucun autre droit que celui d'être accepté, mais tout aussi bien rejeté, par ceux qui ont le pouvoir d'écouter ou d'ignorer ses prières, le pouvoir de lui accorder faveur ou défaveur. Cette précision lexicale n'est pas inutile car elle montre, par parenthèses, à quel point le statut des miséreux n'a pas tellement changé depuis Goriot. Ceux qu'on nomme aujourd'hui « les précaires » — par une substantivation de l'adjectif qui fait d'un état transitoire une identité — et qui sont confrontés à une misère dont ils ne sauraient être structurellement responsables, sont donc en fait *tolérés* alors qu'ils n'ont aucun droit légitime à l'existence, si l'on se reporte à l'éclairage de l'étymologie.

Revenant à Balzac, il est clair que l'un des thèmes du roman est bien celui de l'incidence de cette pénétration d'un nouveau monde — représenté par Goriot — dans l'ancien ; celui de l'éviction progressive par une nouvelle ontologie — celle de la marchandise, de la spéculation et des valeurs fiduciaires —

1. Il y aurait là une analyse comparative à mener sur le traitement différentiel que Balzac donne à ces divers milieux. Les Beauséant, vieille famille d'aristocrates, habitent un quartier chargé d'histoire, le Faubourg Saint-Germain, et leur « grandiose hôtel », des plus anciens, est le théâtre du meilleur goût qui se caractérise par la discrétion du luxe. En revanche les appartements de M^{me} de Restaud, née Goriot, respirent le luxe des parvenus : « La richesse étalée chez la comtesse de Restaud brilla devant ses yeux [de Rastignac]. Il avait vu là le luxe dont une demoiselle Goriot devait être amoureuse, des dorures, des objets de prix en évidence, le luxe inintelligent du parvenu, le gaspillage de la femme entretenue » (p. 137). Mais, plus encore exhibitionniste de sa richesse est la demeure des Nucingen, dont le goût est à mettre autant au compte du banquier que de celui de son épouse : « Rastignac arriva rue Saint-Lazare, dans une de ces maisons légères, à portiques mesquins, qui constituent le joli à Paris, une véritable maison de banquier, pleine de recherches coûteuses [...] » (p. 203).

d'une autre, fondée sur le nom et indexée sur des valeurs tangibles : le sol, les terres, la pierre, le patrimoine, la tradition. De sorte que l'intrusion illustrée par Goriot, mettant pour Balzac en péril un ordre ancien, tendrait à préfigurer un nouvel empire, celui de la marchandise, et une pérennisation de la précarité associée, qui deviendrait, alors, le lot virtuel de chacun, toléré, tant qu'il y est profitable, non plus par les aristocrates mais par le marché.

Revenons à présent au roman et plaçons-nous dans le regard aristocrate qui tolère le négociant mais lui dénie toute légitimité ontologique. Goriot, comme on l'a vu, est raillé par la duchesse de Langeais, notamment par l'intermédiaire de son patronyme : Moriot devient Lorient, puis Doriot. En somme, il n'a pas de nom. Ou plutôt, ce nom bouge car il n'est indexé sur rien d'autre que la spéculation. Il peut, lui aussi, fluctuer : il n'est rien que de la farine et n'a d'autre valeur que celle que lui accorde la distorsion des prix. On imagine mal, en revanche, qu'on puisse se livrer au même jeu avec le patronyme de la duchesse. Par la particule, il est attaché à un lieu, à des terres, une maison, une tradition, des ancêtres, une histoire. Autant de choses dont ne peut se prévaloir Goriot ; nommé *Monsieur Goriot* au temps de sa splendeur, puis le *père Goriot* au temps de sa déchéance. Cette importance ou, au contraire, cette insignifiance du nom est introduite, comme en exergue, au début du roman quand il va être question de celui de la propriétaire de la pension qui va servir de cadre à toute l'histoire :

Madame Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve Sainte-Geneviève, entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marceau¹.

Par un effet ironique, Balzac — qui deviendra *de Balzac*, et il sait donc de quoi il parle — raille un nom bourgeois — Vauquer — en lui donnant les allures d'une origine aristocratique : *née de Conflans*. L'apparente appartenance à une famille illustre doit aussitôt être corrigée par un lecteur hilare : il ne s'agit que d'un lieu de naissance sans autre importance que celle de l'état-civil. Madame Vauquer n'appartient à aucune *maison*, elle n'appartient qu'à sa pension. Elle n'est pas *bien née*, elle est née quelque part, n'importe où, par exemple à Conflans. Obéissant au destin que lui trace déjà son nom, son sort, aléatoire, on le verra, devra suivre le modèle de celui de son congénère, le Père Goriot avec qui d'ailleurs elle avait songé à réaliser un joli mariage.

La précarité de la situation de la tenancière et de celle du négociant est directement liée à la fragilité de cette ontologie fluctuante, basée sur l'insistance du nom, sur les aléas du marché, voire sur la spéculation et son économie artificielle, et sur l'aliénation à l'objet. Je vais tenter de le montrer

1. *Le Père Goriot*, p. 47.

en évoquant à grands traits le devenir et la déchéance sociale d'un Goriot et de quelques créatures de la même eau, et d'autre part, j'évoquerai, en contrepoint rapide, la formation et la promesse d'ascension du chevalier de Rastignac. Tous deux illustrant pour Balzac deux manières de concevoir l'être, et qui se retrouvent aux prises à l'intérieur du roman.

Le récit, avant de présenter les personnages, va consacrer un long passage à la description de la pension Vauquer (p. 49 à 66) car elle constitue un « cadre de bronze, le seul qui convienne à ce récit » (p. 49¹). Cet encadrement s'organise d'abord à la manière d'un plan général de Paris, puis la focalisation se resserre sur le quartier, puis sur la rue Neuve-Sainte-Geneviève, puis enfin sur la pension dans laquelle le lecteur est invité à entrer puis à découvrir, comme s'il adoptait lui-même le regard d'un pensionnaire, le détail des étages et des pièces, jusqu'à arriver aux appartements et chambres occupés par les locataires. Ce primat de l'espace, des choses et de leur description, sur la psychologie, n'est qu'apparent, car, de fait, le texte nous invite déjà à considérer que l'être est déterminé par son environnement et par les objets auxquels il est prédié. Ainsi, décrire la pension, c'est déjà construire les personnages qui sont résumés, constitués, par leur environnement. À la manière de Madame Vauquer que le texte réifie en en faisant, après une métonymie qui prolonge la pension par sa propriétaire, une métaphore : la métaphore même de sa pension et réciproquement, dans un tourniquet où comparé et comparant se confondent :

Sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont Madame Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écœurée. [...] enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. [...] Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires. (p. 55)

1. Quittant un instant le fil du développement, et pour ne pas le perturber trop par un effet de polyphonie, je renvoie en note ces remarques qui, si elles nous éloignent de Bourdieu, nous rapprochent en revanche de notre enquête sur la facture du texte littéraire et montrent qu'il y a là un autre travail à mener sur *Le Père Goriot*. En effet, la longue description consacrée à la pension Vauquer, loin d'être une catalyse descriptive à mettre au compte du « réalisme » balzacien en quête du petit détail vrai — même si le papier peint choisi pour la salle à manger de la pension est, en effet, disponible au catalogue des fournisseurs de l'époque —, constitue en fait la métaphore structurale qui programme tout l'avenir de la diégèse. Ainsi, cette montée dans les étages, assortie de l'évocation d'une misère croissant proportionnellement, fait, dans l'instantané de cette visite, ce que le récit fera dans son temps long. De sorte que par cette mise en abyme, des effets d'écho sont ménagés entre ce tableau initial et sa déclinaison narrative au fil de l'avancée de la fabula : autant d'ombres portées de l'un sur l'autre.

