



Le Piège

Lambert Barthelemy, Florence Vinas-Therond

► To cite this version:

Lambert Barthelemy, Florence Vinas-Therond (Dir.). Le Piège. Presses universitaires de la Méditerranée, 236 p., 2002, La manchette, 2-84269-522-4. hal-03340295

HAL Id: hal-03340295

<https://hal.science/hal-03340295>

Submitted on 10 Sep 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.

la manchette

études comparatistes

Le Piège

n° 2

Hiver 2001

Université Montpellier III

la manchette paraît avec le soutien du Centre National du Livre et du Centre d'Étude du XX^e siècle de l'Université Paul-Valéry Montpellier III. Nous remercions pour son concours le service des publications de l'Université Paul-Valéry.

Comité de lecture et de rédaction :

Lambert Barthélémy, Marie Blaise, Philippe Marty,
Gérard Siary, Florence Vinas-Thérond.

Coordination éditoriale : Lambert Barthélémy et Florence Vinas-Thérond

Prochains numéros :

La Conversion (automne 2002)

La Main (automne 2003)

© *la manchette* 2002 pour tous les textes. Toute reproduction, même partielle, de l'un des textes publiés dans ce numéro doit faire l'objet d'une autorisation écrite préalable de son auteur.

Illustration de couverture : gravure de Max Klinger, tirée du cycle *Ève et le futur*, 1880.

Commandes et abonnements :

Service des Publications de l'Université Paul-Valéry,
Route de Mende, 34199 Montpellier cedex 5 – Tél : 04 67 14 24 06 – Fax :
04 67 14 23 32 – E-mail : Publications.Recherche@univ-montp3.fr

Les propositions d'articles (disquette et tapuscrit) sont à envoyer à l'un ou l'autre des membres du comité de rédaction à l'adresse suivante :

Université Paul-Valéry, Route de Mende,
34199 Montpellier cedex 5.

Le Piège

SOMMAIRE

Gérard SIARY

Avant-propos : Le Piège, entre prédation et sagesse.....	7
--	---

Marie BLAISE

Grammaires du désir. L'épisode du Mal Pas dans le <i>Tristan</i> de Béroul	19
--	----

Vincent DELECROIX

Une pieuse duperie ? Le piège de la littérature dans l'œuvre philosophique de Søren Kierkegaard.....	49
--	----

Sylvie TRIAIRE

Le Piège, le sacré, le récit : primitivité et sacrifice dans <i>Salammô</i> et <i>Là-bas</i>	63
--	----

Évanghélia STEAD

Pièges d'araignée, toiles d'Arachné ?.....	89
--	----

Anne DUCREY

Les Pièges didascaliques.....	117
-------------------------------	-----

Vincent ANTOINE

« Nous sommes notre propre danger ». L'habile piège de Dada...	135
--	-----

Bernard CLARISSE

« Pièges à maux ».....	149
------------------------	-----

Florence GODEAU

Écriture du piège et pièges de l'écriture : Franz Kafka et Samuel Beckett.....	153
--	-----

SOMMAIRE

Jean-François DURAND

Le Piège du monde : <i>Naissance de l'Odyssée</i> , de Jean Giono	169
---	-----

Roger BOZZETTO

Hors du cadre : débordements.....	183
-----------------------------------	-----

Maxime SCHEINFEIGEL

Le Spectateur qui en savait trop	193
--	-----

Gilles SIOUFFI

Quelques réflexions sur le « piège des mots »	207
---	-----

Jeanne-Marie CLERC

Le Piège de la culture	231
------------------------------	-----

Le Piège, entre prédation et sagesse

D U PIÈGE divin à l'engin humain trop humain, des rets de la toile d'araignée aux réseaux du web, de la parole trompeuse au pieux mensonge de la kénose, du piègeur piégeant au piéteur piégé, le monde ne serait-il qu'un piège généralisé ?

Les articles de ce numéro 2 de *la manchette* nous offrent des pièges en tous genres, issus des lieux de la pensée et de la représentation, des écritures du piège et des pièges de l'écriture – pour reprendre le titre de Florence Godeau –, autant d'essais pour saisir le piège entre ses deux pôles, la prédation, qui peut prendre le visage de la séduction, et la sagesse.

Il est d'autant moins aisé de dire quand parler de piège que le mot, pris pour métaphore, peut s'appliquer à tous les maux et malheurs qui, sans issue possible, nous coïncent dans l'être. En son temps, Louis Marin avait d'ailleurs signalé l'instabilité du terme : « (I)l fait image, délibérément. Il n'appartient ni au dictionnaire de la science ni à celui de la philosophie ; ce n'est pas un concept, ni une notion, même pas une catégorie mentale. Terme de cynégétique ou de poliorcétique, il relève du procédé, de la machination technique, de l'art¹. »

Le dictionnaire, vecteur de *doxa*, fait du piège un moyen de prédation. Le mot, dérivé du latin *pedica*, pieds liés, est défini comme dispositif, engin destiné à capturer l'animal et à rapprocher la proie du prédateur. Un artifice

1 Louis Marin, *Le Récit est un piège*, Éd. de Minuit, 1968, p. 8.

pour tromper la victime, aussi, comme le mensonge. Un danger, enfin, censément imperceptible aux sens et à l'intelligence, et d'autant plus perfide à qui n'a ni la malice ni l'expérience pour y échapper.

Des mots voisins enrichissent la constellation sémantique du piège pour en faire l'expression de l'intelligence, le produit d'un art consommé, l'effet d'une infaillible invention.

Engin vient du latin *ingenium* qui désigne les dispositions naturelles à la naissance « ou encore toute invention ingénieuse », puis la ruse en bas-latin,   considérer comme signe d'intelligence. Dans sa valeur abstraite, l'engin renvoie à l'habileté ou à la ruse, et Renard recourt à l'engin qui s'oppose à la force pour dénoter « la capacité d'intervention qui permet d'atteindre à l'efficacité », d'où son association à l'art envisagé comme savoir ou maîtrise d'une technique. Plus généralement, l'engin « désigne le moyen mis en œuvre par l'intelligence active qui veut arriver à ses fins », moyen qui peut être un support concret².

Quant au mot scandale, du grec *skandalon*, piège, il traduit en français le mot hébreu désignant l'obstacle, ce qui fait trébucher, le « mal pas », « une occasion de péché ; un fait troublant qui met un obstacle à la foi », « renvoie au tumulte et au désordre », déstabilise autrui, la société, la croyance. C'est toujours la prédation, car la proie franchit le pas qui va le priver de sa liberté de mouvement.

I

Si le piège sert à ravir la vie d'autrui – parfois sans que l'intérêt s'en m le (voir les mines abandonnées par les belligérants) –, et intéresse au premier chef l'éthologie, qu'en est-il pour les (systèmes de) représentations ? Le piège peut y séduire d'autant plus que, ne se laissant pas  venter, il révèle ainsi tout l'art de son créateur.

Roger Bozzetto s'interroge sur l'intention des trompe-l'œil, des pièges optiques, des leurres en littérature et en peinture : démonstration de virtuosité ? Simple jeu sans enjeu ? Rivalité avec la création ? Les auteurs policiers et fantastiques s'attachent à déstabiliser le lecteur, à le priver d'un

2  tymologie tirée de *LF2A6M – Ancien français. Notes de lecture et de traduction – sémantique – syntaxe*, Université Paul Valéry-Montpellier III, UFR I, s. d., p. 23.

point de vue fiable, à l'enfermer dans une infinie circularité de la narration qui engendre le malaise chez Cortazar ou débouche sur la fiction métaphysique avec les *Ficciones* de Borges. Si cette « feintise ludique³ » peut faire sens, reste que le lecteur ne redemande qu'à se laisser charmer, séduire, tromper, piéger.

Maxime Scheinfeigel, de son côté, démonte le mécanisme du piège acoustique – et même audiovisuel – dans une séquence du *Marnie* (1964) d'Alfred Hitchcock. L'héroïne perpètre un vol, son soulier menace de tomber et d'attirer l'attention de la femme de ménage, il tombe enfin après un lourd moment de suspens. Rien ne se passe : la bonne n'entend goutte ! Le metteur en scène a tourné la scène du point de vue du spectateur – qui suit la scène en s'identifiant à Marnie –, mais restitué le son d'après le point d'écoute, nul, de la sourde. Le piège consiste à « créer une contradiction insue entre le point de vue et le point d'écoute », et c'est grâce à cette tromperie que le spectateur accepte que le film se constitue dans son imaginaire.

Ces jeux d'optique et d'acoustique jouent sur les codes, les réflexes et l'intelligence de qui les perçoit. Si le sujet y subit, plus ou moins consciemment, la douce manipulation de l'art, il se donne aussi latitude pour priser ou pas l'artifice et se laisse éventuellement séduire. La séduction est ici la forme inoffensive d'une prédation qui tend toujours à frustrer âme, corps et biens, en partie ou en totalité – et forme l'intention du piège, bonne ou mauvaise, dirimante ou édifiante.

Il arrive que le piège, en art, joue d'une anomalie de la représentation qui suscite la curiosité du spectateur, l'amène à se déplacer pour mieux voir et à découvrir le sens de l'œuvre, par une sorte de cheminement herméneutique. C'est le cas dans *Les Ambassadeurs* de Holbein, où la tache blanche sur le tableau révèle, à l'examen, une tête de mort. Le spectateur, alors, n'est pas mortifié ou frustré mais capté et gratifié d'un supplément voire du sens tout court.

La plupart des contributions ici réunies prennent le piège comme prédation et décrivent ses dispositifs, ses actes, ses situations, respectivement associés aux significations et aux valeurs qu'il accapare à travers l'espace et le temps. Certaines, pourtant, considèrent la positivité du piège. Le piège est ainsi propice à une trame qui associe le mot à l'apparence ou

3 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, *passim*.

illusion, au mensonge ou tromperie, à la ruse, à l'indirect ou, inversement, à la vérité, à la franchise, à la prudence, au direct.

II

Le piège est un objet, un mécanisme, un agencement, « un dispositif concret ou abstrait tendu à autrui (...) ou par autrui » (Florence Godeau). Il donne souvent lieu à une description, avec éventuel mode d'emploi ou recette. Ce sera un objet simple, un piège à loup, une souricière comme dans les dessins animés de Tom & Jerry, les pièges que vend l'entreprise Masy (masy-trap.com), ou encore la taupinière du *Piège à maux* de Bernard Clarisse. Dans son traité de la première décennie du XVI  siècle, *Des pièges, de leur composition et de leur usage*, Gian Battista de Contugi distinguait les pièges de l'imagination qui mirent l'adversaire à sa propre image et jouent sur son narcissisme, les pièges du besoin ou de l'appétit qui excitent le désir et affaiblissent l'énergie ou la conscience de l'ennemi, et les pièges du mouvement ou de la force qui font servir la puissance de l'antagoniste à sa chute⁴. Présenté ou caché à la vue, image attirante, chose à posséder ou mécanisme invisible, le piège joue sur ce qui meut et émeut la proie, sur l'appât et sur les appas comme sur la force ou la faiblesse de l'adversaire.

Pas de piège sans piègeur pour le mettre en place. Ce peut être, c'est le plus souvent l'homme, et Ulysse, l'homme aux mille tours (*polytropos*), pourrait incarner la figure du piège, lui qui manie la parole trompeuse et se sort des situations les plus inextricables, tel le poulpe qui lui vaut aussi son surnom.

Il faut encore compter sur les dieux et les animaux. Les dieux qui jouent, parfois s'acharnent à tendre des pièges aux hommes. Le monde devient alors un grand piège. L'Inde conçut le monde phénoménal comme double illusion (*m y *). La première, négative, est la *m y * bouddhique, sans transcendance aucune. La seconde, positive, postule que l'illusion c le une réalité supérieure. La création est alors considérée comme un jeu (*l la*) divin, et la *m y *, tenue pour une magie dont l'illusionniste est le dieu, Siva ou Visnu, « un dieu qui se mystifie lui-même dans cette illusion jusqu'à oublier

4 Voir Louis Marin, *op. cit.*, pp. 12-14.

sa propre liberté de créateur⁵ ». Et le même phénomène se retrouve en Grèce ancienne.

Quant aux animaux, ils sont le piège incarné. Évanghelia Stead se penche sans répugnance sur les pièges que tendent les toiles d'Arachné. Dans quatre histoires populaires du début du XX^e siècle, l'araignée, « démon licier » (*spinning demon*), tisse la toile où capturer une proie privée de sa vaillance et de son courage. Tissage opiniâtre, démultiplié, distribué entre travaux de filage et métiers de la guerre au sein du monde grec antique, qui remonte aux temps immémoriaux. Cette étude laisse apparaître le piège comme machine à dévorer et s'inscrit dans la voie des travaux de Gilbert Durand sur les structures anthropologiques de l'imaginaire. Un bestiaire du piège pourrait se constituer, avec des bêtes comme la renarde, le serpent blanc et tant d'autres...

Ni le piège ni le piègeur ne se laissent toujours identifier. Dans *Le Piège* d'Emmanuel Bove, la nature exacte du dispositif qui se resserre autour du protagoniste n'est jamais révélée, porte ouverte à toutes les spéculations sur le piège du monde comme il va. Dans *Manji* de Tanizaki Jun'ichirô, histoire d'une manipulation collective, le lecteur peine à repérer qui piège qui.

III

Plus que le repérage du piège et du piègeur, c'est la mise en place de ce drame, de ce spectacle aux scénarii souvent stéréotypés, qui fait l'objet de représentations. « (L)e piège implique une mise en scène, un agencement de choses, une prévision, bref, un ordre » (Marie Blaise). C'est un acte, une séquence orientée : le sort du piègeur s'en trouve amélioré ou dégradé, pour l'heure ou à jamais.