Comment mieux dire à quel point l'être est ici entièrement réduit aux objets qui le prolongent, ou plutôt, comment les objets se prolongent eux-mêmes dans les êtres vides qu'ils font tenir debout? Outre la pension, ce sont les vêtements et possessions qui vont donner une identité aux pensionnaires qui sont à peu près réduits à l'état de portemanteaux. La splendeur de Goriot ne tient — rappelons-le — qu'aux biens qu'il a acquis par le commerce et la spéculation. Regardons-le arriver à la pension à cette époque heureuse :

Le père Goriot, vieillard de soixante-neuf ans environ, s'était retiré chez Madame Vauquer, en 1813, après avoir quitté les affaires. Il y avait d'abord pris l'appartement occupé par Madame Couture, et donnait alors douze cents francs de pension, en homme pour qui cinq louis de plus ou de moins étaient une bagatelle [...]. Goriot vint muni d'une garde-robe bien fournie, le trousseau magnifique du négociant qui ne se refuse rien en se retirant du commerce. Madame Vauquer avait admiré dix-huit chemises de demi-hollande, dont la finesse était d'autant plus admirable que le vermicellier portait sur son jabot dormant deux épingles unies par une chaînette, et dont chacune était montée d'un gros diamant. Habituellement vêtu d'un habit bleu-barbeau, il prenait chaque jour un gilet de piqué blanc, sous lequel fluctuait son ventre piriforme et proéminent, qui faisait rebondir une lourde chaîne d'or garnie de breloques. Sa tabatière, également en or, contenait un médaillon plein de cheveux qui le rendaient en apparence coupable de quelques bonnes fortunes. [...] Ses *ormoires* (il prononçait ce mot à la manière du menu peuple) furent remplies par la nombreuse argenterie de son ménage. Les yeux de la veuve [Vauquer] s'allumèrent quand elle l'aida complaisamment à déballer et ranger les louches, les cuillers à ragoût, les couverts, les huiliers, les saucières, plusieurs plats, des déjeuners en vermeil, enfin des pièces plus ou moins belles, pesant un certain nombre de marcs, et dont il ne voulait pas se défaire.

(p. 66-68)

Identifié à cette richesse, le père Goriot est alors un parti désirable pour la veuve qui envisage un mariage. Il est intéressant de noter que ce rêve bourgeois de prospérité envisagé par M^{me} Vauquer aimerait trouver son couronnement et sa légitimité dans un rapprochement avec l'aristocratie. La patronne de la pension choisit pour entremetteuse une nouvelle pensionnaire, la pseudo-comtesse de l'Ambermesnil (p. 71-72), laquelle, par son pedigree aristocratique, apporterait à la pension ce supplément d'ontologie. Malheureusement la comtesse est fausse, elle s'enfuit en laissant une importante ardoise, reconduisant ainsi la veuve Vauquer à la seule réalité qui la définit : le négoce. Il ne faut pas mélanger les serviettes et les torchons : aucun aristocrate ne saurait résider ou demeurer dans ces lieux. On verra que la règle se confirme avec Eugène de Rastignac, aristocrate authentique, qui va les quitter, lui aussi.

Mais, si les négociants visent à une consécration de leur richesse par un rapprochement avec l'aristocratie, on va voir que cette dernière, tout autant, car elle est corrompue, contaminée par la révolution — version Balzac, on l'a vu —, puis corrompue par l'Empire, accorde un crédit relatif à l'argent. C'est ainsi que dans un premier temps, après la spéculation révolutionnaire, au temps de la noblesse d'Empire et de cette aristocratie de banquiers qu'elle suscite — et dont le Baron de Nucingen est l'emblème —, le père Goriot est doté d'un certain crédit, comme le constate ironiquement Madame de Langeais qui poursuit l'histoire de Goriot :

Vous comprenez bien que sous l'Empire, les deux gendres [Restaud et Nucingen] ne se sont pas trop formalisés d'avoir ce vieux Quatre-vingt-treize chez eux ; ça pouvait encore aller avec Buonaparte. Mais quand les Bourbons sont revenus, le bonhomme a gêné monsieur de Restaud, et plus encore le banquier¹. Les filles, qui aimaient peut-être toujours leur père, ont voulu ménager la chèvre et le chou, le père et le mari ; elles ont reçu le Goriot quand elles n'avaient personne [...]. Il a vu que ses filles avaient honte de lui ; que si elles aimaient leurs maris, il nuisait à ses gendres. Il fallait donc se sacrifier. Il s'est sacrifié [...] : il s'est banni de lui-même. (p. 133)

Goriot, dès lors que les Bourbons reviennent et que le négoce à ciel ouvert fait mauvais genre, tombe en disgrâce ; il est privé du lien avec les aristocrates et en est réduit à la pension Vauquer où il n'a plus que ses biens et sa fortune. Ce ne sont plus qu'à eux que ses filles vont s'intéresser. Goriot va servir à couvrir les dettes de l'une et de l'autre. Il est réduit à l'état de distributeur de fonds, puis il est vidé, épuisé, comme le dit la comtesse : « Ce père avait tout donné, il avait donné, pendant vingt ans, ses entrailles, son amour ; il avait donné sa fortune en un jour. Le citron bien pressé, ses filles ont laissé le zeste au coin des rues » (p. 134).

Au sein de la pension, le père Goriot, peu à peu débité comme un compte, va monter d'étage en étage, tandis que son crédit et sa considération vont baisser auprès des pensionnaires et de M^{me} Vauquer :

Vers la fin de la troisième année, le père Goriot réduisit encore ses dépenses, en montant au troisième étage et en se mettant à quarante-cinq francs de pension par mois. Il se passa de tabac, congédia son perruquier et ne mit plus de poudre. Quand le père Goriot parut pour la première fois sans être poudré, son hôtesse laissa échapper une exclamation de surprise en apercevant la couleur de ses cheveux, ils étaient d'un gris sale et verdâtre. [...]. Il n'y eut plus aucun doute, le père Goriot était un vieux libertin [...]. La couleur dégoûtante

1. « Plus encore le banquier » car Goriot représente le retour du refoulé : il rappelle que, sous le baron, il y a le banquier ; il rappelle que son titre n'a de prix que celui que la banque lui a permis d'acheter ou d'obtenir.

de ses cheveux provenait de ses excès et des drogues qu'il avait prises pour les continuer. [...] Quand son trousseau fut usé, il acheta du calicot à quatorze sous l'aune pour remplacer son beau linge. Ses diamants, sa tabatière d'or, sa chaîne, ses bijoux disparurent un à un. Il avait quitté l'habit bleu-barbeau, tout son costume cosu, pour porter, été comme hiver, une redingote de drap marron grossier, un gilet en poil de chèvre, et un pantalon gris en cuir de laine. Il devint progressivement maigre : ses mollets tombèrent ; sa figure, bouffie par le contentement d'un bonheur bourgeois, se rida démesurément ; son front se plissa, sa mâchoire se dessina. Durant la quatrième année de son établissement rue Neuve-Sainte-Genève, il ne se ressemblait plus. (p. 79)

4 Comment l'avoir est vissé à l'être

On voit dans ce portrait, comment l'avoir est vissé à l'être. Outre son image qui se dégrade dans l'esprit des pensionnaires à mesure que son avoir s'amenuise, c'est aussi son physique et son apparence qui s'altèrent.

N'ayant bientôt plus rien, Goriot ne sera plus rien. Un fantôme dans une chambre vide comme un coffre dévalisé. Son crédit épuisé, il va mourir à crédit, plus aucun lien ne le lie à ses filles, encore moins à ses gendres : ils ne viennent pas à son chevet de mourant. C'est Rastignac qui gage sa montre, paye le bois du maigre feu, marchande un suaire à l'avarice de la logeuse, règle la cérémonie d'inhumation, et c'est encore l'étudiant qui se débrouille avec un condisciple en médecine pour trouver une bière à l'hôpital. Personne, hormis l'étudiant, n'assiste à la cérémonie que l'église, mercantile elle aussi, offre « pour soixante-dix francs dans une époque où la religion n'est pas assez riche pour prier gratis » (p. 353). Les voitures des Restaud et Nucingen se présentent enfin, au moment où le corps descend dans la fosse, mais elles sont vides, comme les coffres de Goriot.