L'enchaînement des actions se laisse ensuite décomposer. L'enclenchement du piège est donné à voir et comprendre afin d'entretenir la tension narrative ou de suggérer un processus inexorable. Pour que le mécanisme puisse fonctionner, il faut un code commun au piègeur et au piégé.

Le piège sera simple ou compliqué. Ce peut être un simple piège à loup, comme dans le roman éponyme de Vercors, où la victime « s'exténue

5 Louis Colas, « Jeux humains, jeux divins. Vues indiennes », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 20, 1998, p. 161.

sur les mâchoires à tenter sans succès de les écarter à. Le père de la narratrice en use afin d'empêcher les intrus d'accéder à sa propriété et de percer la vérité : ses crimes de collaborateur et, derrière l'individu respectable et le géniteur au-dessus de tout soupçon, le monstre, ce qu'une civilisation peut sécréter de pire ⁶. Le lent démontage du piège, source d'effet dramaturgique, est à la mesure de l'horreur du secret si bien gardé.

L  où le piègeur peut tendre un piège avec un soin qui atteste sa ruse, son intelligence, son instinct prédateur, il revient à la victime désignée de flairer ledit piège, de l'éviter, de s'en dépêtrer par sa force ou son esprit, de le retourner contre son auteur. Voilà un premier scénario dont les récits d'aventures font leur miel. Indiana Jones triomphe de toutes les embûches, l'orientaliste occidental échappe aux pièges redoutables de l'Orient.

Inversement, le piège peut avoir opéré, et la victime ou le prisonnier n'a plus alors qu'à comprendre comment il a pu en arriver là, identifier son piègeur, ourdir un plan d'évasion ou de vengeance, accepter la perspective de la mort. C'est un second scénario qui se prête à la méditation sur le monde comme piège. Dans *Moll Flanders*, l'héroïne confesse qu'elle a c d  à l'illusion du mot *gentlewoman* – noble dame pour elle, prostituée pour son entourage – et qu'elle est devenue catin puis voleuse avant de connaître le *desenga o*, la r d mption.

Dans un troisième et dernier scénario, le piègeur se prend à son propre piège. Florence Godeau montre que « le piège s'avère chez Kafka comme chez Beckett d'une insidieuse réversibilité, au point que les moyens imaginés pour s'y soustraire peuvent s'y retourner contre celui qui prétend le déjouer à. Pour le héros de *Der Bau* (*Le Terrier*) de Kafka, le terrier est le refuge contre le monde, l'espace insolite qu'habite un locataire qui ne fait qu'un avec son antre, le lieu sécuritaire où protéger son essence, mais aussi le piège où s'englué son génial inventeur.

Dans un bref apologue, Hanna Arendt ironise sur le cas du philosophe Martin Heidegger qui, selon elle, se prit à son propre jeu : « Il était une fois un renard si dépourvu de ruse que non seulement il ne cessait de se faire prendre au piège mais qu'il ne savait même pas faire la différence entre ce qui était un piège et ce qui n'en était pas ⁷. »

6 Vercors, *Le Piège à loups*, Galilée, 1979, pp. 18, 94, 106.

7 Hanna Arendt, Martin Heidegger, *Lettres et autres documents 1925-1975*, traduit de l'allemand par Pascal David, Gallimard, 2001, p. 56.

Tous ces scénarios postulent une visibilité, une figuration, une imagination du piège. Florence Godeau écrit encore : « (L')image du piège apparaît sous des formes diverses, dès qu'on en soupçonne l'existence, sans qu'aucun piège soit observé ou conçu par le locuteur ». Elle illustre comment le « je » de Beckett – dans *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* – produit des images de piège où il s'entrave : pièges du sens et de soi-même.

Si le piège ne se laisse pas toujours repérer, localiser, identifier, sa représentation, même indirecte, ne se passe pas d'indice. Dans *Le Piège* d'Emmanuel Bove, sous l'Occupation, le nommé Bridet, suite à un calcul de carrière, devient le prisonnier d'un engrenage judiciaire. Ses efforts successifs de justification ne paraissent le disculper que pour mieux le happer sous des chefs jamais énoncés et l'entraîner à son exécution pour fait de résistance. Le hasard des circonstances, combiné au volontarisme de Bridet, s'ordonne peu à peu pour faire sens et se refermer sur la proie. Bridet, « en règle » mais mis en demeure de le prouver, « (a) tellement peur de s'apercevoir qu'il (est) prisonnier qu'il préfère rester dans le vague » et, bientôt, a « le sentiment d'être dans un étau qui se resser(e) implacablement⁸ ». Il n'est que le titre pour retenir l'idée de piège. L'œuvre n'offre pas le fin mot du drame. C'est un cas limite car le piège n'est pas proprement figuré. La représentation peut-elle piéger, si tel est son objectif, sans indiquer un tant soit peu que piège il y a ? Est-il œuvre qui piège sans le dire ?

IV

À côté des écritures du piège, il y a les pièges de l'écriture, ceux qu'elle tend à soi ou à autrui, ainsi qu'aux sens, aux genres, aux mots et aux langages.

Dans *Tristan et Ysent*, qu'analyse Marie Blaise, il y va moins de la romantique histoire des amants maudits que d'un piège qui, ni leurre ni imitation de la nature, opère à un niveau rhétorique et poétique. L'amour se prend aux pièges de discours que lui tendent les losengiers, soucieux de piéger le sens symbolique du langage pour faire condamner les amoureux. L'épisode du Mal Pas illustre cette lutte axée sur la valeur de la parole et du serment

8 Emmanuel Bove, *Le Piège*, Gallimard, 1999 (1945), pp. 43, 96, 187.

sous le regard de Dieu. Yseut réplique au piège par un autre piège, en l'occurrence une mise en scène de la parole qui mime l'adultère : Tristan, déguisé en mendiant, porte Yseut sur son dos sans que la blanche hermine de celle-ci soit  clabouss e. L'acte se fait parole de vérité qui disculpe les amants sans aucune perversion. La logique de parole, code commun aux partis, n'est pas transgressée.

Prendre au piège Dieu ou le sacré, c'est l'intention de Flaubert et de Huysmans. Sylvie Triaire examine comment, dans la droite ligne des hommes préhistoriques qui emprisonnaient la force surhumaine de la bête dans les dessins des cavernes afin de transgresser sa puissance, les deux romanciers tentent, l'un de piéger le sanglant sacrifice aux dieux et l'auto-l trie d'une civilisation cruelle dans *Salammô*, et l'autre, la violence mystique par la peinture du corps du Christ ou d'une nature en rut. Cet essai de primitivisation du récit, qui rend compte du processus par lequel une civilisation retourne à la barbarie d'où elle est issue, se solde par un échec : le sacré ne se laisse pas enfermer dans la forme et toujours l'excède.

  partir de l'étude de la didascalie du théâtre symboliste, Anne Ducrey établit que, par un jeu de glissements, elle dépasse la pure indication scénique pour devenir voix adressée au lecteur, revendiquer son autonomie textuelle aux prix de la substitution du poétique au dramatique. Dès lors, la didascalie agit comme un piège, c'est-à-dire « une forme de jeu où le signe, constitué en message, est interrogé, falsifié, utilisé à des fins autres que celles du seul texte de théâtre, des fins qui, à l'époque symboliste, sont éminemment poétiques ».

V

Pièges de l'écriture ou écritures du piège, ces dispositifs sont tous tissés pour mimer ou réagir à des situations souvent existentielles, jugées insidieuses, sur la longue durée ou dans l'actualité. Le piège devient une image, d'ailleurs souvent employée à tort et à travers.

Le piège a son histoire, qui reste à écrire. Chaque époque sécrète les siens. Quelques pistes sont proposées, de l'art des grottes qui prend la bête à son image (Sylvie Triaire) jusqu'à la représentation contemporaine qui piège le sens (Marie Blaise) en passant par les chausse-trapes de la poésie et de l'art baroques, les pièges que la volonté tend à la représentation et que

Schopenhauer fait apparaître, et la subversion des rites bourgeois dans le théâtre de Dada (Vincent Antoine).

Le rappel de certains thèmes privilégiés du piège suffira, ainsi que de quelques autres, moins fréquents ou plus actuels, tous abordés ici.

Au début était le piège du monde, tendus par les dieux aux hommes. Dans *Naissance de l'Odyssée*, le voyageur Ulysse, s'efforçant de dépasser le piège des illusions, voit bien que le monde est masque. Il ne parvient pas à déjouer le piège de Maya. Jean-François Durand explique que Giono, passant par la Mâyâ indienne, retrouve à son insu les pièges de la représentation décrits par Arthur Schopenhauer dans *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Mais si l'artiste peut se satisfaire de la splendeur phénoménale du monde et de sa parure illusoire, la violence n'en est pas moins tapie derrière le phénomène, elle empêche définitivement l'idylle et fait éclater le rêve serein de l'homme aux mille tours.

Gilles Siouffi retrace l'histoire des théories linguistiques qui, à l'opposé de la transparence présumée du signe qu'exposaient les grammairiens de Port-Royal, établissent le pouvoir trompeur des mots – comme si l'un était toujours là pour piéger l'autre – qui opère notamment dans leur fonctionnement prédicatif et ses implications idéologiques. L'analyse exemplaire de l'expression *la chute du Mur* (de Berlin) permet d'établir qu'au niveau de la structuration du prédicat et de sa symbolisation, elle « donne l'impression de résumer un prédicat tout en invitant à aller au-delà de ce prédicat dans son fonctionnement désignatif » et se prête alors à de pervers amalgames.

Repéré depuis fort longtemps, le mariage apparaît parmi les figures les plus courantes du piège que recèle le rapport à l'autre. L'histoire de cet enfermement, librement consenti pour le meilleur et pour le pire, n'en finit pas de nourrir la représentation du piège. L'auteur des *Quinze Joies de mariage*, au début du XV^e siècle, en décrivait déjà le mécanisme :

On peut comparer ceux qui vont se marier à un poisson qui vit libre en plein milieu de l'eau, et qui va et vient où bon lui semble ; au cours de ses allées et venues, il trouve une nasse où se trouvent plusieurs poissons, attirés à l'intérieur par un appât à la bonne et alléchante odeur (...) C'est à ce poisson que ressemblent ceux qui se marient parce qu'ils voient les autres mariés dans la nasse qui nagent, semble-t-il, dans le bonheur. Pour cette

*raison, ils s'ingénient   (...) pénétrer dans la nasse, mais, une fois à l'intérieur, ils ne peuvent plus s'en retourner et doivent y rester*⁹.

Paroles qui, *mutatis mutandis*, donnent raison à l'Oblomov d'Ivan Gontcharov quand, jaloux de sa paresse et de son bien-être, il se rebelle contre la perspective du mariage...

Il n'est, enfin, jusqu'à notre sacro-sainte culture occidentale qui ne soit piégée de l'intérieur, affirme Jeanne-Marie Clerc. Nous nous crisons sur des valeurs ou nous nous cantonnons dans des champs culturels qui nous rendent parfois sourds aux appels de l'extérieur et des différences, à d'autres voies de la culture. De même que, jadis, la classe enseignante a rejeté le cinéma comme image trompeuse et génératrice d'illusion, voilà qu'aujourd'hui, elle se pique de vouloir transmettre des valeurs culturelles à un public étudiantin cru ignorant, néglige la vertu d'une culture « productrice d'opacité » (Patrick Chamoiseau) –, et se met à tendre un – nouveau – piège colonialiste, cette fois aux enfants des banlieues et de l'immigration. Aussi, « (p)our éviter que la culture ne devienne le piège où nous enferme le confort du bien connu (« nos sacro-saintes spécialités ») et la sécurité de la répétition, il faudrait accepter que cette culture s'ouvre à l'autre ».

VI

Le piège n'est pourtant pas tout noir. Il peut même receler une sagesse ou y mener.

L'époque moderne et contemporaine laisse parfois entendre une sagesse du piège. Chacun à sa façon, Kierkegaard et Dada ont voulu piéger. L'un, le lecteur, pour le convertir au christianisme par la littérature, expédient salvifique qui médiatise la vérité et fait adhérer à la foi. Vincent Delecroix postule que l'écriture relève « de l'ordre de ce piège divin qui malgré elles capture les  mes et les élève, qui par une pieuse fraude (...) les édifie ». L'autre, par le scandale du spectacle. L'introduction de la littérature dans la philosophie sert à piéger le sujet pour son édification : « (i)l faut tromper, pour mener au vrai ». Vincent Antoine retrace comment Dada (Cravan, Jacques Vaché) provoqua le spectateur en lui imposant un spectacle contre

⁹ *Les Quinze Joies de mariage*, traduit et présenté par Monique Santucci, Stock, 1986, p. 21.

ses attentes, et ce afin de l'éduquer à une autre réception des œuvres poétiques. L'enjeu n'était rien de moins qu'« un réagencement du rapport à l'art, une révolte authentique puisqu'elle aspir(ait) au mythe d'un homme nouveau ». Un piège heuristique.

La Chine ancienne faisait du piège, dans les traités chinois de la guerre, une Voie à part entière. La stratégie de la bataille y privilégie le choc frontal en Occident. La Chine y répugne. Elle fonde idéalement la victoire sur l'illusion, le mensonge, la manipulation. Et offre des stratagèmes en conséquence, comme dans le *Sun Tzu*, qui prône la feinte :

La guerre repose sur le mensonge.