En écho à cette fin d'un Goriot désaffilié de presque tout lien humain, lâché par tous — ou presque, on va revenir sur la présence de Rastignac — parce que ruiné, il est intéressant d'évoquer rapidement, comme une scène redondante et parallèle, la fin de la prospérité de la veuve Vauquer, qui, elle aussi, définie par le commerce et les transactions, peut voir son existence et son crédit réduits à rien par les circonstances : ses locataires abandonnent la maison qui se retrouve « démeublée ». Le riche Vautrin, forçat dissimulé sous une fausse identité, est arrêté par la police ; M^{me} Couture et Victorine Taillefer déménagent à la suite de l'heureux héritage que Vautrin provoque par un meurtre commandité ; Mademoiselle Michonneau a vendu Vautrin à la police, à la suite de quoi tout le monde la rejette ; Rastignac va habiter une élégante garçonnière payée par les derniers sacrifices de Goriot ; Goriot enfin, qui, avant sa mort, est pris un court moment sous l'aile de l'étudiant. Autant

de départs qui ressemblent plus à un déménagement, comme le dit la veuve, qu'à une séparation :

Il n'y aura donc que trois tasses de café à faire demain matin, Sylvie, hein ? ma maison déserte, n'est-ce pas à fendre le cœur ? Qu'est-ce que la vie sans mes pensionnaires ? Rien du tout. Voilà ma maison démeublée de ses hommes. La vie est dans les meubles. Qu'ai-je fait au ciel pour m'attirer tous ces désastres ? Nos provisions de haricots et de pommes de terre sont faites pour vingt personnes. (p. 285)

Les pensionnaires sont réduits à l'état de tasses à servir ou de kilos de légumes à consommer. S'ils viennent à disparaître, c'est la tenancière elle-même qui est démeublée. Comme tous les occupants de la pension, elle est régie par la transaction. Vautrin, qui a cyniquement compris le système, trafique à tout va. Goriot a spéculé. Michonneau est vénale, d'abord par son probable passé de prostituée, ensuite parce qu'elle négocie sa dénonciation. Vautrin, au moment d'être emporté par la police, lui rappelle même qu'il aurait pu, si par elle il avait été prévenu à temps, lui offrir le double de ce que lui rapportera son mouchardage. Le seul qui détonne dans cette pension, par ses sentiments et ses ambitions, qui est en somme d'une étoffe ontologique différente, c'est le chevalier Eugène de Rastignac. Mais il va inéluctablement quitter la pension. Non pas mu par un revers du sort, ou par les conséquences d'une transaction, mais parce que ce milieu n'est pas le sien. Son être n'y est pas à sa place. Il faut qu'il retrouve son espace naturel qui est celui de l'aristocratie. Il va se lier à Delphine de Nucingen, mais surtout, Eugène — le *bien né* — va renouer, grâce à sa tante Marcillac, puis grâce à M^{me} de Beauséant sa parente, avec l'histoire et les valeurs qui sont celles de sa famille. La pauvreté d'étudiant économe qui le caractérise longtemps dans le roman ne conduit pas à la misère et à la précarité. Contrairement à Goriot, dont il est l'envers, il est à l'abri de la précarité car il peut s'appuyer sur autre chose que sur les aléas du négoce. Regardons d'un peu plus près le destin parallèle de ces deux héros, car on y lit deux modalités de l'être que suggère Balzac.

5 De Rastignac, un nom indexé sur le patrimoine et la généalogie

Goriot n'a pas d'histoire. Juste un mariage, deux filles et quelques opérations spéculatives habilement menées. Son bien ne s'inscrit pas dans le temps. Il est lié d'une part à la temporalité courte et fluctuante du marché, à l'occasion conjoncturelle de ses cours. Et il est simultanément dépendant du crédit social qu'on lui accorde ou qu'on lui retire. Son ascension ou sa chute obéissent donc à cette même temporalité brève, sujette aux aléas. D'où la double fragilité de sa condition et de son être.

En revanche, Rastignac peut se prévaloir d'un nom, d'une éducation¹, d'un patrimoine, indexé sur la terre, et d'un réseau de relations inscrit dans le temps. Son nom est en lui-même une valeur. Il va pouvoir faire travailler sa généalogie. L'argent, dont il a besoin pour paraître en haut lieu et qu'il va emprunter à ses sœurs et à sa mère, est issu des revenus de la terre familiale et non pas de la spéculation. Mais, surtout, cet investissement est garanti, non pas par le marché, mais par les liens qu'il va pouvoir restaurer dans la haute aristocratie grâce à lui.

Sa tante, Madame de Marcillac, autrefois présentée à la cour, y avait connu les sommités aristocratiques. Tout à coup, le jeune ambitieux reconnu, dans les souvenirs dont sa tante l'avait si souvent bercé, les éléments de plusieurs conquêtes sociales, au moins aussi importantes que celles qu'il entreprenait à l'École de Droit ; il la questionna sur les liens de parenté qui pouvaient encore se renouer. Après avoir secoué les branches de l'arbre généalogique, la vieille dame estima que, de toutes les personnes qui pouvaient servir son neveu parmi la gent égoïste des parents riches, madame la vicomtesse de Beauséant serait la moins récalcitrante. Elle écrivit à cette jeune femme une lettre dans l'ancien style, et la remit à Eugène, en lui disant que s'il réussissait auprès de la vicomtesse, elle lui ferait retrouver ses autres parents. Quelques jours après son arrivée, Rastignac envoya la lettre de sa tante à madame de Beauséant. La vicomtesse répondit par une invitation au bal pour le lendemain.

Cet antagonisme des deux mondes, celui de l'aristocratie et celui de la roture commerçante, est maintenu dans le roman jusqu'à ses ultimes conclusions. Les filles Goriot seront rattrapées par cet argent impur et vont connaître un désastre dont il sera le moteur.

6 De Balzac conservateur et visionnaire

Ainsi, Balzac oppose, tout au long du roman, deux conditions, avec la préférence que l'on devine pour celle qui est indexée sur l'histoire et le nom. Il montre comment l'autre tend à corrompre l'équilibre d'un vieux monde déjà mis à mal par la Révolution, puis l'Empire. Il montre, pour mieux le critiquer, comment un nouvel empire et une nouvelle définition de l'humain se font jour à travers la marchandise et l'aliénation à l'objet. L'être nouveau qui va être défini par elle est un être fluctuant, attaché à et défini par des valeurs factices, voire fictives et tout aussi éphémères : celles de la marchandise et de la spéculation. La valeur et le crédit qui lui sont attribués, tous virtuels, tels la monnaie fiduciaire, ne sont articulés qu'aux jeux d'influence que permet une conjoncture à court terme. L'être nouveau sera donc un être à court

1. « Sa tournure, ses manières, sa pause habituelle dénotaient le fils d'une famille noble, où l'éducation première n'avait comporté que des traditions de bon goût » (p. 63).

terme, lui aussi, donc précaire par essence. Cette course à l'avoir qui redéfinit l'humain, sa place et son influence, par ses possessions, par les variations de la finance, contraint cet être nouveau à subir les aléas de ce temps court. Son ascension et sa chute, imprévisibles comme les aléas de la spéculation et du marché, l'exposent à la précarité par les revirements d'un temps sans mémoire, et le laissent démuné, puisque dépourvu d'autres raisons de vivre que cet éternel présent de l'avoir et de la consommation. Balzac avait déjà pressenti cet empire de la marchandise, cette axiologie *du caddie* qui tend à s'imposer aujourd'hui à travers la mondialisation. D'une certaine manière donc, et pour boucler la boucle que j'avais ouverte avec Pierre Bourdieu, Balzac avait aussi pressenti que cette influence, gagnant toute chose, pourrait — pourquoi pas ? — s'étendre jusqu'à une sociologie qui réduirait, entre autres, la production artistique et l'analyse littéraire à la seule description des influences et circulation du capital symbolique, et qui emprunterait au seul marché les métaphores — en gageant que ce ne soient que des métaphores ! — jugées utiles pour rendre compte de l'œuvre d'art prise comme « monnaie fiduciaire » et comme « fétiche ». À moins que ce ne soit le modèle économique et la « marchandisation » qu'il implique qui aient été fétichisés par Bourdieu.

Création (poétique) et interprétation

Côte d'Azur

(F. Migeot)

1 Préambule

Il va s'agir à présent, à travers ce chapitre, de tenter de sortir, à dessein, de l'espace occupé par l'analyse critique pour l'ouvrir à la création en montrant que la même posture d'écoute du langage est active ici et là, et qu'un même modèle, en tout cas dans l'exemple qui va suivre, les travaille. Modèle dont on pourrait trouver le paradigme dans la position d'écoute de l'analyste par rapport au discours tenu par l'analysant.

L'écriture avance, comme le discours du patient, en espérant aller vers l'horizon d'un sens ; et ce qui les rendra, dans le meilleur des cas, féconds, c'est leur propre dédoublement par une écoute tenue depuis une position d'extériorité : celle de l'analyste ou celle de l'écrivain lui-même devenu un autre dans sa relecture.

Dans le cas du divan, le discours tend à se donner la posture d'un récit, d'un discours cherchant sa complétude et qui va quelque part, et que l'écoute de l'analyste dérouté, comme les bandes d'un billard détournent la trajectoire des boules.

Dans le cas de l'œuvre, on retrouvera peut-être la même intentionnalité dictée par le *Telos* d'un texte narratif ; nettement moins dans le poème où le fil directeur étant moins tendu, le langage est d'emblée davantage ouvert à la dérive associative ou polysémique. Mais dans ces deux cas, comme dans l'analyse, le langage est « dépragmatisé », il a perdu toute visée actionnelle et flotte dans cet espace littéraire qui lui offre de résonner en lui-même. Si dans l'analyse, c'est l'entente de cette partition dans ses harmoniques qui relancera le train associatif, en écriture, c'est dans le moment oblique de la relecture, dans le retour sur lui par cet étranger que l'écrivain est devenu pour son texte en travail, dans cette distraction par rapport aux intentions de la veille, que

quelque chose va s'ouvrir dans le texte et faire interprétation, relançant le travail d'écriture. Et dans l'analyse critique, c'est ce même retour sur le texte, cette même disponibilité à l'écoute de ses entailles, qui a chance de relancer la lecture vers son autre et l'autre du texte.

Car il n'y a pas vraiment — pas du tout, peut-être? — d'écriture « instrument » qui dirait le « vrai » d'une écriture « création » issue d'une source pure. Rassurons-nous, il n'y a pas de source, tout au plus quelques marécages immémoriaux à organiser. En ce sens, il n'y a pas de création sur le modèle divin, c'est-à-dire à partir de rien, sans reprises et sans ratures. Car l'écrivain n'est pas un démiurge, c'est un bricoleur, un traducteur de lui-même, un relecteur, un receleur, un dépositaire actif qui ne cesse de réorganiser son magasin. Comme Freud affirme que le travail du rêve ne « pense » pas, on pourrait dire tout aussi bien que l'élaboration littéraire consiste à puiser dans la masse langagière qui nous hante, à y trouver des matrices narratives, à l'aménager, y déceler des liens, des réseaux, voire une forme. Mais dans tous les cas, le mouvement, originel, d'une création *ex-nihilo* est un fantasme.

En effet, nous savons que toute parole — et c'est encore plus vérifiable pour une parole qui tend à devenir voix et texte — s'adosse toujours à d'autres paroles. La page blanche n'est inhibitrice que dans la mesure où elle renvoie au mythe d'une création à partir du néant. En fait, cette page est déjà virtuellement saturée de toutes les voix, de tous les discours et de tous les récits qui nous habitent. La vraie question est sans doute, pour une écriture, d'y faire son chemin, de tailler, dans tous ces échos de langage dont nous sommes porteurs, ce qui peut devenir une voix, des voix, si elles résonnent en fugue. C'est-à-dire la mise en écho, en liaison — en harmonie? —, ou en rythme (celui de Meschonnic), de ce qui deviendra, si ce réseau interne se trouve, un texte, autrement dit un tissu retissé à la mesure de l'être que l'écrivain tente de faire advenir dans ce moment de langage.

Cette profession de foi, dont je ne nie pas qu'elle subisse ici, au moment de rationaliser, l'inévitable séduction de modèles théoriques — je pense à Bakhtine dont je reparlerai un peu, mais aussi et surtout à Freud et Lacan — trouve assez bien son application dans le cas de mon propre travail d'écrivain. J'y avance par couches successives d'écriture, jusqu'à ce que la lueur d'une évidence, à la faveur d'une lecture-relecture flottante, se découvre les conditions de la foudre (la « nuit des éclairs » d'André Breton¹ n'est pas loin). Mais d'une foudre mise en réseau, ou fuguée, qui résonnerait au long du texte, foudre qui est tout, et sans laquelle les idées ne sont pas grand-chose.

1. Je me réfère au premier *Manifeste* de 1924.

Je crois, rétrospectivement, après un moment d'illusion¹ puis de désillusion, que s'il y a quelque chose de puissant dans l'idée d'*écriture automatique* à laquelle le Surréalisme nous convoque, ce n'est sûrement pas la licence de facilité et de spontanéisme qu'elle semble accorder, mais plutôt la quête à laquelle elle engage, la quête de ce murmure sédimenté en nous qu'il faut laisser venir pour s'y chercher ensuite. C'est aussi cette métaphorisation du travail poétique par la « nuit des éclairs », et qui se situe dans le sillage de la réflexion de Pierre Reverdy sur lequel je me suis appuyé au début de ce livre et dont je dirai encore ici quelques mots.

L'activation de ce murmure, de cette rumeur, intérieure, mais qui peut tout aussi bien, pourquoi pas ? retrouver sa source dans une rumeur extérieure — celle qu'on peut écouter, comme je vais le montrer par un exemple, dans le discours que ne cesse de nous offrir la ville —, l'activation de ce murmure, dis-je, peut, dans ce que j'ai pu expérimenter, jouer ce rôle de *pré-texte*.

Mais très vite le prétexte devient le texte car, dans cet atelier verbal, la matière première c'est le langage. Et le travail va consister à la transformer, à la recycler par la relecture et la nouvelle entente qu'elle y prête : par le dédoublement du sens, les courts-circuits (la foudre), les liens qu'elle va inventer, qu'elle va opérer dans une reprise flottante et qui doit alors se dégager de l'emprise d'un éventuel vouloir-dire initial.

Je crois, qui plus est, que ce modèle de l'entente multiple qui est fondateur de l'élaboration poétique dans ses commencements, doit rester actif et déployé dans le stade ultérieur de sa structuration. Il doit y avoir une pluralité de parcours toujours actifs et disponibles au moment de la réception du texte terminé. Cela doit rester l'une de ses priorités et la ressource majeure de son pouvoir d'ébranlement, ce que Reverdy nomme « l'émotion poétique », à savoir que le texte communique avec lui-même de manière tabulaire et non plus linéaire, qu'il s'inter-prête lui-même ses éléments. Et cela ne concerne pas seulement le poème, même si ce dernier rend manifeste ce que le roman recouvre par la « fabrique du continu² ».

Il me semble, en effet, comme je m'en suis expliqué plus haut dans ce livre, que c'est cela que Pierre Reverdy a tenté de conceptualiser à travers sa théorie de l'image poétique³ : l'image est tout autre chose qu'une image visuelle : elle ne donne rien à voir, mais elle *fait*, elle travaille le langage, elle le dédouble, elle tisse des liens analogiques entre des signifiés, elle dédouble le sens, elle

1. J'ai soutenu naguère, dans le feu de l'enthousiasme, une thèse : « André Breton et le discours freudien dans les Vases communicants », thèse dont l'écriture a contribué à me rendre plus circonspect sur les aspirations du mouvement et sa compréhension de Freud. Paris VIII, 1981.

2. Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu*, op. cit.

3. Voir *Cette émotion appelée poésie*, op. cit.

relie par le signifié et par le signifiant, elle ménage la circulation de la lecture sur plusieurs plans, elle fait se tenir des chemins parallèles, polyphoniques, à l'instar des deux mains d'un piano ou des parties d'un orchestre.

2 En route

À présent, je voudrais tenter de montrer, par un travail dont j'ai gardé les états progressifs, comment la pratique de l'écoute dans la cure offre un modèle dans la construction et l'avènement d'un texte. Il s'agit d'un poème qui présente, au moins, quelques vertus didactiques dont je vais essayer de me servir. Voici *Côte d'Azur*¹ :

Côte d'Azur
 First Tour
 Azur voyages visitez les usines
 La Source parfumée
 Molinard Fragonard Gallimard
 Village provençal Le Rouret vous souhaite la bienvenue
 Cabinet Michel pour réaliser vos rêves
 Villa cinq cent mètres carrés
 Résidence standing piscine privée
 Le mas des Géraniums propriété privée
 Portail électronique attention au chien
 MNR pour vivre en paix chez nous
 Auberge Sans Soucis
 Café du Petit Commerce
 Maison de repos
 Maison de retraite à cent mètres
 Donnez de l'avenir à vos idées
 Le mariage et la famille
 Maison de retraite à soixante-cinq mètres
 Maison de redressement maintenant
 Désarmons les bandes ethniques
 Nice-Côte d'Azur Aéroport International à dix kilomètres
 La peur s'installe
 Les Maures l'Esterel croisades croisières excursions
 Le Pen la France repart du bon pied
 Au Pied de Cochon À la Côte de Porc
 Côte d'Azur
 Nice-Matin
 L'insécurité encore

1. Disponible dans sa version informatique sur le site littéraire *Remue.net*, sous mon nom et à la rubrique « démolitions ».