*Capable, passez pour incapable ; prêt au combat, ne le laissez pas voir ; proche, semblez donc loin (...) Attirez l'adversaire par la promesse d'un avantage ; prenez-le au piège en feignant le désordre*¹⁰.

À cette approche chinoise répond, fondé sur l'idée que le monde est tissu d'illusions, l'antidote de l'art du piège, l'art de la prudence selon Baltasar Gracián¹¹. Dans le sens du *desengaño*, le jésuite invite à s'arc-bouter à la théâtralité du monde pour refonder un sens par une prudence qui, à l'inverse du *Cortigiano* de Castiglione, exclut la duplicité. Il ne faut ruser, il ne faut cacher son jeu, que pour vivre, survivre et rester honnête homme. La prudence serait-elle un piège pour déjouer le piège de la ruse ?

La pensée chinoise, celle de Sun Tzu parmi d'autres, cherche à combattre sans combattre et ce par un dispositif stratégique, c'est-à-dire une disposition à profiter de l'instant propice, à anticiper les mouvements de l'ennemi, à improviser quand il n'est plus temps de calculer, à créer de rien la chose qui fera basculer l'issue de la bataille. Pas de plus grand inventeur, en somme, que le général. Les stratagèmes sont dépassés par une vision du monde qui les sous-tend : le taoïsme. Le général se confond avec le dao. Il est d'autant plus efficace qu'il produit de l'Être à partir du Non-Être, du Plein à partir du Vide, et se coule de la façon la plus plastique dans le monde pour le régler, à la guerre, par un jeu d'illusions. Expression du

10 Sun Tzu, *L'Art de la guerre*, traduit du chinois par Jean Lévi, Hachettes, « Littératures », 2000, p. 103.

11 Baltasar Gracián, *L'Art de la prudence*, traduit de l'espagnol [*Oráculo manual y arte de la prudencia*, 1647] par Amelot de la Houssaye, préfacé et annoté par Jean-Claude Masson, Rivages poche, 1994.

dao, le piège s'avère art de sagesse. Sans doute à comparer avec la *m tis* grecque.

Gérard SIARY
Université Montpellier III

Grammaires du désir

L'épisode du Mal Pas dans le *Tristan* de Bérout

*Mas sa parole ot tel vertu
Que des por li t'a regardé
De mort et de prison gardé.
Pechiez la laingne te traincha*

Chrétien de Troyes, *Le Conte du graal*

UN PIÈGE est un dispositif, un mécanisme destiné à prendre une proie. Tout dispositif suppose préparation, tout mécanisme est une combinaison : le piège implique une mise en scène, un agencement de choses, une prévision, bref, un ordre. Il suppose également qu'il y ait quelqu'un, doué d'artifice, pour tendre le piège et un autre, moins habile ou plus ignorant, pour y tomber : un captieux et un captif, unis dans la tromperie d'une illusion organisée. C'est pourquoi le piège est soumis à la fonction de communication et peut être représenté, en tant que tel, selon le schéma de Jakobson : un message, émanant d'un émetteur et s'adressant à un destinataire, supposant, entre les deux acteurs, un même code. La proposition vaut du miroir aux alouettes jusqu'au cheval de Troie, en passant par les raisins de Zeuxis et le mécanisme de la séduction. Or, depuis Freud jusqu'à Todorov ou Benveniste, chacun sait que la situation de communication n'implique pas deux instances mais trois. Ce tiers, supposé dans le mécanisme du piège et que la linguistique et la psychanalyse renvoient au processus de symbolisation, assure le partage de la représentation sans

lequel il ne saurait y avoir ni œuvre ni même société. Quelques mises en scène, parmi les plus célèbres, du piège en littérature permettent de montrer comment le fonctionnement de l'œuvre est lui-même dispositif, piège tendu à ce tiers.

DU CHEVAL, DES OISEAUX ET D'UN MUR

Deux récits antiques mettent en rapport la fonction de la représentation avec celle du piège : l'épisode fameux entre tous du cheval de bois dans le poème d'Homère et celui, à peine moins célèbre de l'apologue de Zeuxis que rapporte Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*¹. Deux peintres, les meilleurs de leur profession, s'affrontent dans un concours. Zeuxis, dit la légende, peignit des raisins si bien imités que les oiseaux eux-mêmes s'y laissèrent prendre et vinrent les picorer. Triomphant déjà en voyant les oiseaux se jeter sur ses fausses grappes, Zeuxis se tourne vers Parrhasios et lui demande de découvrir son œuvre dissimulée sous un voile : qu'il s'avoue vaincu devant le prodige des oiseaux ou qu'il lève le voile. Mais, derrière le voile, il n'y a rien car le voile est l'œuvre peinte de Parrhasios. Zeuxis a perdu. On aurait pu croire que, dans une vision du monde où l'art a pour fonction et finalité d'imiter la nature, une œuvre capable de prendre au piège des oiseaux se trouve naturellement au sommet de l'échelle des valeurs. Mais ce serait confondre les oiseaux et les hommes. L'histoire racontée par Pline marque, au contraire, leur différence et assure ainsi l'homme dans son humanité : dans le premier temps de l'apologue l'oiseau picore de faux raisins et l'homme, supérieur, jouit de l'imitation comme d'un leurre auquel il ne s'est pas laissé prendre ou, du moins, pas laissé prendre à la manière des oiseaux. L'art, en assurant le spectateur dans la conscience de la représentation, assume une fonction comparable à celle du sacré : établir la séparation entre les différents ordres, l'imitation garantissant que derrière la représentation existe la chose en soi. La question de savoir si les raisins de Zeuxis sont ou non une œuvre d'art peut paraître absurde. Pourtant tel est bien le sens de l'apologue. Dans le deuxième

1 Pline, *Histoire naturelle*, livre XXXV, « La peinture ». Ne pas oublier à ce propos que même si le récit met en cause deux peintres, il s'agit d'un récit : nul n'a vu les raisins de Zeuxis ni le non plus le voile de Parrhasios.

temps, c'est le regard du peintre qui est pris au piège. Mais au piège de quoi ? De l'imitation parfaite du voile ? Ou du désir de regarder derrière qui a rendu le voile suffisamment invisible pour que l'imitation ne puisse plus être distinguée de la chose en soi et qu'ainsi soit prise en défaut la dimension cosmique (au sens ancien d'ordre) de l'imitation en tant que relation au monde ? Telle est la fonction du masque, incarnée à la scène par Dionysos dans le théâtre antique. C'est en l'invoquant, faut-il le rappeler, que Nietzsche désire balayer deux mille ans de métaphysique, ceux-là même pour lesquels l'imitation était la règle d'or, pour la poésie comme pour la peinture. Avec cette exception de quelques siècles : le Moyen Âge.

Le cheval de Troie est-il une œuvre d'art ? La question semble aussi vaine que posée à propos des raisins mais cette fois parce qu'elle suppose la réponse inverse. Dans la description qu'en donnent Homère² et plus tard Virgile³, le cheval de bois frappe par son énormité plus que par sa beauté. Cette énormité même est un caractère déterminant du piège : l'engin est si grand qu'il semble avoir été conçu pour *ne pas* entrer dans la ville. Il faut aux Troyens faire une brèche dans leurs propres murailles, que dix ans de siège n'ont pas suffi à entamer, pour l'introduire dans leur acropole. Mais l'arrangement du piège est plus complexe. Le cheval de bois est construit par Épéios, sous la direction d'Athéna, à qui il est dédié. On inscrit sur son flanc le nom de la déesse et Sinon, déguisé en évadé d'un sacrifice expiatoire, est chargé de tenir le rôle susceptible de persuader Priam, contre les avis de Laocoon, qui lance un javelot dans le flanc du cheval, et ceux de Cassandre, qu'un dieu a condamnée à n'être jamais crue. Comme dans l'apologue de Zeuxis un troisième élément intervient, dans ce cas ce ne sont pas des oiseaux mais les dieux. La guerre de Troie est une affaire de famille, tant du côté des hommes que de celui des dieux. Si ceux-ci ont pu se partager pour les uns ou les autres dans le conflit, c'est que Troyens et Achéens ont les mêmes cultes. Le piège s'arrange autour de la faveur d'Athéna. Le Palladium, son image, était considéré comme le gage de la sauvegarde de la ville de Troie. Ulysse, envers qui elle s'est toujours montrée plus que bienveillante, s'est emparé de la statue. Sinon joue son rôle à partir de ces données : la déesse n'aurait pas apprécié le sacrilège et les grecs se seraient sentis perdus. Le cheval de bois serait destiné à apaiser

2 Homère, *Odyssée*, VIII.

3 Virgile, *Énéide*, II.

la colère de Pallas. Encore faut-il que les Troyens ne s'en emparent pas et qu'il demeure sur le rivage, alors la flotte des Argiens reviendra et cette fois, vaincra. Dans le cas contraire, si les Troyens faisaient pénétrer le cheval dans l'enceinte de la ville assiégée, non seulement ils n'auraient plus rien à craindre mais pourraient eux-mêmes se rendre maîtres de la Grèce. C'est en raison de ce danger que le cheval est si grand : les Grecs ont voulu dissuader par avance leurs adversaires, jugeant qu'ils n'iraient certainement pas jusqu'à faire tomber leurs propres défenses. La composition de Sinon, une fois que celui-ci s'est assuré d'une réception favorable en se présentant comme le bouc-émissaire de son propre peuple, est tout entière construite sur l'articulation du sacrifice et du sacrilège, articulation sur laquelle reposent les valeurs de toute la Grèce archaïque⁴. Chose étrange ? Les dieux semblent approuver l'artifice du cheval et la trahison de Sinon et même s'en faire les complices : la fin de Laocoon et de ses fils, qui intervient à ce moment précis, comme pour donner raison à Sinon contre lui aux yeux de toute la foule réunie, paraît en témoigner. Le jeu sur l'interprétation des discours et leur sens différé permet la prise de Troie qui brise ses propres murs pour y introduire le piège qui l'anéantit.

(Œuvre d'artifice approuvée par les dieux, raisins que les oiseaux picorent, ces œuvres-pièges appartiennent à des mondes différents, des siècles séparent l'épisode du cheval de l'apologue du peintre. Homère est loin du *ut pictura poesis*. Le *mythos* domine encore le *logos* pour longtemps et les dieux représentent l'ordre du monde. Dans l'épisode du cheval de bois, la mort de Laocoon fait pencher la balance. Pourquoi Poséidon a-t-il envoyé ses serpents à ce moment précisément où les Troyens discutent, où Sinon a terminé, mais à peine, sa prouesse d'acteur ? La faute du vieux prêtre est ancienne, pourquoi choisir de la punir en cet instant précis où se règle le sort de Troie ? Poséidon n'a-t-il pas sauvé Énée de la mort ? N'est-il pas du côté des Troyens ? N'est-il pas évident qu'en le voyant frapper à cet instant même les hommes vont attribuer la punition à ce qui les occupe, à une faute récente, au lancer du javelot contre le flanc du cheval dédié à Athéna ? Dans l'apologue, les oiseaux parfont le piège où va se prendre Zeuxis, maître de l'imitation. Le voile ne trompe pas en tant qu'il est la représentation d'un objet mais en tant qu'il représente la fonction de cacher. Zeuxis ne se serait jamais laissé prendre à l'imitation de raisins car Zeuxis n'est pas

4 Ainsi que le montre l'œuvre de Jean-Pierre Vernant par exemple.

un oiseau. Mais comme il est un homme, la fonction du voile le perd. C'est la même fonction qui, dans le cheval de bois, vient à bout de la raison élémentaire car, Énée y insiste lorsqu'il raconte l'histoire⁵, on entendait des bruits d'armes chaque fois que le cheval heurtait quelque muraille. Mais l'évidence de la punition de Laocoon est plus forte que la réalité.

Dans les deux cas, un tiers élément, en fonction de masque, rend la réalité marginale et assure le fonctionnement du piège. Qu'importe que les oiseaux n'aient pas trouvé la chair des raisins mais se soient, comme Zeuxis et le cheval, cognés à un mur ? On pourrait dire que, tel l'inconscient freudien, Poséidon ne connaît pas le temps et que la punition de Laocoon intervient sans lien direct avec le présent des mortels mais c'est supposer que, comme dans les actes dominés par l'inconscient, elle intervient à point nommé. Pour les Troyens et les Grecs, ce différé, cet écart temporel est décisif. Il ne faisait pas partie du dispositif, de même que Zeuxis ne pouvait être sûr des oiseaux, mais il *emporte*, comme le roi des Aulnes⁶, et constitue l'écran où s'inscrit le désir des Troyens et celui de leurs adversaires. C'est là le mécanisme même de la séduction.

Les pièges où se prennent les hommes, à la différence de ceux où tombent les animaux, impliquent la structure tripartite du désir. Ils fonctionnent à cet égard *comme* des œuvres d'art. Maurice Merleau-Ponty ou Jacques Lacan ont montré comment la structure du désir entre en jeu dans la peinture, Freud l'avait déjà fait pour la littérature. Mais, bien avant la pensée moderne du sujet, la structure du désir a donné forme à l'une des poétiques les plus complexes de la civilisation occidentale : celle des troubadours. Dans le domaine francien elle nourrit l'un des deux grands cycles littéraires du Moyen Âge : celui du Tristan. Un épisode particulier de l'une des versions les plus anciennes, celle de Bérout, présente la mise en scène d'un piège comparable aux deux exemples cités précédemment en cela que l'ordre du monde semble participer de l'intrigue. La fonction dionysiaque du masque y est particulièrement significative. Il s'agit de l'épisode dit du « mal pas » dans lequel Yseut subit le jugement de Dieu sous la forme de *l'escondit*. Mais pour comprendre l'idée de piège dans un texte du XII^e siècle, il faut se souvenir que l'art médiéval ne repose pas sur l'imitation de la nature mais sur une grammatologie.