L'axe du Mal
Mégret maintenant
Le Pen à Nice
Tourettes vous souhaite la bienvenue
Tourettes en fête
Produits piscine Quick Gazon respectez les pelouses
Allée des Fleurs Allée de l'Oliveraie Avenue des Pins
Le Colombier villa piégée surveillance électronique
Tolérance zéro
Défendre la France et les Français
Sauvegarder nos artisans et nos fromages
Roquefort-Les-Pins
Cabinet vétérinaire
Salon de coiffure
Beauchien Toilettage Poil à Poil
Institut de Beauté Ève Coiffure
Épilation beauté Oxygénation à domicile
Antiquités dix mètres
Non à la décadence
Maison de retraite
Festival de Cannes
Cédez le passage
La France régresse
La France recule
Maison de repos sens unique
Défendre la Famille et les retraites
Vous avez la priorité Bébé à bord
Nice-Matin
La violence explose
Nice Côte d'Azur Aéroport International cinq kilomètres
Reconduite aux frontières
Circulation alternée stationnement interdit
Zone naturelle protégée
Enlèvement immédiat
La plage est propre
Antibes c'est toujours l'été
Villemorin Ville fleurie
Val fleuri Serge fleurs
Villa des Boutons d'or
Allée des Fleurs Allée de l'Oliveraie Avenue des Pins
Attention au chien je monte la garde
Tolérance zéro pour les voyous
Attention pièges à loup
Détendez-vous

Bonne route vous êtes en ville
 Protégeons notre environnement notre cadre de vie
 La nature la pêche la chasse
 Salon du chien d'attaque
 Le droit du sang
 Le Pen de mort
 Nice vous souhaite la bienvenue
 Les Charmettes Le Vieux Moulin Le Mas d'Azur
 Chez Dédé Plat du jour
 Le Mas de Vence Le Jardin de Garance
 Val Duchesse La Régence
 Relais Chanteclair Le Mas des Cigales
 Esterel Surveillance
 Camping des Maures
 Vous n'avez pas la priorité Sens giratoire
 Maîtrise des flux migratoires
 L'Exclusif Nigth-club
 Entrée soumise à conditions
 Promenade des Anglais
 It's nice It's Nice
 Buffalo Grill Quick Drive Mac Drive
 Sweet Nice
 Please keep your card
 Banque d'Indochine Banque d'Indo-Suez
 Casino Rhul
 Hôtel Suisse Négresco Majestic
 Master Card Carte Visa reprenez votre carte
 Retrait des cartes de séjour
 Stationnement interdit situation irrégulière
 Vous êtes en ville
 Ni vitesse ni bruit
 Zone de silence
 Oxygénation à domicile Maison de retraite
 La France debout Fauteuils roulants
 Laissez-les vivre
 Antiquités dix mètres
 Le Paillon Bourg médiéval Soleya marché fleuri
 Le Laurier joli Camping des Lavandes
 L'Espace enchanté Résidence Les Heures Claires
 Office notarial Les Cigales
 Les Jardins d'abondance
 Les Crocs-de-Cimiez Salon du chien de défense
 Le Clos Charles Martel
 Merci de votre visite

Zéphir Ventilation
 Vidange vingt-sept Euros cinquante
 Midas détendez-vous
 À vendre Les Bosquets Les Yucas Isola Bella
 La Vigie Miami Californie
 Hôtel Eden Palais de la Méditerranée
 Le Pen à l'Élysée
 Que fait la Gauche ?
 Zone de silence
 Ni vitesse ni bruit
 Entrée de garage roulez au pas
 (Mai 2002)

3 Détour sémiologique

De même que la rumeur intérieure est le terreau premier d'une exploration poétique, ou de même qu'une autre forme artistique (musicale ou plastique) peut aussi être le point d'appui, le lieu d'appel de représentations, d'affects et des mots qui y collent pour entamer le dialogue avec mon propre langage, de même la rumeur de la ville, par une exploration *sémiologique* de la rue, de la route, du dehors, peut fournir ce prétexte, au sens propre du mot, c'est-à-dire un avant-texte. La *sémiologie* étant un néologisme forgé par Jean Peytard par lequel il entend « sémiotique de l'*odos* [ou plutôt *hodos* en grec] », de la route.

La sémiologie, c'est ce que tout le monde fait tous les jours en marchant, par exemple dans la rue, et que Jean Peytard, dans la perspective Bakhtinienne qui est la sienne, définit de la manière suivante : c'est

[...] le déplacement du récepteur parmi les signes, disposés sur un parcours. Celui qui conduit le sujet de son domicile à son lieu de travail, à travers la ville ou les champs, celui qui mène le touriste, par routes et chemins, d'un point urbain à un autre, à bicyclette ou en voiture automobile. Le trajet est le caractère premier de cette situation de communication. Le récepteur parcourt un itinéraire au long duquel des messages sont disposés. D'indispensables, ceux du code de la route, d'aléatoires, ceux de la publicité, sur ses panneaux ou dans ses vitrines, pour ne retenir ici que quelques exemples.

[...] Les énoncés, aléatoirement, pour le sujet, s'enchaînent, se syntagmatisent. L'axe de concaténation se confond avec le tracé de la déambulation. Un discours s'organise. Avec ses ruptures, ses associations, dans l'incongruité d'un mélange, où « lave plus blanc » succède à l'image de Jacques Chirac, suivi de « ne s'use que si l'on s'en sert », etc. Il y a dans le processus du trajet quelque similitude avec un inventaire à la Prévert. Mais le récepteur n'est pas un spectateur passif. Il organise, *volens nolens*, le discours déambulatoire. Par rejet, par

indifférence, par sélection, par attention d'intérêt. Il fait aussi sa phrase, sur ces phrases étalées. Il se tient, à son tour, un discours qui lui est d'abord tenu. Exemplement, il témoigne de l'activité du sujet interdiscursif¹.

Dans cette sélection et cette organisation du discours de la rue, se manifeste certes un modèle pour définir un sujet interdiscursif, mais il faudrait aussi s'interroger sur le parti que l'inconscient peut tirer de cette interdiscursivité. À partir de là, il y a aussi un modèle à dégager pour l'interprétation, et un modèle pour la compréhension de l'élaboration poétique.

Le sujet « sémiologue » fait parler la rue, comme l'analyste le fait avec le discours tenu par un analysant : il inter-prête, il met en relation ce qui finalement lui parle de lui-même. Mais sur le mode de la trouvaille. Le dehors est l'écran sur lequel va se présenter la surprise, imprévisible mais frappée au coin de la vérité, de l'inédit, de la sidération. Nous avons là, déjà, une première mise en abyme du travail poétique.

4 Visite commentée de l'atelier du texte

Il s'est donc agi pour moi, pour *Côte d'Azur*, dans un premier temps, de recueillir du discours circulant. Entre deux points identifiables de la Côte d'Azur réelle, au cours d'un déplacement automobile, j'ai noté ou fait noter tout ce qui me sautait aux yeux, animé d'une certaine fureur, certes, mais fureur encore aveugle qui ne se souciait en aucun cas de faire *ce* texte. À ce point de mon travail, je me retrouve presque dans la situation du promeneur que décrit Peytard, promeneur qui juxtapose les mots des autres, superpose les fragments d'un discours rendu circulant par le mouvement. Sans doute, le regard qui avance choisit, se laisse interpeller, sélectionne, en fonction d'attentes, de préméditation plus ou moins conscientes, de mobiles qui peuvent être clairs à sa conscience, mais qui peuvent aussi complètement lui échapper. On a affaire là à un *sujet sémiologue*, comme quiconque se promène en ville, mais pas encore à un sujet de l'écriture. J'ai obtenu, par cette déambulation, une réserve de discours circulants qui ne renvoyait qu'à un regard et pas encore à une écriture.

Toutefois, il faut déjà mettre quelque chose au crédit de ce regard, regard qui n'est pas sans doute un regard d'écrivain, car l'écrivain commence vraiment là où il écrit, mais regard qui a déjà un rapport avec la position nécessaire à prendre par rapport au langage pour écrire. En effet, son attention flottante le met en position de faire signifier les fragments par tous les bouts et par tous les régimes possibles du sens, le rend disponible à une écoute particulière, à tous les effets de *lalangue*, puisque la route n'organise aucun dis-

1. Jean PEYTARD, « La traversée des signes (promenades en sémiologie) », *Syntagmes 4*.

cours intentionnel et suivi. Ajoutons encore, pour être tout à fait honnête, que ce regard n'est plus vraiment celui du récepteur-modèle peytardien puisqu'il collecte avec le dessein de faire un texte, même s'il ne sait pas encore lequel.

Malgré le travail de présélection réalisé par ce regard, j'ai ensuite affaire à un collage informe ou, dans la disposition de la matière, la ligne de partage entre les motivations du regard qui unit et les aléas de la route qui avance, est impossible à faire — et sans intérêt pour moi. La question d'importance est alors la suivante : comment faire du prétexte un texte ?

Un basculement fondateur a lieu, un changement d'espace : on passe de l'espace de l'*odos* (la route, le chemin) à celui du texte en devenir, avant-texte si l'on veut, ou plutôt matrice. On passe d'une sémiologie externe à une sémiologie intratextuelle. Comment l'organiser ? Le problème est alors avant tout textuel et pourrait reléguer au second plan la question du parcours réel effectué. C'est en déambulant dans les mots de la matrice, et cela dans la distraction de la linéarité de leur collecte, de la chronologie du parcours, qu'une solution surviendra peut-être. La route réelle s'évanouit au profit d'une déambulation tabulaire (au sens d'un tableau) et aléatoire où la question de l'intentionnalité reste totalement ouverte.

Deux options extrêmes, toutes deux insatisfaisantes, se proposent à moi.

La première : persister à disposer les signes dans l'ordre de leur récolte pour rendre compte du pays traversé ; mais le pays n'apparaît pas sous les mots, et les signes, qui restent confus, ne font pas texte.

La seconde : renoncer à superposer le mouvement du texte au mouvement de l'*odos* et faire se rejoindre les signes en fonction de points d'accroche thématique, sémantique, phonétique ; mais alors il faut renoncer à construire l'image d'un parcours dans l'espace topographique.

Une autre idée apparaît, à la suite de parcours de lecture flottante réitérés maintes fois : celle de mettre en relation les nombreux fragments disséminés de slogans ou de discours politiques recueillis (nous sommes à la veille du premier tour des élections présidentielles de 2002) en superposition/connivence avec des inscriptions choisies et détournables prélevées sur des lieux, des constructions, des mobiliers urbains, des panneaux indicateurs, routiers, des publicités etc., faisant le pari que le lecteur ferait aussitôt le lien avec un discours rencontré à l'extérieur de la matrice, celui des tracts électoraux de l'extrême-droite qui circulaient bon train dans cette région avant le premier tour, région dont le texte tirerait ainsi un portrait à charge. Cette troisième solution ne me satisfaisait pas vraiment car elle plaquait de l'extérieur un sens univoque sur les signes prélevés, elle donnait une sorte de clef qui s'affichait et qui démobiliserait cette lecture que Jean Ricardou appelle « effervescente ».

Vient alors la « bonne » idée. Il s'agit de trouver une nouvelle forme de sémiologie, dédoublée, qui serait remise au travail et à l'intérieur même

de la matrice : il me faut organiser une déambulation plurielle à l'intérieur des mots, déambulation qui instaure un sujet de l'écriture (sujet producteur qui va préparer, en creux, la place et les parcours du sujet lecteur), mais sujet de l'écriture dédoublé, capable de passer, des signes renvoyant au parcours, aux signes renvoyant à l'idéologie.

Ce qui va guider cette nouvelle déambulation, c'est l'ambiguïté, la plurivocité des signes capables de faire pont entre les deux registres.

Après un certain nombre de tentatives locales qui tentent des accrochages générateurs de polysémie et des accrochages par le signifiant qui seront parfois gardés, il me manque toujours un principe d'ambiguïté, mais cette fois généralisée, un principe qui mettrait en relation de métaphorisation réciproque deux plans de signification (isotopies) et qui pourrait commander l'ensemble du travail, en produisant ainsi une longue métaphore filée, instaurant une forme de polyphonie.

C'est alors, et je ne sais plus comment — peut-être est-ce d'avoir tourné longtemps autour de la thématique du rond-point (circulation oblige), d'avoir dérivé vers celle du Rotary-Club et buté sur la question de la mise en scène du premier tour des élections présidentielles? — que le mot *tour* s'impose à moi comme le moyen de superposer deux isotopies qui me tenaient à cœur : celle du voyage et du déplacement (tour = tourisme) et celle de la première phase des élections (à deux tours). Ainsi, à travers le parcours du *tour* dont le mouvement est évoqué par ailleurs par la succession parataxique (par juxtaposition) des énoncés, et par des toponymes qui défilent, se laisse entendre un univers idéologique (premier tour) qui sature l'espace parcouru puis représenté.

J'ai là l'outil qui me permettra de remettre en circulation toute la matière verbale engrangée. Il me reste à trouver le moyen de faire surgir l'acception anglaise du mot *tour* (= voyage), ce que je réalise en lui adjoignant *first* qui ouvre le texte à l'anglicité et à la qualité supérieure du circuit touristique, qui programme déjà des séries ultérieures (*promenade des Anglais, Master Card, Mac Drive, Mac Donald, etc.*), et cela tout en évoquant implicitement, par son acception française, le premier tour des élections.

5 Pour clore la marche

Pour terminer cet exposé, je voudrais revenir rapidement sur les remarques que le travail sur ce texte a fait surgir. Ce poème opère une sorte de grand déplacement onirique dans la mesure où il a fait jouer à partir de l'écran du dehors, de la scène vigile, ce qui se joue au-dedans. Un peu sur le modèle du rêve qui va glaner dans les restes diurnes de quoi faire jouer d'autres pensées

secrètes sous le masque du théâtre qu'il nous offre, à ces différences près que ce double-fond est exhibé par le poème, il en fait son principe structurant et que, bien sûr, dans le poème, les restes sont de « beaux restes », car l'élaboration secondaire y tient fermement son rôle. Le projet esthétique du texte n'est pas celui du rêve, ni de l'interprétation dans la cure.

Il donne encore à penser la traversée des signes glanés sur l'*odos* comme la métaphore structurale d'un sujet interdiscursif qui trouve la matière de la création dans un déjà-là, déjà dit, qu'il réinvestit par une lecture flottante, laquelle va fonctionner comme une interprétation. La fécondité de cette opération se fonde sur la disponibilité à l'ambiguïté du discours circulant qui est repris, et elle se fonde tout autant sur la disponibilité à l'équivoque du regard, de l'écoute, qui fait collage de ces fragments. Mais il montre aussi que cette ambiguïté qui préside à l'élaboration est figurée, mise en abyme par le texte qui la donne à sentir, à lire, comme son principe constituant. Ainsi, créer ce texte, cela a été pour moi me déplacer dans ses différentes versions comme sur autant de routes dont il fallait que j'agence les signes sous le régime généralisé de l'ambiguïté et de la double entente. Et il fallait encore que ce régime-même devienne le principe de la polyphonie du texte, comme si deux routes pouvaient être parcourues simultanément, où encore, pour changer de registre, comme si nous étions à la fois dans la main gauche et la main droite du piano.

Enfin par un effet de retour, on peut se demander si l'élaboration de ce texte ne nous offre pas simultanément une occasion de penser la lecture — et plus seulement celle de l'écrivain qui se relit, mais aussi la lecture critique. Cette lecture — critique parce qu'elle opère un choix au sein des possibles ouverts par la crise (du grec ancien *Krisis*), faisant soudain basculer le sens — fonctionnerait à la manière du voyageur-lecteur en route dans le texte : il va en relier les parties, mais non pas de manière linéaire à la façon d'un sens univoque qui se déploierait peu à peu au fil des unités discrètes, mais à la manière aléatoire et tabulaire de ces recoupements qui s'opèrent pour un œil par les choix qu'il opère sur la route. Et par ces sauts, ces réseaux qui structurent le texte, il va percevoir comme des ombres disséminées portées sur tout le texte, il va discerner le contrepoint qui ressaisit l'ensemble de sa lecture de l'œuvre et la fait résonner.