5 Virgile, *Énéide*, II.

6 Goethe, « Le Roi des Aulnes ».

DE LA PAROLE ET DE L'ENGIN

L'ordre médiéval n'est ni l'ordre classique ni l'ordre moderne. De la « Renaissance » jusqu'au XIX^e siècle, l'art fonde les principes de la composition de l'œuvre sur l'imitation de la nature, conception héritée d'une interprétation particulière des Anciens, que le Moyen Âge ignore totalement. La société médiévale repose sur la parole, son rapport au monde est réglé pendant des siècles par la grammaire, qu'on enseigne comme la science du réel puisque Dieu est le Verbe et la création du monde elle-même un acte de langage. Si un piège est un acte de communication qui, en tant que tel, implique un ordre, on peut donc supposer que le piège, dans l'art classique, sera fondé sur l'imitation tandis que le piège, dans l'art médiéval, reposera sur une rhétorique.

Suivant cette même logique, l'œuvre contemporaine réfère l'ordre non plus à un dehors mais à elle-même, dans un mouvement qui, depuis sa genèse jusqu'à sa réception, distingue la signification du sens dans sa production même : en déniait tout achèvement ou fixation, perçus depuis « la crise » comme un déni du sens, elle est elle-même piège, tentative de prendre ou même de produire un sens qui n'est plus conçu comme simple signification de l'existant dans le monde. N'est-ce pas l'expression même du « malaise dans la culture » qui se formule dans le dadaïsme que ce retournement qui veut que tout acte de communication soit, en lui-même, un piège dont il faille se garder, même au risque du revolver ?

Ut pictura poesis... En peinture, pendant les siècles classiques, la perspective a captivé le regard du spectateur pour lui offrir l'illusion d'une unité ordonnée du réel et de sa représentation. Le trompe-l'œil, en ce sens, n'est que l'exercice jubilatoire d'un ordre fondé sur l'imitation. En littérature, la vraisemblance et l'identification, mises au point par le classicisme du XVII^e siècle pour construire le roman « moderne » d'alors, ont la même fonction que la perspective en peinture ou la règle des trois unités pour le théâtre. Pour « piéger » le lecteur ou le spectateur, il faut reproduire la logique du monde et enchaîner les événements de manière causale selon leur « suite naturelle », comme disait Valincour commentant la *Princesse de Clèves*. Le même principe d'ordre est utilisé pour montrer la vanité de l'illusion dans les anamorphoses : il faut toute la rigueur de la construction en perspective pour que la tache oblongue et grisâtre qui apparaît au bas du tableau des

Ambassadeurs d'Holbein se transforme en tête de mort. Le genre fantastique se déploie selon des principes voisins.

Dans un roman médiéval l'imitation d'une réalité ordonnée n'est pas le but de l'œuvre : le monde n'est pas ordonné, il n'est même pas *objet* de l'œuvre. L'imitation de la nature, le leurre, ne peuvent donc être ni le but ni le principe du piège. La logique du monde médiéval est une logique de langage. Le texte médiéval se veut traduction et interprétation d'un texte déjà existant, jamais création. C'est donc à ce niveau, rhétorique et poétique, que devrait opérer le piège.

Dans la langue française, le mot piège a d'abord un sens concret : il est issu du latin *pedica* qui signifie « lien aux pieds ». Il désigne le « dispositif destiné à capturer des animaux et par extension des hommes⁷. » Il prend ensuite le sens figuré de « ruse, artifice, pour tromper quelqu'un ».

Dans la langue médiévale, il est concurrencé, surtout dans son acception figurée, par un autre mot, *engin*, issu du latin *ingenium*, qui signifie « ce qui est particulier au genre humain », puis « intelligence, talent », « inspiration, invention habile », « ruse ». Il acquiert par extension le sens concret de dispositif ou machine de guerre due à l'ingéniosité ou au talent. Son évolution sémantique va donc à l'inverse de celle du mot « piège ». *Ingenium* est formé de « *in* » et de « *genius* » qui a donné « génie ». En ancien français, le mot conserve les deux acceptions latines, abstraite et concrète. « Engin » est lié au champ de l'intelligence et de la ruse, il désigne la capacité à résoudre une difficulté et se trouve alors en concurrence avec un terme polysémique comme « sens », qui renvoie au sens pratique autant qu'à la finesse d'esprit. Il est aussi concurrencé par « art » qui désigne souvent, conformément à son étymologie, l'habileté. L'engin s'oppose fréquemment à la « force », désignant alors la capacité des plus faibles à se défendre et finalement la « machine » que leur ingéniosité a su produire pour les aider à surmonter une difficulté. Avec des connotations négatives, c'est la ruse, le stratagème, la tromperie, la machination, le piège. Le terme est emblématique du *Roman de Renard* et occupe une place privilégiée dans le lexique de l'œuvre. Mais il caractérise aussi le personnage d'Yseut, et dans l'acception concrète du mot, l'arc qui ne faillit jamais que Tristan se fabrique dans la forêt de Morrois est un *engin* particulièrement merveilleux.

7 Voir le *Dictionnaire historique de la langue française*, Éd. Robert.

LE PIÈGE ET LA LÉGENDE

*Aveir em poissent grant confort
Encuntre change, encuntre tort,
Encuntre paine, encuntre dolor,
Encuntre tuiŷ engins d'amur⁸*

Ces vers achèvent le récit de Thomas, peut-être la plus ancienne des versions connues de la plus grande histoire d'amour du Moyen Âge, composée croit-on entre 1170 et 1173, à la cour des Plantagenêt. Au moment de sa clôture, le roman est dédié à toutes les sortes d'amants,

*As pensis e as amerus,
As emvius, as desirus,
As enveisiez, as purvers,
(A tuz ces) kî orunt ces vers⁹*

« *pur essample*¹⁰ », afin qu'ils puissent se prémunir des « *engins d'amur* ».

En ancien français comme en français moderne, la construction est ambiguë : l'inconstance, l'injustice, la peine et la douleur sont-elles autant de pièges tendus contre l'amour ou les pièges que l'amour réserve aux amants ? Thomas veut-il, grâce au modèle qu'offre son livre à toutes les sortes d'amants – modèle qui, s'il convient à tous, du mélancolique au pervers, comme le disent les vers cités précédemment, surpasse la particularité de chacun – aider l'amour ou prévenir contre lui ? L'ambiguïté n'est pas rhétorique : elle donne la forme dans laquelle s'inscrit la réception de la légende.

L'histoire de Tristan et d'Yseut est un motif tellement familier de l'imaginaire occidental qu'on néglige souvent la référence à des textes

-
- 8 « Puissent-ils [les amants] en tirer un grand réconfort contre l'inconstance, contre l'injustice, contre la peine, contre la souffrance, contre tous les pièges de l'amour ». Thomas, *Tristan et Yseut*, vers 3295/3298, traduction de Christianne Marcello-Nizia, in *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christianne Marcello-Nizia, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- 9 « aux mélancoliques et aux passionnés, aux jaloux et à tous ceux qui brûlent de désir, aux voluptueux et aux pervers, à tous ceux qui entendront ces vers ». *Ibid.*, vers 3281 à 3284.
- 10 C'est-à-dire pour servir de modèle, vers 3290.

précis, l'éclipse de plusieurs siècles que la légende a subie de la Renaissance au XIX^e siècle et le fait que la version moderne, essentiellement romantique dans son appréhension, n'a que peu de choses à voir avec ses origines médiévales, pour en tirer un modèle au sens, non plus de l'*exemplum* médiéval, mais de l'image d'Épinal. Chacun connaît le support narratif de la légende : Tristan, le neveu du roi Marc, conquiert pour son oncle la main de la fille des rois d'Irlande. Sur le navire qui les ramène en Cornouailles, le royaume de Marc, la suivante d'Yseut, Brangien, leur donne à boire par erreur un philtre magique préparé par la mère de la fiancée pour assurer à sa fille la garantie de l'amour de son futur royal époux. Tristan et Yseut sont désormais liés jusqu'à la mort. Dans cet exposé très simplifié de la légende, qui ne considère que le point de départ des différentes versions médiévales et n'est le fait d'aucun texte précis, la méprise de Brangien apparaît comme un piège de la destinée dont la passion est la rançon et la mort la conclusion logique. Cependant ce versant tragique de la légende est essentiellement mis au point au XIX^e siècle : les légendes aussi ont une histoire ; des premiers textes, datés du XII^e siècle, à l'opéra de Wagner, les héros ont changé, les pièges de l'amour aussi.

L'HISTOIRE DE L'HISTOIRE

Au Moyen Âge, deux grands courants se partagent l'essentiel de la littérature courtoise : le cycle du Graal et celui de Tristan. Ils confluent dans l'essor du roman en prose à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle. Les plus anciens textes connus de l'un et l'autre cycle datent du XII^e siècle. Il s'agit du *Conte du Graal*¹¹, de Chrétien de Troyes, et du *Tristan* de Bérout, composé après celui de Thomas, sans doute dans les années 1180, mais dont on s'accorde à penser qu'il reprend une version plus ancienne. Les versions et continuations qui forment ces deux cycles alimenteront la littérature médiévale selon le mode particulier qui est le sien, pendant des

11 *Le Conte du Graal*, dernier roman de Chrétien de Troyes, contient la première occurrence du mot « graal » mais Chrétien écrit d'autres textes qui se situent à la cour du roi Arthur avant celui-ci, parmi lesquels le *Chevalier de la charrette*, qui raconte les amours de Lancelot et de la reine Guenièvre et dont un épisode, celui des draps tachés de sang, pourrait avoir été inspiré par la légende de Tristan. Il écrit aussi un roman considéré comme un « anti-Tristan » : *Cliges*.

siècles, dans toute l'Europe et dans la plupart des langues ; puis la source se tarira de la fin du Moyen Âge au Romantisme. Joseph Bédier rédige la version moderne du « beau conte d'amour et de mort », avec le succès que l'on sait, en 1900¹², à partir de différents textes retrouvés tout au long du XIX^e siècle. Les « véritables » origines du mythe restent toujours inconnues, malgré disputes et recherches et les plus anciennes versions ne nous sont parvenues qu'à l'état de fragments, ce qui a encore ajouté au charme mystérieux que les Romantiques ont trouvé dans l'histoire des amants.

Car c'est bien le XIX^e siècle qui redécouvre ces textes, après qu'ils ont subi des lustres de mépris, et se prend de passion pour eux. Les plus anciennes versions conservées de l'histoire¹³ sont alors « retrouvées » et bénéficient de l'intérêt renouvelé pour la philologie. Wagner en donne l'adaptation sans doute à ce jour la plus célébrée mais Walter Scott, Tennyson, Swinburne, D'Annunzio, Liszt et d'autres reprennent l'histoire de Tristan et d'Yseut. Dès lors l'engouement ne cesse pas, comme si ces textes avaient bien plus en commun avec l'esprit « moderne » qu'avec celui de la renaissance classique qui a succédé au Moyen Âge. Là cependant se situe un autre piège : malgré, mais aussi à cause de toute la fascination que le Moyen Âge exerce sur le XIX^e siècle, les amants romantiques ne sont pas les amants médiévaux et pour bien saisir l'énigme posée par la légende, il est nécessaire de se défaire de quelques idées reçues.

La verueur des propos d'Yseut dans le texte de Béroul, le côté farcesque de plusieurs des scènes, ont été totalement évacués des versions modernes, essentiellement romantiques¹⁴ dans leur adaptation et pour qui l'exploitation de situations pour le moins scabreuses, nombreuses dans le texte en question, est apparue comme un archaïsme, au mieux inutile – parce que

12 Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan et Yseut renouvelé par Joseph Bédier*, Piazza, 1900. Ce sont les premiers mots du texte.

13 Il s'agit là de romans, écrits en français et en vers. Il existe une version allemande, celle d'Eilhart d'Oberg qui semble elle aussi référer à une source plus ancienne, comme celle de Béroul. Il faut, bien sûr, mentionner aussi le *Lai du Chevreuille* de Marie de France qui reprend un épisode de la légende et a dû être écrit vers 1165. Le XIII^e siècle voit fleurir partout des adaptations de ces premières versions. Parmi les plus célèbres : *La Saga de Tristram et d'Isônd* de Frère Robert. Dès le premier quart du XIII^e siècle, ces versions en prose intègrent l'histoire des amants au cycle arthurien et constituent en cela un domaine nouveau pour la légende.

14 Il faudrait toutefois nuancer : *Le Partage de midi*, de Paul Claudel, va au-delà de la seule fascination exercée par le jeu de la passion, amour et mort.

cadran mal avec la sensibilité tragique inhérente, pour le XIX^e siècle, au motif de la passion – au pire censurée comme relevant de l'expression maladroite de sensibilités médiévales encore mal dégrossies, certes tentées par la sublimation mais entachées toujours de la grossièreté barbare de l'âge des ténèbres. Il est vrai qu'au XII^e siècle l'analyse psychologique de la souffrance des deux amants n'est pas le moteur de l'œuvre. Que Tristan et Yseut s'aiment signifie qu'ils s'aiment avec joie, sexuellement autant qu'il leur est possible de le faire sinon plus, cet « en-plus » constituant un ressort narratif essentiel du roman. L'éloge de l'amour charnel est trop fréquent à cette époque pour que la situation soit perçue comme choquante. Dans une situation presque identique, Lancelot est l'amant de la reine Guenièvre et, s'il n'est pas le neveu d'Arthur, il est cependant désigné par la tradition comme son meilleur ami et son plus fidèle chevalier. À un autre niveau, la correspondance d'Héloïse et Abélard ne laisse aucune ambiguïté sur le désir sexuel qu'ils partagent et cela alors qu'Héloïse vit retirée dans un couvent. Certes il serait vain de prétendre trouver dans les romans médiévaux l'expression de la réalité féodale. De même qu'une danse macabre témoigne peu de la structure sociale et qu'il est inutile de vouloir inférer la couleur des cheveux du Christ à partir de l'iconographie, le roman ne présente pas une image naturaliste de la civilisation médiévale pour cette excellente raison que le naturalisme n'existe pas au sens que l'on donne à ce mot depuis le XIX^e siècle¹⁵. Le monde courtois n'est pas le monde féodal mais il n'en est cependant pas séparé : le monde féodal constitue l'espace de réception du monde courtois. Ainsi, si au XIX^e siècle Mallarmé observe la différence entre parole poétique et discours courant, la distinction est autrement opérante au Moyen Âge : « l'universel reportage » – le discours des *losengiers* porteurs d'une parole mortelle d'une part et d'autre part la rumeur du renom, fondement de la valeur courtoise – forme une structure poétique et narrative. Dans la lyrique occitane d'abord, et puis dans le roman courtois en vers, il représente l'espace du plus grand péril.

L'exploitation de la situation triangulaire – les amants et le tiers à l'affût de leur relation – est la situation type de la *fin amor* que le domaine francien récupère en l'adaptant de la lyrique occitane au roman courtois. La structure

15 On parle cependant de « naturalisme » au Moyen Âge. Le qualificatif est souvent employé à propos de l'œuvre de Guillaume de Saint-Amour ou du *Roman de la Rose*, tel que repris par Jean de Meun par exemple.

est tellement codifiée qu'elle fait surgir un rôle particulier et de premier plan, celui du *losengier*. Le *losengier* est un personnage clef de l'intrigue courtoise dont il faut bien comprendre qu'elle est une situation narrative, comme la *fin amor* est une condition poétique. Les *losengiers* sont toujours de beaux parleurs – le personnage de Keu dans le cycle arthurien en est l'exemple type – mais ils ont la parole mauvaise. Ils sont les médisants, ceux dont la parole apporte le malheur en attisant la rumeur, ceux par qui vient la *male-diction* et le scandale. En conséquence, l'intrigue courtoise pourrait se résumer en ces quelques vers du *Tristan* de Béroul :

Ha ! Dex qui puet amor tenir
 Un an ou deus sanz découvrir ?
 Car amors ne se puet celer :
 Sovent cline l'un vers son per,
 Sovent viennent a parlement,
 Et a celé et voiant gent.
 Par tot ne püent aise atendre,
 Maint parlement lor estuet prendre¹⁶.

La durée est le champ où l'amour se prend aux multiples pièges de la vie sociale, le *losengier* est tel un braconnier qui tend les filets du discours dans le temps alors que l'amour doit, nécessairement, demeurer caché. Mais dans cette société, fondée sur la parole, qui perdure par la parole à travers l'institution du serment ; dans cette société pour qui la création du monde est un acte de langage et sa rédemption le fait d'une « bonne parole », le secret a une valeur spécifique très complexe. Les amants courtois ne peuvent ni ne désirent vivre en dehors du monde : ils ne doivent pas se laisser mettre au ban de la société. L'accusation de *récréantise* est des plus terribles dans cet univers. La prouesse de l'un et la perfection de l'autre sont des éléments essentiels de l'amour. Et cette prouesse et cette perfection n'ont de sens que d'être reconnues par le plus grand nombre. De même, la supériorité de l'amour. C'est pourquoi, si les chansons ne doivent pas trahir

16 « Ah, Dieu ! qui peut aimer un an ou deux sans se trahir ? Car l'amour ne peut pas se dissimuler. Souvent, l'un fait des signes à l'autre. Souvent ils ont des entrevues, en cachette ou devant des tiers. Nulle part, ils ne peuvent être tranquilles ; il leur faut prendre maints rendez-vous. » *Tristan et Yseut, op.cit.*, vers 573 à 580 ; traduction Daniel Poirion.

l'identité de la dame, si rien ne peut y intervenir de particulier sur le récit de la relation ou sur l'aspect physique, dans la lyrique occitane, la dame est désignée dans le poème par un *senhal* qui lui sert de masque et la révèle à la fois. De même, parfois, le troubadour. Cette tension, qui explique l'extrême stylisation des chansons, se retrouve dans la situation courtoise mais la « mise en roman » de la *fin amor* suppose que sa translation opère selon des modalités nouvelles.

Les amants courtois, comme leurs modèles occitans, doivent se garder de deux pièges : celui du mauvais secret et celui de la parole mauvaise. L'adultère, alors même que le mariage est l'un des fondements de la chrétienté, est très courant pour ne pas dire normal, il correspond au choix d'objet que la *fin amor* et puis l'amour courtois exigent : pour que la dame soit parfaite, il faut qu'elle soit femme, pour que la prouesse soit digne d'éloges, il faut qu'elle soit difficile à prendre et que le danger soit grand. L'amour passion qui, tel celui d'Érec et Énide¹⁷, exclut le regard de l'autre est contraire aux exigences de la courtoisie. Érec est accusé de récréantise non parce qu'il trahit un parent ou son suzerain en lui prenant sa femme mais parce qu'il l'aime de telle sorte qu'il est incapable de quitter son lit et sa compagnie. Érec et Énide sont mari et femme : l'amour passion, contrairement à la tradition romantique, a lieu entre époux. Ce n'est pas l'adultère qui provoque l'accusation de récréantise mais la force fusionnelle qui pousse les amants l'un vers l'autre et efface tout autre intérêt, y compris celui, fondamental dans le monde féodal comme dans le monde courtois, de la prouesse. Comme la parole, le secret n'est pas négatif en lui-même. On retrouve cette même problématique dans le couple largesse/charité dont il faut peut-être rappeler qu'elle est un autre nom de l'amour au Moyen Âge. Secret et silence entrent toujours en tension avec la dimension de parade de l'univers féodal. C'est l'une des grandes structures du *Conte du Graal* et le sujet du prologue que Chrétien lui donne.

On le voit : la situation *narrative* de l'amour courtois n'est pas réductible à la lecture romantique du couple victime du philtre pour qui la passion est un piège mortel. Cela est d'autant plus important ici que cette situation narrative forme le moteur essentiel de l'intrigue des premiers *Tristan*. Cependant la légende des deux amants dans la version de Béroul, n'est pas,

17 Cf. Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*.

bien évidemment, réductible à la seule tradition courtoise héritée du Sud¹⁸ ; au contraire, il semble qu'une critique plus récente se soit plutôt, d'une manière générale, employée à déterminer ce que cette version présentait d'irréductible à la courtoisie. Si le manuscrit attribué à Bérout est postérieur de quelques années à celui de Thomas, on s'accorde en général à penser qu'il s'inspire d'une version antérieure, perdue : certaines scènes semblent en effet s'accorder mal avec la maîtrise courtoise, en particulier celle du serment du Mal Pas.

L'HISTOIRE TELLE QUE LA RACONTE BÉROUL

Il n'existe qu'un seul manuscrit pour nous rapporter la version de Bérout ; le début et la fin de l'histoire manquent mais le texte restant s'organise clairement en deux parties. Dans la première, Tristan et Yseut sont sous l'effet du philtre. Dans la seconde, l'effet s'est dissipé. Les variations stylistiques et les différences de composition sont significatives : la première partie présente beaucoup plus de parties dialoguées, la seconde plus d'épisodes narratifs. Il est cependant difficile de tirer de ces remarques une idée de ce que pouvait représenter l'œuvre entière. Les aventures de Tristan en Irlande, que d'autres versions ont conservées et auxquelles le texte de Bérout fait allusion, manquent. Le mariage de Tristan et la mort des amants aussi. Tel qu'il se présente, le roman a, pour principe narratif, la succession des pièges tendus par les losengiers et la manière, plus ou moins dramatique, dont les amants y survivent. Car, dans cette bataille des paroles, la grammaire du piège est celle de la mort.

En l'état du manuscrit que nous possédons, le texte s'ouvre sur l'une des scènes les plus reproduites dans l'iconographie médiévale, celle de la fontaine. Les *losengiers*, dont le nain Frocin, ont sans doute tendu un nouveau piège aux amants. Tristan et Yseut se sont donné rendez-vous dans le jardin mais Marc, sans doute mis au courant par leurs ennemis, est caché dans le pin sous lequel ils se rencontrent et qui surplombe la fontaine.

18 Nous n'entrerons pas ici dans le détail de la discussion sur les sources de la légende et le fond celtique évident dont elle participe. Voir à ce sujet l'introduction à *Tristan et Yseut*, *op. cit.*, rédigée par C. Marcello-Nizia et la notice consacrée au texte de Bérout par Daniel Poirion.

Yseut voit son image dans l'eau de la source et, grâce à la maîtrise commune du langage qui unit les amants, parvient à faire comprendre à Tristan la présence du roi. La situation se retourne à leur profit : jouant le rôle de l'innocence faussement accusée et avec le recours d'un serment plus qu'ambigu¹⁹, ils réussissent à convaincre le roi et celui-ci se réconcilie avec eux, invitant même Tristan, en signe de faveur, à coucher dans la chambre royale²⁰. Le second piège ne tarde pas. Frocin et ses amis persuadent Marc d'envoyer inopinément Tristan en mission au loin. Il voudra certainement prévenir Yseut et si Marc ne le laisse pas seul une seconde il n'aura que la nuit pour le faire et sera contraint de rejoindre la reine dans le lit royal. Frocin verse de la fleur de farine entre les deux couches. Ainsi Tristan laissera sa trace et les deux amants seront pris. Le piège est tendu. Mais Tristan voit agir le nain. Dans un premier temps le piège semble devoir échouer mais l'amour le pousse à la prouesse : il lui faut prévenir la reine de son départ. Pensant piéger le piègeur, il fait un bond d'un lit à l'autre, sautant par dessus la farine mais, ce faisant, rouvre une blessure que lui avait faite à la chasse un sanglier. Du sang tombe sur la farine et dans les draps. Les amants sont pris²¹. Conscients de leur puissance de parole qui leur a déjà permis d'échapper aux pièges tendus, les losengiers ne les laissent pas parler pour se défendre. Muets devant Marc, ils sont condamnés au bûcher. Tristan s'échappe par miracle, en sautant par la fenêtre ouverte d'une chapelle située au sommet d'une falaise, avec l'aide de Dieu invoquée par le peuple – sensible à l'héroïsme de Tristan, traditionnellement tueur de monstres, et aux largesses de la reine – ainsi que par

-
- 19 Cet épisode se construit comme une annonce de l'ordalie du Mal Pas : Yseut jure n'avoir appartenu qu'à l'homme qui l'a déflorée. Ce faisant elle rassure Marc qui ignore que, lors de leur nuit de noces, Brangien, encore vierge, s'était substituée à la reine qui, elle, ne l'était plus, sur les instances des deux amants qui lui font reproche de sa méprise avec le philtre. Mais Yseut ment puisqu'elle s'est aussi donnée à Marc. Le serment du Mal Pas est en ce sens beaucoup plus efficace. Mais un autre élément rappelle l'épisode du gué marécageux : Tristan reproche à Marc, caché dans son arbre, de ne pas lui donner de quoi assurer sa subsistance à la cour et demande de l'argent à la reine ; dans le monde féodal, l'accusation est très grave puisqu'elle met en cause la largesse du roi et donc sa valeur courtoise.
- 20 Là encore il faut se replacer dans le contexte historique. La faveur accordée par Marc n'est pas si étonnante. Le chambellan couche dans la chambre du roi et l'on se souviendra de la manière dont Louis XIV distribue ce genre de récompenses.
- 21 C'est cette scène qui rappelle celle du *Lancelot* évoquée note 11.

le narrateur, lui aussi ouvertement du côté des amants. Prouesse et largesse constituent le fondement de la grammaire courtoise qui a ainsi inscrit le renom des amants. Yseut est conduite au bûcher et va être exécutée quand Marc se ravise et la livre aux lépreux sur les instances de leur chef, Yvain, qui lui promet de la faire brûler d'un autre feu que celui trop bref des flammes. Elle est entraînée sur la plage par la centaine de lépreux qui forment la bande de ses nouveaux compagnons pour être sauvée par Tristan et son maître d'armes, Governal. Les deux amants vont alors vivre dans la forêt du Morroi, avec Governal et Husdent, le chien de Tristan que celui-ci dresse à ne pas aboyer. Il se fabrique aussi un « engin » merveilleux : un arc infailible. Un jour, tandis qu'ils se reposent dans une loge de feuillage, un forestier les découvre et prévient le roi. Celui-ci, furieux, part seul pour les occire. Il s'agit là d'un autre épisode célèbre et, comme celui de la fontaine, très souvent représenté. Tristan est revenu de la chasse exténué sous la grande chaleur de midi. C'est le solstice d'été. Épuisés, les amants se couchent dans leur abri sans se dévêtir et Tristan place son épée entre eux deux. C'est ainsi que Marc les découvre. Il lève son épée et puis suspend son geste, interprétant le lieu et la position des amants comme autant d'indices de leur innocence. Enclin maintenant à leur signifier son pardon mais dans la peur de provoquer une réaction malheureuse de défense s'il venait à les réveiller, il dispose à son tour ce qu'il croit être des indices certains de sa bienveillance : il échange son épée contre celle de Tristan, son anneau contre celui d'Yseut et, constatant que le soleil frappe la joue de sa femme, il dispose son gant de manière à l'en protéger. Les deux amants, trouvant ces signes à leur réveil, les interprètent selon une voie toute différente : Marc les aura trouvés et sera parti chercher du renfort pour les capturer et les mettre à mort. Ils s'enfuient. La première partie du récit va s'achever. Les effets du philtre se sont estompés. Tristan ne veut plus imposer à Yseut cette vie de « récréantise » qu'il ne supporte plus lui-même. Ogrin, l'ermite de la forêt, les aide à rentrer dans les bonnes grâces de Marc. Les amants échangent des gages de fidélité : l'anneau d'Yseut contre Husdent. La reine reprend sa place à la cour. Tristan jure de partir en exil, se mettre au service « du riche roi à qui l'on fait la guerre ». Mais il ne part pas.