Bibliographie

- ADAM Jean-Michel, *Le Style dans la langue*, Delachaux et Niestlé, 1997.
- AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi, Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Larousse, 1995.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski (1929)*, Seuil, 1970.
- BALZAC Honoré (de), *Le Père Goriot*, le Livre de poche classique, 1995.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Bordas, Classiques Garnier, 1990.
- BELLEMIN-NOËL Jean, *Le Texte et l'avant texte*, Larousse, coll. « L », 1972.
- BELLEMIN-NOËL Jean, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, coll. « Quadrige », 1996.
- BELLEMIN-NOËL Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire*, Nathan, coll. « 128 », 1996.
- BELLEMIN-NOËL Jean, « Pour l'auto-transfert », *Interlignes 3*, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- BELLEMIN-NOËL Jean, « Jean-Paul Sartre, *Le Mur* », *Interlignes 3*, Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1976.
- BLANCHOT Maurice, « Le roman de l'étranger », *Faux pas*, 1943, Gallimard.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Pauvert, 1972.
- CAMUS Albert, *L'Étranger (1942)*, Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- CAMUS Albert, « Préface à l'édition américaine » de *L'Étranger (1955)*, in *Théâtre-Récits et Nouvelles*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » I, 2006.
- CHODERLOS DE LACLOS Pierre-Ambroise, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

- CHODERLOS DE LACLOS Pierre-Ambroise, *Les Liaisons dangereuses*, Livre de poche n° 354, 1987.
- CLAVREUL Jean, « Le couple pervers », *Le Désir et la perversion* (collectif), Seuil, 1967.
- DOR Joël : *Structure et perversion*, Denoël, 1987.
- DURAS Marguerite, *Aurélia Steiner*, Mercure de France, 1979.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, édition française, 1985.
- ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Grasset, 1992.
- FLAHAULT François, *La parole intermédiaire*, Seuil, 1978.
- FREUD Sigmund, « La (dé)négarion » *Revue française de Psychanalyse* n° 2, 1934.
- FREUD Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, PUF, 1949.
- FREUD Sigmund, *Études sur l'hystérie*, PUF, 1956.
- FREUD Sigmund, *La vie sexuelle*, PUF, 1969,
- FREUD Sigmund, *Névrose psychose et perversion*, PUF, 1979.
- FREUD Sigmund, *Résultats, idées, problèmes*, (t. 1), PUF, 1985.
- FREUD Sigmund, *Résultats, idées, problèmes*, (t. 2), PUF, 1992.
- FREUD Sigmund, *Du masochisme*, Payot et Rivages, 2011.
- GANTHERET François, *Moi, Monde, Mots*, Gallimard, 1996.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du roman*, Seuil, 1983.
- GLAUDES Pierre, « Le contre-texte », *Littérature* n° 90, mai 1993.
- GORI Roland, *La Preuve par la parole*, PUF, 1996.
- GOUX Jean-Paul, *La fabrique du continu*, Champ-Vallon, 1999.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Minuit, coll. « Double », 1963.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *La nuit juste avant les forêts*, Minuit, 1988.
- LACAN Jacques, *Écrits*, (t. 1 et 2) [Seuil, 1966] Seuil, coll. « Points », 1970.
- LAGARCE Jean-Luc, *Les Règles du Savoir-vivre dans la société moderne*, Les Solitaires intempestifs, 1995.
- LOUIS-COMBET Claude, *Écrire de langue morte*, Ubacs, 1985.
- LOUIS-COMBET Claude, *Le Péché d'écriture*, Corti, 1990.
- LOUIS-COMBET Claude, *Augias et autres infamies*, Éditions José Corti, 1993.
- LOUIS-COMBET Claude, *Passions apocryphes*, Lettres Vives, 1997.
- LOUIS-COMBET Claude, *Du sang dans les yeux*, Éditions Virgile, 2003.

- LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris, 1971.
- MANNONI Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, 1969.
- MELMAN Charles, *L'Homme sans gravité*, (entretiens avec J.-P. LEBRUN), Denoël, coll. « Folio essais », 2002.
- MIGEOT François, « La question de l'interprétation dans la psychanalyse textuelle » dans *Interprétation, Évaluation*, CsRLE, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, Les Belles Lettres, Paris, 1995.
- MIGEOT François, *À la fenêtre noire des poètes*, « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté », PUFC, 1996.
- MIGEOT François, *Entre les lames*, « Annales littéraires de l'université de Franche-Comté » PUFC, 1999.
- MIGEOT François, « De l'altération à l'autre du texte », *Semen* n° 12, *Répétition, altération, reformulation*, Besançon, PUFC, 2000.
- MIGEOT François (éd.), « Maîtrise du récit et rhétorique de l'inconscient », *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, PUFC, 2004.
- MIGEOT François, « Inconscient et poétique : *La Jalousie* » *Roman 20-50*, hors-série n° 6, Presses du Septentrion, 2010.
- PÊCHEUX Michel, *Les Vérités de La Palice*, Maspéro, 1975.
- PEYTARD Jean, *Syntagmes 4*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1992.
- PEYTARD Jean, « D'une sémiotique de l'Altération », *Semen* n° 8, *Configurations discursives*, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1993.
- PEYTARD Jean, *Syntagmes 5*, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, PUFC, 2001.
- PEYTARD Jean et al., *Littérature et classe de langue*, Hatier, coll. « LAL », 1982.
- PINGAUD Bernard, *L'Étranger d'Albert Camus*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992.
- PONTALIS Jean-Bertrand, *Fenêtres*, Gallimard, coll. « Folio », 2000.
- RABANT Claude, *Inventer le réel*, Denoël, 1992.
- RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Librairie José Corti, 1991.
- REVERDY Pierre, *Cette émotion appelée poésie*, Flammarion, 1974.
- REVERDY Pierre, *Le Livre de mon bord, notes 1930-1936*, Mercure de France, 1989.
- RICARDOU Jean et ROSSUM-GUYON Françoise (éd.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Colloque de Cerisy-la-Salle (juillet 1971), tome 2, Éditions 10-18, UGE, 1972.

- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
- RIFFATERRE Michel, *La Production du texte*, Seuil 1979.
- ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie*, Minuit, 1957.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984.
- ROSOLATO Guy, *Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1969.
- ROSOLATO Guy, *Éléments de l'interprétation*, Gallimard, 1985.
- ROUSTANG François, *...elle ne le lâche plus*, Minuit, coll. « critique », 1980.
- ROY Alain, « Le pari de la littérature », *Critique* n° 581, octobre 1995.
- SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Gallimard (1938), coll. « Folio », 1980.
- SARTRE Jean-Paul, *Le Mur*, Gallimard (1939), coll. « Folio », 2004.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations I*, Gallimard, 1947.
- SFEZ Lucien, *Critique de la communication*, Seuil, coll. « Points », 1992.
- SIBONY Daniel, *Perversions*, Grasset, coll. « Figures », 1987.

Dictionnaires

- BLOCH et WARTBURG, *Dictionnaire étymologique*, (7^e édition), PUF, 1986.
- DUCROT et SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, coll. « Points », 1995.
- Grand dictionnaire de la psychologie* (collectif), Larousse, 1994.
- LAPLANCHE et PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967.

Table des matières

Prélude	9
1 Armature : de quelques bémols	9
2 D'où je lis	12

I — Questions de déchiffrage

Le travail du poème. « Spleen » (C. Baudelaire)	23
1 Poème-paradigme	23
2 Le poème : une toile associative	24
3 Métaphore et lien incestuel	26
4 Le travail du texte, le travail du rêve	29

La Jalousie. Roman, poème, rêve (A. Robbe-Grillet)	33
1 De la vieille opposition entre le poète et le romancier	34
2 De « l'image » poétique	36
3 Une écoute flottante	37
4 Les retours du mille-pattes	40
5 L'abyme des jalousies : entre lien et rupture	42
6 Pour reprendre et résumer	45

La lecture, du « lecteur modèle » au modèle du « ziuthre » :	
La Chambre à échos (J.-P. Sartre)	47
1 Un lecteur modèle ?	47
2 De qui s'agit-il ?	48
3 De quoi s'agit-il ?	49
4 Que se passe-t-il ?	49
5 La lecture comme politique du ziuthre	54
6 Envoi	61