Ainsi s'ouvre la seconde partie du texte. Tristan s'est réfugié chez un forestier ami, il vit dans un souterrain connu des deux amants. Ils ne sont plus sous l'effet du philtre mais ils continuent de s'aimer, comme les losen-

giers de poursuivre leur losenge, qui représentent à Marc comment son honneur de suzerain est bafoué. Ne craignant plus le duel judiciaire que Tristan, se sachant invincible, n'avait cessé de proposer, puisque le neveu de Marc est en exil, ils exigent qu'Yseut se soumette enfin au jugement de Dieu. Marc se met en colère et les chasse mais Yseut comprend qu'elle n'aura pas la paix si elle ne se soumet pas. Là intervient l'épisode du Mal Pas.

Yseut prépare le jugement de Dieu à sa manière. Elle exige d'abord qu'il se fasse devant toute la cour de Marc réunie et qu'Arthur et sa propre cour soient présents et garants, de manière à ce que le serment, prêté sous les yeux de tous, soit irréfutable. Elle choisit son heure et le lieu : ce sera près du gué du Mal Pas. Elle fait prévenir Tristan et lui demande de se trouver là déguisé en lépreux. Le gué qu'il faut franchir est très marécageux.

Dans la première partie de l'épisode, Tristan, grîmé, donne un véritable spectacle : il aiguille les malheureux qui doivent franchir le passage, les aidant à s'en tirer sans trop de dommages ou à se couvrir de boue selon qu'ils ont ou non ses faveurs, demandant l'aumône, criant ses plaisanteries douteuses et agitant sa crécelle qui provoque un tintamarre prodigieux. Même Marc et Arthur se soumettent aux caprices du lépreux qui joue ainsi le rôle du fou de cour et interprète quelques pièces d'anthologie graveleuse comme celle qui consiste à répondre à Marc que son amie lui a fait cadeau de la lèpre de son époux²² :

— *Dans rois, ses sires ert meseaus,
O lié faisoie mes joiaus,
Cist maus me prist de la commune.
Mais plus bele ne fu que une.
— Qui est ele ? — La bele Yseut :
Einsi se vest con cele sent*²³. (vers 3771 à 3777)

22 On croyait que les femmes pouvaient passer la maladie, sans en souffrir elles-mêmes, par l'acte sexuel.

23 « — Sire roi, son mari est lépreux, et comme nous partageons les plaisirs amoureux, le mal m'est venu de nos rapports charnels. Mais de plus belle qu'elle, je n'en connais qu'une. — Et qui est-ce ? — La belle Yseut : elle s'habille d'ailleurs comme le faisait mon amie. » Traduction Daniel Poirion, *Tristan et Yseut, op. cit.*, pp. 102, 103. De fait, c'est bien Yseut qui a fait cadeau à Tristan de la situation.

À la question « qui est-elle ? » Tristan a bel et bien répondu « Yseut » mais la mise en scène du discours rend la vérité impossible à lire. La composition de Tristan est digne des plus grands maîtres du « gay savoir » : le *senhal* est ici le nom même de la dame pour qui il rime son rôle. Marc rit. Tristan lui soutire sa capuche et à Arthur ses guêtres. Lorsqu'Yseut se présente devant le gué, tous les yeux se tournent vers elle. Elle fait franchir de main de maître le passage à son cheval et se présente devant la boue, vêtue de blanche hermine²⁴. Au lépreux qui se tient là, elle demande de lui servir de monture. Tristan accepte et tous deux miment l'acte sexuel, avec force gestes et commentaires – dont la verdeur est digne des fabliaux – devant les deux cours réunies. Yseut a franchi le « mauvais pas » sans qu'une tache de boue ne souille son vêtement. L'épisode est suivi par un tournoi où Tristan, déguisé en chevalier noir, et Govenal lui aussi méconnaissable, gagnent tous les honneurs, à tel point qu'on les prend pour des fantômes ou des êtres-fées. La deuxième partie de l'épisode se situe le lendemain : l'heure de l'*escondit* est arrivée. Yseut, transposant les termes du serment qui lui avaient été imposés – il s'agissait d'*escondire*, de nier l'adultère – jure solennellement devant Dieu qu'elle n'a eu entre les cuisses que le roi Marc et le lépreux qui lui a servi de monture pour franchir le Mal Pas. Tout le monde trouve le serment admirable. Le passage se clôt sur la disculpation d'Yseut. Les épisodes suivants montrent Tristan et Yseut à la cour de Marc, les losengiers reprenant leur losenge, la vengeance de Tristan sur eux. La fin du manuscrit manque.

La scène constitue l'un des serments les plus célèbres de la littérature française. L'utilisation du discours direct, le recours à la farce, à la « sottie », au jeu de mots, aux connotations sexuelles, s'ils ne relèvent pas de l'esthétique courtoise, représentent un élément d'importance dans le texte puisqu'ils participent à la construction de l'épisode et, en tant que tel, à la mise en œuvre du sens. Mais que dire alors de la « courtoisie » du passage ? Si dans la lyrique des troubadours la *joy* est ouvertement liée à l'érotisme, elle ne se donne cependant qu'extrêmement codifiée. Ici le « gay savoir » semble plutôt relever des chansons de goyards ou des fabliaux. Il ne faut cependant pas oublier qu'à l'origine de la *fin amor* on place l'œuvre d'un

24 Comme le savent tous les Bretons, l'hermine avait la réputation de se laisser plutôt tuer par les chasseurs que d'accepter de salir sa fourrure immaculée.

Guilhem IX, qui allie chanson « gaie » et paillardes, pornographique même. La courtoisie de la scène relève de ce que les amants mettent en œuvre une véritable grammaire du secret pour échapper au piège du serment, parole fixe par excellence et qui fixe chacun à sa place, pour eux celle de la mort. Yseut et Tristan représentent, comme sur une scène, au grand jour, devant les deux cours réunies et devant Dieu lui-même, leur amour. Il s'agit, au carrefour des sens du terme, d'un *acte* d'amour qui produit un effet de droit : le serment par lequel le piège est pris au piège.

La mise en scène du serment judiciaire demande quelques précisions. Nous sommes dans un roman médiéval et l'épisode du Mal Pas ne constitue pas une péripétie construite sur les personnages « psychologiques » de Tristan et Yseut. Il est composé avec des *fonctions* ou, si l'on voulait retenir la comparaison avec le théâtre antique, il est construit sur des masques, et n'a de sens que dans le contexte de cette grande cérémonie de justice ritualisée. Pour en comprendre toute la portée, il faut se souvenir que le Moyen Âge ne croit guère aux enquêtes pour établir la culpabilité d'un accusé ou l'innocenter. Tout acte engage la responsabilité de l'âme. Tout jugement a Dieu pour témoin et le parjure conduit droit en enfer. C'est pourquoi le serment purgatoire a force de preuve. Il constitue un acte juridique qui n'est pas rare dans une société fondée sur la parole donnée où chacun, clerc, chevalier ou bourgeois, trouve sa place en prononçant un serment qui l'engage devant Dieu et les hommes : profession de foi, serment de vassalité ou serment à la commune. Yseut, accusée d'adultère, prête un serment d'*escondit*, un serment purgatoire qui doit la disculper aux yeux de tous. Rendre la justice est une prérogative royale. Le roi n'exerce pas la justice seul : il siège avec son conseil et/ou sa cour qu'il convoque pour le service de *plaid*. Il n'est pas indifférent qu'Yseut exige la présence d'Arthur et que le jugement se tienne devant deux rois et leurs cours respectives ; de l'une elle est la reine, ne l'oublions pas. Est pendante ici la question de la véritable compétence courtoise de Marc qui traverse tout le roman depuis l'épisode de la fontaine. La présence d'un « fou », en tout cas la présence d'une parole « folle », ici tenue par Tristan, n'est pas non plus saugrenue : il n'est pas rare que le « fou du roi » soit présent lors d'un *plaid*. Par contre, une question demeure : ainsi qu'on l'a souvent souligné, l'adultère devrait relever d'un tribunal ecclésiastique. Il est significatif, à cet égard, que les losengiers ne se préoccupent guère que de la dimension

féodale de la situation : la question posée est une question d'éthique courtoise qui n'épouse pas forcément la réalité historique.

Lors de cette cérémonie, Yseut ne ment pas : les termes du serment qu'elle prononce sont littéralement vrais. Elle a pourtant, tout aussi réellement, commis l'adultère. Doit-on admettre que Dieu s'est laissé prendre au piège ? Pas plus, ni moins, que la cohérence courtoise n'est mise en question par le choix d'un tribunal royal plutôt que d'un tribunal religieux.

ET LE SCANDALE OU L'ÉNIGME

Au XII^e siècle, « scandale » est un terme religieux et profane. Le mot vient du grec *scandalon* qui signifie « piège » ; en latin *scandalum* désigne la pierre d'achoppement, ce qui fait tomber dans le mal. Le mot est introduit en français pour traduire le mot hébreu désignant l'obstacle, ce qui fait trébucher. Autrement dit, le mal pas. En termes de religion, scandale désigne une occasion de péché ; un fait troublant qui met un obstacle à la foi. De façon plus laïque, le mot renvoie au tumulte et au désordre.

L'énigme du Tristan consiste en ceci que, dans l'univers médiéval que nous imaginons, puisque chrétien, aliéné à la notion de péché, les deux héros puissent non seulement bafouer le sacrement du mariage et le serment de fidélité que tout vassal doit à son suzerain – circonstances encore aggravées du fait des liens de parenté qui unissent Tristan à Marc – mais que le narrateur lui-même invoque sans cesse l'aide de Dieu en leur faveur pour confondre leurs ennemis (en fait les loyaux serviteurs d'un roi somme toute assez juste) et produire quelque miracle qui les sauve d'un châtement mérité puisqu'ils commettent de fait l'adultère, sans remords et même avec joie, et cela après la dissipation des effets du philtre aussi bien qu'avant et qu'ils mentent mieux qu'ils ne respirent, autre péché capital. Le scandale semble atteindre toute son ampleur dans l'épisode du Mal Pas où Yseut se soumet à l'ordalie mais compose de telle sorte les *circonstances* du serment qu'elle parvient à dire la vérité tout en échappant à l'accusation portée contre elle. Certes, elle parvient ainsi à échapper au piège tendu par ses ennemis comme elle l'avait déjà fait lors de la scène de la fontaine. Mais que faire ici de l'*escondit* ? Comment Dieu, devant qui elle jure, n'intervient-il pas pour la confondre puisqu'enfin il est clair qu'elle est *effectivement* coupable d'adultère ? La circonstance du philtre ne doit pas retenir l'attention

autre mesure : une résolution du paradoxe du type « les amants sont coupables mais ils ne sont pas responsables devant Dieu » serait simpliste et n'aurait d'ailleurs aucun sens pour les mentalités médiévales. Certes Tristan y fait référence devant Ogrin, l'ermite, qui cherche à les remettre sur le bon chemin alors qu'ils vivent tous les deux dans les bois, mais l'effet du « vin herbé » cesse après cet épisode, le narrateur prend bien soin de le préciser, et donc les amants ne sont plus sous son emprise lors de l'*escondit*. Le motif du philtre est autrement plus complexe que la lecture romantique de la légende ne l'a voulu. Il fait appel à tout un fond mythologique qui participe de la composition binaire du roman. Dans la première partie les amants sont sous l'effet du *lovedrinc*, dans la seconde ils ne le sont plus. Ou Yseut a pris Dieu au piège ou le paradoxe est un faux.

TRANSLATIO OU LES TRANSFORMATIONS DU LIVRE PERDU AU LIVRE OUVERT

On l'a souvent dit : le texte médiéval fait toujours référence à un autre texte. Il fait référence à *des* textes connus et plus ou moins identifiés qu'il utilise, détourne ou récupère comme l'on récupérerait des monnaies romaines pour en orner les châsses destinées à conserver les saintes reliques – textes grecs en traduction latine, textes latins, textes chrétiens. Mais le texte médiéval fait aussi référence à *un* texte antérieur, *un* livre, *une* histoire, *un* conte, *un* lai dont *ce* texte, *ce* livre, *cette* histoire, *ce* conte ou *ce* lai chanté ou lu devant un public ou matériellement présent entre les mains d'un lecteur, non seulement s'inspire mais sous l'autorité duquel il se place. Le genre romanesque est l'aboutissement de cette conception.

Longtemps, on s'y est mépris. Joseph Bédier (re)constitue ainsi le texte original de l'histoire de Tristan et d'Yseut, qu'il croit perdu, à partir des versions retrouvées au XIX^e siècle : comme le veut son temps, la quête de l'origine se confond avec celle de la vérité. Mais c'est alors mal comprendre que l'opération de *translatio*, par laquelle le narrateur revendique la légalité de son texte, exprime le statut de la littérature médiévale : le texte médiéval se donne toujours déjà comme une réécriture, une transposition dont le roman est la consécration puisque le terme désigne d'abord le passage de la langue latine à la langue vulgaire mais que cette traduction est en même

temps une écriture nouvelle qui se donne des moyens nouveaux de composition.