II — Interprétations

<i>La Nausée</i> ou les ricochets de la métaphore (J.-P. Sartre)	65
1 Du — nécessaire ? — flottement de l'écriture critique	65
2 Des ronds à la surface du texte	66
3 Oralité, analité	70
4 Confusion des sexes, confusion des places	71
5 L'ombre de la paranoïa	73
6 Les ricochets de la métaphore	74
7 D'un trou à l'autre...	75
8 L'écriture, la musique, comme lavement	77
<i>L'Étranger</i> aux miroirs du sujet (A. Camus)	79
1 Un sujet phénoménologique	79
2 L'âme du sujet	83
3 Un autre sujet	85
4 Le non-sujet de la psychose	94
5 Sujet et culpabilité	97
6 Le sujet de l'énonciation critique	99
<i>Les Liaisons dangereuses</i>. Polyphonie et inconscient (P. A. F. Choderlos de Laclos)	101
1 Liaison dangereuse ?	101
2 Madame de Tourvel	105
3 Les libertins	108
4 Discours à double entente	108
5 Double discours	109
6 Dédoublément du destinataire	111
7 Entre le oui et le non	112
8 Merteuil-Valmont, figure unique clivée ?	113
9 Le Dénî	116
10 Valmont, du déni à la dénégation	117
Au sujet de la correspondance entre Laclos et Madame Riccoboni.	
Rapport de places et imaginaire	121
1 Questions	121
2 Un premier jeu de places	122
3 L'ombre des <i>Liaisons</i>	130
4 Pour conclure	132

Écrire, dit-elle ou le rythme de la folie dans <i>Aurélia Steiner</i>	135
(M. Duras)	
1 Trois textes pour un sujet	135
2 <i>Aurélia Steiner</i> (Vancouver) : entre-deux	136
3 Un nom sans sujet, un sujet sans nom	137
4 Trop de noms, pas de nom, un seul nom pour deux	139
5 L'inexistence de la différence comme régime du texte	140
6 Le rythme de la folie	144
<i>Augias. Des écuries aux écrits</i> (C. Louis-Combet)	147
1 Énonciation et fantasme	147
2 Être tout pour la mère	148
3 Une mère qui est partout	151
4 L'écriture comme issue ?	153
5 Des écuries aux écrits	154
« Stabat Filius ». Une virgule dans un texte qui bouillonne	
(C. Louis-Combet)	157
1 Inter-prêter	157
2 Mère et fils : un couple question-réponse	158
3 Histoire sainte ou sacrée histoire	161
4 De l' <i>infans</i> à l'écrivain	165
<i>Du sang dans les yeux. Même les saints perdent la tête</i>	
(C. Louis-Combet)	169
1 Dans l'intervalle	169
2 Entre une sainte Mère, l'Église, et un saint, père de l'Église : la rumination des origines	172
3 L'écriture, entre sainteté et dépotoir	177
<i>La Nuit juste avant les forêts. Un discours qui roule et tourne</i>	
(B.-M. Koltès)	179
1 Sous le signe de l'oralité	179
2 Brouillage des identités	183
3 Un discours (d')alcoolique ?	186
4 Vers un <i>Homme sans gravité</i> , ivre du lien ?	188
<i>La comédie du parlêtre ou Les Règles du savoir-vivre dans la société</i>	
moderne (J.-L. Lagarce)	191
1 Du côté de l'énoncé	192
2 Du côté de l'énonciation	195

3	Des manuels à l'œuvre	199
4	Quelle Dame ?	200

Coda

<i>Le Père Goriot et le sociologue (H. de Balzac)</i>		205
1	Le sociologue vs le romancier	205
2	Balzac annoncerait-il Bourdieu ?	207
3	Goriot, un nom indexé sur le marché	208
4	Comment l'avoir est vissé à l'être	214
5	De Rastignac, un nom indexé sur le patrimoine et la généalogie	215
6	De Balzac conservateur et visionnaire	216
Création (poétique) et interprétation. Côte d'Azur (F. Migeot)		219
1	Préambule	219
2	En route	222
3	Détour sémiologique	225
4	Visite commentée de l'atelier du texte	226
5	Pour clore la marche	228
Bibliographie		231

Collection « Sciences du langage »

Directeur de la collection

Jean-Marie PRIEUR

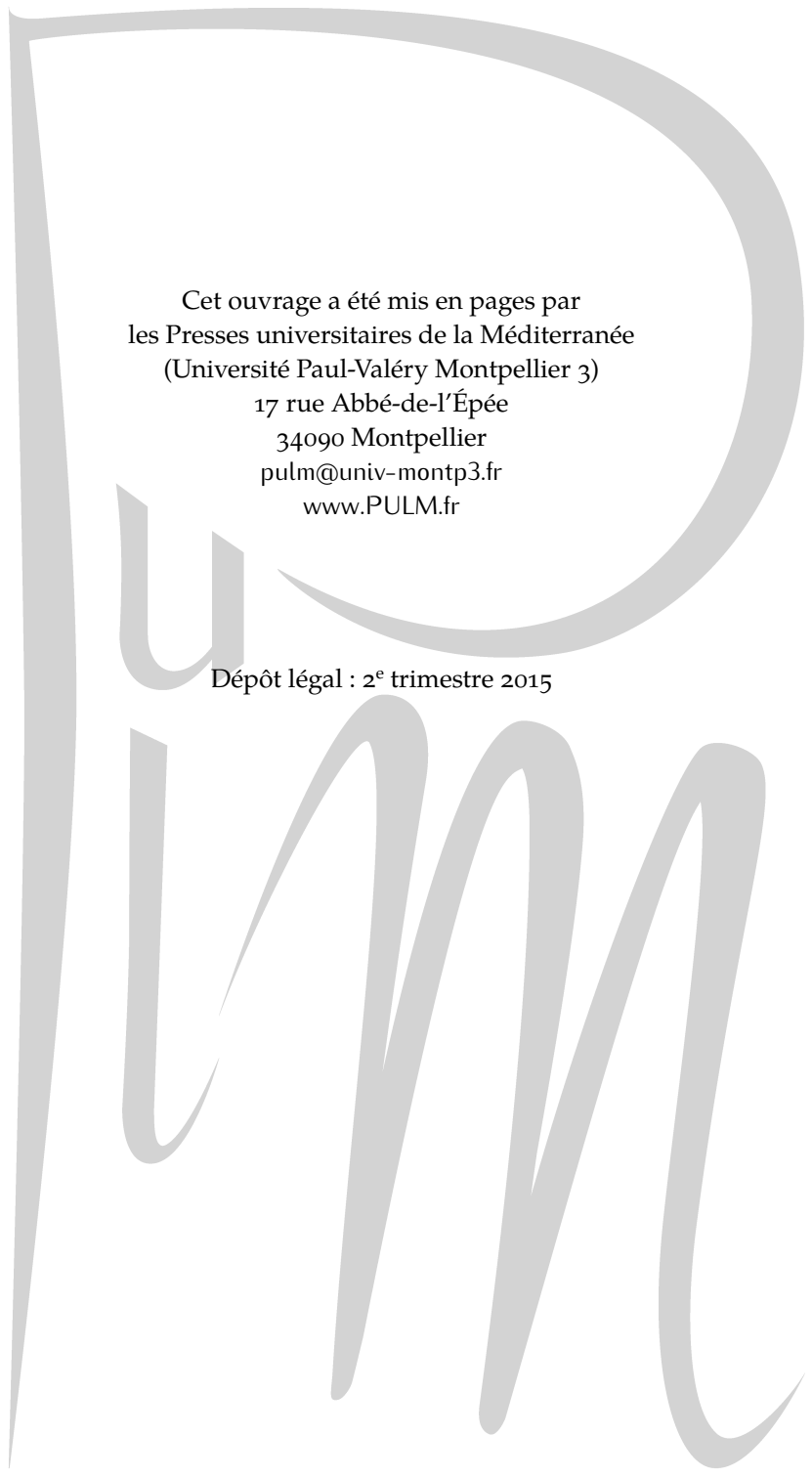
TITRES DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

L'écrit en FLE. Travail du style et maîtrise de la langue, V. ALLOUCHE et B. MAURER, 2011.

Inventive Linguistics, S. SORLIN, 2011.

Le sens c'est de la dynamique! La construction du sens en sciences du langage et en psychologie, V. DOUBLI, B. LAURENT, A. LECLER, A. RICHARD et S. RIOU, 2009.

De la langue au discours : l'un et le multiple dans les outils grammaticaux, G.-J. BARCELÓ et A. PATARD, 2009.



Cet ouvrage a été mis en pages par
les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)
17 rue Abbé-de-l'Épée
34090 Montpellier
pulm@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : 2^e trimestre 2015