Aussi l'économie générale d'une œuvre et, à plus forte raison donc, d'une œuvre romanesque, est-elle difficile à saisir non seulement parce que des textes se seraient perdus qui auraient pu nous éclairer sur un sens que la multiplication des versions et des copistes aurait nécessairement appauvri, ou parce qu'il nous manque tel fragment de tel manuscrit mais aussi parce que l'idée d'un début et d'une fin n'a pas du tout l'importance que nous lui connaissons dans d'autres littératures.

Le texte médiéval est un texte ouvert, perméable à d'autres textes ; c'est cette perméabilité elle-même qui lui assure sa valeur et sa raison. Il ne connaît pas la clôture : les romans commencent par un prologue qui témoigne de la préexistence d'une origine, le plus souvent un livre que le commanditaire de l'œuvre a voulu voir reprendre²⁵. D'autre part, la plupart des textes médiévaux sont inachevés. La notion d'auteur, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, n'existe pas. Le plagiat est un non-sens et la copie, mode de diffusion des œuvres, ne se distingue pas vraiment de la fonction d'écrivain, elle-même plus proche de la mise en forme que de la création : trouvères ou troubadours selon la langue qu'ils pratiquent, les auteurs médiévaux sont des « trouveurs de langue » pour utiliser une expression tout à fait anachronique puisqu'il s'agit d'une formule de Rimbaud – anachronique mais non dépourvue de sens, dans ce contexte.

Si l'œuvre n'est pas close, si son unité ne fait pas sa valeur, si elle revendique un statut d'écriture perpétuellement seconde, c'est par sa perméabilité même que la littérature médiévale se constitue comme un tissu organique où les mêmes personnages font face aux mêmes situations dans les mêmes lieux, si bien qu'à un lecteur habitué à l'ordre et à la variété classique, il semble qu'on raconte toujours la même histoire dans un univers sans consistance où les événements s'articulent avec peine autour de personnages plus ou moins falots, sans épaisseur psychologique ni ambition bien définie. Mais, pour le monde médiéval, c'est bien ce jeu d'échos et reprises qui assure la cohérence de l'œuvre et n'a de sens que dans son rapport avec la totalité ouverte de l'univers littéraire.

25 Cf. *Le Conte du Graal*, de Chrétien de Troyes.

L'apogée de cet art de la tapisserie advient avec le roman en prose qui, à partir du XIII^e siècle, synthétisant les divers courants qui avaient permis de passer du roman d'antiquité au roman courtois, achève de consacrer le monde arthurien comme celui de la fiction même ou, plutôt, comme le monde où l'épreuve des valeurs littéraires se confond avec l'épreuve des valeurs éthiques. Le monde courtois se constitue dès lors à tel point comme une réalité virtuelle que la méprise de Don Quichotte a une portée universelle : elle marque la fin du roman de « chevalerie » pour une époque qui, n'ayant plus le même rapport à la réalité, n'a plus le même rapport à la littérature. Faisant de l'ordre « naturel » du monde le référent de la littérature, elle renvoie le chevalier de la Manche, pour qui le référent du monde est la littérature, à la folie. La question de l'interprétation est la question centrale de l'univers médiéval.

UNIVERSAUX ET SYMBOLE : LE GRAAL ET LE GUÉ

Au XII^e siècle le processus n'est pas achevé. Les deux grands cycles du paysage romanesque ne se sont pas encore confondus mais, comme Rhône et Saône dans le sonnet de Maurice Scève, avant leur confluence ils ne sont pas disjoints. Les romans de Tristan et les romans arthuriens (ceux de Chrétien de Troyes essentiellement) se citent, se pénètrent, disputent. Le *Cliges* de Chrétien est une réponse explicite à la légende des amours de Tristan et d'Yseut. Arthur intervient directement dans les aventures des deux amants. La question du langage et de son rapport à l'objet est alors au centre des discussions intellectuelles et universitaires comme elle est au centre de ces textes et, en particulier, de deux d'entre-eux, parmi les plus célèbres : *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et le *Tristan et Yseut* de Béroul. Pour le premier une paire de questions non posées²⁶ laisse le monde sous la coupe du ravage ; le second se construit sur l'ambiguïté fondamentale de la lecture des signes. Tous les deux utilisent le même procédé : une série d'objets ou de scènes dont le lien qui les unit n'est pas apparent et se prête à différentes interprétations. On a souvent interrogé en ce sens le cortège du Graal : il est formé, dans le texte de Chrétien, d'un valet²⁷ portant une lance blanche

26 Cf. l'étude de Francis Dubost, « Le Conflit des lumières », in *Le Moyen Âge*, n° 2, 1992.

27 C'est-à-dire d'un jeune homme.

qui saigne, d'une demoiselle tenant un graal, précédée de deux porteurs de chandeliers, enfin d'une autre demoiselle portant un tailloir d'argent. Le cortège passe et repasse sous les yeux de Perceval et de son hôte, le Roi-Pêcheur, autour d'eux plus de quatre cents chevaliers, dit le conte, forment public. La multiplicité des interprétations consacrées au cortège du graal est sans doute unique. Qu'on lise dans la succession des objets, comme en un rébus, une *demonstrance* telle celle que Marc compose pour les amants endormis dans la loge de feuillage, ou que l'on veuille y voir le pendant de ces rêves que les romans en prose vont multiplier²⁸ et qui trouvent toujours, dans l'économie romanesque un prud'homme pour les interpréter²⁹ ou encore que l'on renvoie le cortège à un référent extérieur au texte (celtique, chrétien, juif, *etc*), comme le remarque Francis Dubost, « rares sont parmi les interprétations celles qui interrogent le rapport que tout cela entretient avec l'unique personnage *estranger* auquel exceptionnellement ce lieu vient de s'ouvrir ». Ce rapport « intéresse au premier chef une parole, une parole orientée vers un salut qui n'est pas nécessairement chrétien³⁰ ». Dans le *Tristan* de Bérout, on trouve, à plusieurs reprises, une conjonction d'objets dont l'interprétation va former le moteur du texte et qui, en plusieurs occasions, fait appel à un public. À chaque fois la dimension du salut par la parole est engagée et, là encore, il ne s'agit pas d'un salut chrétien. C'est en cela que le serment du Mal Pas prend son plein sens, non épisode conclusif – il ne l'est d'ailleurs pas plus que la scène du château du Graal pour le roman de Chrétien – mais autre *demonstrance* des pièges de l'amour dans l'univers courtois, selon la construction romanesque médiévale pour qui les événements ne s'accumulent pas ni ne s'articulent selon causes et conséquences.

L'histoire des amants est en effet construite comme une succession de scènes plus ou moins composées par les protagonistes eux-mêmes comme des scènes de théâtre avec public et déclamation et même la fonction du chœur antique représentée, comme il a déjà été relevé³¹, par le peuple. Sans ambiguïté là encore, ces différentes conjonctions d'objets ont pour but de

28 Cf. *Le Joseph d'Arimathe*.

29 L'ermitte joue ce rôle dans *Le Conte du Graal* mais son interprétation n'est pas complète.

30 F. Dubost, « Le Conflit des lumières », *op. cit.*, p. 190.

31 Voir la notice que Daniel Poirion écrit à propos du roman de Bérout, dans l'édition que donne Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) des premières versions européennes de l'histoire des amants.

piéger le sens mais sans y parvenir jamais. De même le cortège du Graal constitue, dans le texte de Chrétien, un défi à la saisie du sens : ainsi le tailloir n'a pu trouver place dans aucune lecture.

La question du sens est la question fondamentale de la civilisation médiévale. Lorsqu'elle est posée à propos d'un texte moderne c'est de manière générale, en référant la cohérence du texte à la cohérence du réel. À partir de ce constat les « effets » de sens, images rhétoriques, s'intègrent dans la discipline générale qui exige qu'une chose à cette chose ne puisse être contradictoire ou que deux causes semblables produisent les mêmes effets. Mais au Moyen Âge la cohérence du texte n'est pas en référence avec la cohérence du monde. Le sens n'est pas déterminé. Il existe donc des grammaires du piège.

L'univers du XII^e siècle est un univers symbolique mais le symbole ne constitue pas pour lui une image représentant une réalité impossible à saisir. Le symbole n'est pas, étymologiquement, une image mais un objet détourné de son usage d'origine, parfois même brisé, pour devenir un signe de reconnaissance. Il garde au Moyen Âge un caractère matériel : la statue ne représente pas le saint, elle en incarne la présence. Le symbole est un signe d'appartenance, il donne droit à un partage, il assure un rituel. Il est *lien* au prix d'un détournement de l'objet ou d'un détournement du sens. Le choix de l'objet ou du mot peut n'avoir que peu ou pas de rapport avec le lien qu'il signifie, par exemple dans le cas d'un mot de passe. Ou bien il peut être choisi pour sa capacité à figurer ce lien, par exemple dans le cas du poisson pour figurer l'appartenance à la chrétienté. Dans le roman de Béroul des objets ou des mots sont ainsi détournés de leur signification pour servir la cause des amants ou celle des barons félons. Frocin et les autres « losengiers » cherchent une conjonction de circonstances qui fasse prendre les amants en flagrant délit d'adultère, quitte à la fabriquer de toutes pièces comme dans l'épisode de la fleur de farine. Ils cherchent une conjonction qui n'offre qu'une seule interprétation possible : ils cherchent à prendre au piège la fonction symbolique du langage. Yseut, dans l'épisode du Mal Pas, cherche au contraire à construire une situation qui piège l'imaginaire en se fondant sur cette fonction symbolique : dire la vérité tout en échappant à l'accusation d'adultère.

LA GRAMMAIRE DU DÉSIR

Dans la pensée médiévale, les catégories de l'espace et du temps n'existent pas en elles-mêmes³² : elles n'ont de sens que liées à un sujet, à une morale, au bien et au mal. Aussi, lorsqu'Yseut doit se tirer du mauvais pas par excellence, *l'escondit*, le lieu choisi pour la cérémonie s'appelle, fort justement, le Mal Pas. Le piège est un mauvais pas, *symbole* du scandale, dont Yseut doit se sauver. C'est elle qui choisit le lieu où aura lieu le jugement. Elle concrétise le piège : le serment aura lieu au Mal pas, la mauvaise passe, le mauvais pas. Un gué, particulièrement boueux. Le passage de l'eau, dans la topologie médiévale signifie toujours le passage d'un monde à l'autre. Le Mal Pas conduit à la Blanche Lande.

Le paysage n'existe pas au Moyen Âge. L'espace n'étant pas continu, les lieux étant liés à des catégories morales, le traitement de l'espace dans les romans ressemble plutôt à l'utilisation de « lieux reçus », de *topoi* : la forêt, la ville, le château, le gué... Mais l'utilisation de ces espaces convenus a un sens et ses divers éléments s'articulent de manière signifiante pour exposer et faire avancer l'action.

Le lieu connu sous le nom de Mal Pas se situe dans la forêt. C'est un gué boueux qu'il faut passer pour se rendre à l'endroit où Arthur et Marc ont réuni leurs cours respectives, sur la demande de la reine, afin d'assister au serment purgatoire. La première partie de l'épisode s'apparente à une farce, chacun se tirant, selon son degré d'implication dans l'histoire des amants, avec plus ou moins d'adresse et de noblesse, de ce mauvais pas, même les deux rois, et l'orchestration carnavalesque du passage revient à Tristan, déguisé en lépreux.

Chacun, donc, a à subir cette épreuve du mauvais pas, et pas seulement Yseut. Chacun en sortira avec plus ou moins de dommage, plus ou moins de boue sur ses vêtements, il n'est pas jusqu'aux deux rois qui devront y laisser chacun une pièce de leur habillement de parade. Tristan agit sa crécelle, fait un bruit de tous les diables, réclame l'aumône et se gausse des maladroits qu'il dirige droit dans le marécage.

Le serment du Mal Pas n'est pas un piège tendu à Dieu mais la parade qu'Yseut invente pour se tirer du piège tendu par les barons. Comme dans

32 Cf. par exemple, Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Seuil, 1993.

l'épisode de la fleur de farine ou dans celui de la fontaine, *l'escondit* a pour but de fixer le sens une fois pour toutes et de telle sorte qu'aucune autre interprétation ne soit possible. Le flagrant délit lui-même n'a pu avoir cet effet puisque Tristan et Yseut ont surmonté le piège de la farine malgré le sang répandu et malgré l'interdiction de parole qui les a frappés l'un et l'autre. Il a fallu un miracle, le saut de Tristan, et une méprise, celle de Marc dans la forêt. Dans l'épisode du Mal Pas c'est Dieu lui-même qui constitue le piège, ou du moins, la représentation de Dieu dans le serment purgatoire, et le piège semble imparable aux losengiers. Yseut va déjouer le piège en le concrétisant, c'est-à-dire en composant une réalité qui convient aux termes du serment. C'est pourquoi le jeu de Tristan n'est pas simple amusement correspondant au goût médiéval. Chaque élément de l'épisode contribue à constituer cette réalité, y compris les différentes mises en scènes sexuelles. Le choix du déguisement n'est pas non plus le fait du hasard ; outre qu'il fait référence à l'épisode des lépreux, il permet de jouer encore sur le registre sexuel. De même le vêtement d'Yseut et la représentation de l'hermine. L'arrangement d'Yseut, *l'engin* dont elle fait preuve, constituent une ouverture du sens là où les losengiers voulaient le fixer. On a souvent souligné le caractère théâtral de l'épisode : le discours direct, les dialogues mais aussi le jeu de Tristan, la scène de la traversée, le tournoi, le serment, tout se déroule sous les yeux d'un public formé par les deux cours réunies. Mais Tristan et Yseut ne représentent pas simplement un acte sexuel fictif destiné en quelque sorte à avouer sans avouer de manière à ce qu'Yseut prête serment sans danger. Yseut ne fait pas que mettre en scène une parole : elle construit un rapport de cette parole au réel qui, dans l'univers déterministe constituerait un acte pervers mais dans l'univers médiéval où le monde est le résultat d'un acte de langage, la sauve du piège de la fixation que constitue le scandale.

*

La légende de Tristan et d'Yseut se partage avec celle du Graal les faveurs du Moyen-Âge. Les deux cycles, celui des amants et celui des chevaliers de la table ronde, constituent ce que Julien Gracq appelle les « mythes ouverts » du Moyen-âge, par opposition à ceux, fermés, de la tragédie antique : « machines infernales montées par les dieux pour

l'anéantissement d'un mortel³³ » qui représentent un « ersatz de péché originel³⁴. »

« Les mythes du Moyen Âge ne sont pas des mythes tragiques, mais des histoires “ouvertes” – ils parlent non de punitions gratuites, mais de tentations permanentes et récompensées (Tristan : la tentation de l'amour absolu – Perceval : la tentation de la possession divine ici-bas) ; vus sous un certain angle, ils sont un outil forgé pour briser idéalement certaines limites³⁵. »

Le serment du Mal Pas, loin d'être un piège tendu par les dieux pour anéantir un mortel, semble prendre Dieu au piège. Mais Dieu, au Moyen Âge, est l'ordre du monde. Il intervient dans l'histoire des amants comme les oiseaux et Poséidon dans l'apologue antique et l'épisode du cheval de Troie. Il est l'écran sur lequel les amants jouent le jeu du désir qui non seulement rend ici la réalité marginale, mais la compose comme telle. La chose ne doit pas surprendre au XII^e siècle où se multiplient les discours sur un Dieu-amour très différent du Dieu vengeur des siècles précédents, accompagnant les échos de la querelle des universaux. C'est la question du langage de l'amour qui est ici avancée ; en termes modernes, la question des rapports du langage et du désir. Dans le *Conte du Graal*, l'épisode du château et celui du Mal Pas dans le *Tristan* de Béroul font apparaître la possibilité d'une parole salutaire. Les questions de Perceval auraient sauvé la terre et son roi, le serment d'Yseut sauve les amants mais dans une certaine mesure aussi le peuple qui les soutient et Marc lui-même et le texte peut alors, comme le dit Thomas, sauver des pièges de l'amour. On aurait tort d'opposer une sorte d'esprit messianique dans le texte de Chrétien à un « individualisme » consacré dans l'adultère des amants : le destin de Perceval, ainsi que cela a été maintes fois souligné, est d'abord la représentation du destin d'un « sujet » décalé du discours courtois, celui du jeune *nice* sans culture dont la langue est tranchée par le « péché de sa mère ». Les silences de Perceval, sa surdité aux questions ou aux désirs des autres forment la première partie du texte, la seconde mettant en scène Gauvain le « bien appris » et les pièges d'un autre rapport à la parole. L'insistance que met le narrateur à défendre les amants et à souligner tout l'amour que leur porte le

33 Voir la préface qu'écrit Julien Gracq à son *Roi Pêcheur*, José Corti, 1948, p. 10.

34 *Ibid.*, p. 9.

35 *Ibid.*, p. 10 et 11.

peuple insiste suffisamment sur la dimension collective de la leçon. De même que Perceval prend ce qu'on lui dit à la lettre et que le *Conte* met ainsi en scène, sur plusieurs modes, la confusion entre la lettre de la loi et la loi, de même l'histoire des amants présente une succession de pièges tendus à la parole « vive » pour la fixer. C'est alors la mise en scène d'une grammaire du désir que les deux textes opèrent, celle même que le siècle est en train de disputer.

Marie BLAISE
Université Montpellier III

Une pieuse duperie ?

Le piège de la littérature dans l'œuvre philosophique de Søren Kierkegaard

PREMIÈRE SÉQUENCE

L'EXEMPLE vient d'en haut – et il vient de loin. Le Socrate de Platon se plaignait, dans la *République*, que les dieux homériques n'avaient guère de moralité : se livrer à l'emportement, duper, séduire, tel est le quotidien des immortels. On sait que gît dans ce reproche l'une des raisons de la condamnation de la poésie par Platon puisque la poésie vante la légèreté des dieux. S'y ajoute, dans ce procès en immoralité, le célèbre grief de l'imitation : l'art nous trompe en imitant la réalité qui n'est d'ailleurs pas elle-même le réel mais déjà une copie ; l'art, c'est l'art de duper. Le procès, à dire vrai, n'en finit pas d'être instruit et la plaidoirie de Socrate d'être examinée, car, bien sûr, c'est un argument de béotien, si l'on peut dire, que de paraître réduire l'art à l'imitation du réel et Platon qui, plus que tout autre, savait manier la fiction artistique au point qu'il en faisait une technique d'exposition du vrai, devait bien avoir une idée un peu plus fine et, pour tout dire, plus *dialectique* de cette prétendue tromperie. Le piège de l'art l'a bien servi et d'autant mieux qu'il avait su s'instruire auprès de son maître de l'art du piège. Car, là encore, l'exemple venait d'en haut : nul, mieux que Socrate, ne possédait ce talent, tout animal en un sens, de piéger ses interlocuteurs dans leurs propres discours jusqu'à ce que, pris dans les

mailles inextricables de leurs contradictions, livrés par leur faute pieds et poings liés à l'ironie dévastatrice du petit bonhomme, ils finissent par demander grâce, boudier comme un enfant pris en faute parce que pris au piège, mordre même (c'est Socrate lui-même qui le rapporte), comme la bête enragée qui ne peut plus s'échapper. La méthode dialectique est-elle enfin autre chose qu'un piège subtil où le discours sert à la fois d'appât, d'écran de fumée et d'arme pour l'estocade ? En comparaison, l'art et la poésie sont un jeu d'enfant.

Si l'on suit la condamnation célèbre de la *République*, il faut dire que le poème homérique contient une double tromperie, une tromperie (celle de l'art) qui représente une tromperie (celle des dieux). Simple coïncidence entre le contenu du poème et sa forme ? Peut-être en réalité la duperie de l'art trouve-t-elle au contraire son origine ou son prétexte (son excuse ?) dans cette duplicité divine. Le piège de l'art est un piège divin. Socrate, d'ailleurs, ne se jouait-il pas de ses interlocuteurs tout comme il se plaignait que son daimon pût se jouer de lui ? Celui qui est tombé dans le piège du dieu piège à son tour. C'est justice.

DEUXIÈME SÉQUENCE

L'exemple vient de nouveau d'en haut. Un homme poursuit un bien, mais le caractère effréné de cette poursuite le transforme lui-même et le voilà saisi par ce qu'il ne poursuivait pas : il est tombé dans le piège de l'infini et de l'éternel, dit Kierkegaard. L'éternité tend-elle des pièges ? Dieu peut-il procéder de manière aussi répréhensible ? Nouvelle occurrence – cette fois à des fins pédagogiques – de la fiction du Dieu-trompeur ?

Mais il y a pire : la fraude, si l'on peut dire, est généralisée, car toute la conduite du Christ sur cette terre est une tromperie : son incognito d'abord, Dieu se rendant quasiment méconnaissable dans la forme du serviteur ou du plus humble des hommes ; sa façon aussi de ménager ses disciples, car il ne leur annonce pas tout suite que lui, le dieu, va *mourir* ; cela, les disciples ne l'auraient pas supporté. Il faut tromper pour ne pas désespérer. C'est la dialectique de l'amour qui veut cela, nous rappelle le pseudonyme Climacus dans les *Miettes philosophiques* : l'incommensurabilité de Dieu à sa créature fait de son amour pour l'homme un poids littéralement écrasant ; si Dieu apparaissait dans toute sa gloire, il réduirait l'homme à néant par son propre

amour. Alors, il faut qu'il s'abaisse, qu'il s'abaisse jusqu'au plus humble des hommes, qu'il s'abaisse jusque dans la mort, et qu'il demande à être aimé, lui qui est l'amour. La kénose est un piège destiné à sauver l'humanité.

Mais il semble que l'usage divin du piège ne soit pas simplement moralement répréhensible, il est aussi parfaitement absurde : car il est parfaitement absurde, lorsque l'on possède toute puissance, de s'en délester au profit de la ruse ; lorsque l'on peut saisir directement les créatures, pourquoi prendre ce détour ? Le piège est certes à l'usage des faibles mais, s'il célèbre la rouerie de son auteur, il en manifeste aussi une certaine impuissance. Si, selon le mot de Jean, Dieu veut de sa hauteur élever les hommes jusqu'à lui, on ne voit pas vraiment quel avantage il aurait, en terme d'efficacité, à user de procédés de maquignon.

À moins que le caractère *indirect* du piège n'entre pour quelque chose dans son dessein. À moins que cette « efficacité » ne soit par ce procédé augmentée. À moins que ne puisse être *élevé* que celui qui est ainsi *tombé* dans le piège. Mais Dieu n'est-il pas alors devenu « le plus vil des séducteurs¹ » ?

Qui emploie la ruse pour amener quelqu'un dans un piège n'use pas de sa propre force – ou du moins n'en use-t-il qu'indirectement. Ce dont il use, c'est la force de l'autre. On peut bien pousser l'autre dans un piège, mais c'est toujours l'autre qui, en définitive, s'y précipite. La ruse qui consiste à pousser l'autre dans le piège consiste toujours à se servir de la force motrice de la victime, force motrice qui se retourne contre les intentions de celui à qui elle appartient. On ne séduit que des êtres qui *veulent*, sinon on s'en empare, on viole.

TROISIÈME SÉQUENCE

À quoi sert d'écrire ? À quoi sert d'écrire si ce que l'on doit enseigner par l'écriture ne peut pas s'enseigner ? À quoi sert d'écrire si l'écriture est impuissante par essence à produire l'effet que l'on veut qu'elle produise ? Le concept de vérité construit ou découvert par Kierkegaard rend intransmissible cette vérité même. Quel type de discours alors pourra la dire ?

1 *Miettes Philosophiques*, CE. C., VII, p. 44.

Première critique de la philosophie : elle prétend dire ce qu'elle ne *peut* pas dire. Wittgenstein reprendra la même critique.

Et puis, dit Kierkegård, la philosophie s'est fourvoyée parce qu'elle n'a jamais réussi à mener à l'action. A-t-elle jamais aidé qui que ce soit dans sa marche vers le vrai ? Seconde critique, liée à la première, car ne pas mener au vrai c'est ne pas *dire* le vrai. Comment alors y mener ? À moins que l'écriture ne soit justement de l'ordre de ce piège divin qui malgré elles capture les âmes et les élève, qui par une pieuse fraude (le terme est de Kierkegård)² les *édifie*. Est-ce là une littérature morale, voire moralisante ? On imagine sans peine la pesanteur d'une telle entreprise et surtout les semelles de plomb dont on va affubler le génie de l'art. On trouve dans certains textes de Kierkegård des tableaux à la Greuze, et les images dont il use pour représenter, par exemple, le concept même d'édification, respirent un sulpicianisme inquiétant. Et puis alors, où est le piège ? Il n'est certainement pas dans cette manière *directe* de montrer ce qu'il y a à montrer. Que signifiera alors édifier ? On sait que, dans la préface à sa *Phénoménologie de l'Esprit*, Hegel condamnait l'édification en philosophie. Comme il n'est pas certain qu'elle soit non plus la bienvenue en littérature ou dans l'art en général, on voit mal quelle forme adéquate pourrait revêtir le projet kierkegårdien. Quelle littérature ? Et quel piège, alors ?

Le curieux dispositif textuel qui organise l'œuvre de S. Kierkegård a fréquemment dérouté les commentateurs. Nul doute, pourtant, qu'il répondait pour partie à l'esthétique du temps, l'esthétique des premiers romantiques allemands dont on trouve, pénétrant alors au sein du discours philosophique, des traits stylistiques aisément repérables : pseudonymie, fragmentation, mises en abyme et construction « en boîtes chinoises », ébauches de *Bildungsroman*, journaux intimes, discours, etc. Mais l'esthétique kierkegårdienne en est également proche par l'usage qu'elle donne au concept même d'esthétique et par le rôle qu'elle semble conférer à cette « littérature » dont Schlegel, Novalis ou Hölderlin ont ébauché pour la première fois la figure et la définition. Pourquoi ne pas voir se manifester en effet, lorsque, dès le début de l'œuvre, Kierkegård se plaît à recourir à la littérature, l'idée d'une relève de la philosophie qui soit uniment philo-

2 Point de vue explicatif sur mon œuvre d'écrivain, Œ. C., XVI, p. 28 sq.

sophique et poétique, l'idée d'une forme enfin adéquate à l'exposition de la vérité, c'est-à-dire de l'absolu ? Et finalement cette esthétique se rapproche plus encore des romantiques en ce qu'elle se comprend comme le discours du Sujet, c'est-à-dire comme le discours qui nomme la constitution du sujet – constitution dont la vue éclatée des ouvrages pseudonymes offrent des fragments et qui occupe l'ensemble de la philosophie kierkegârdienne sous la locution du « devenir chrétien ». Jusque, même, la reconnaissance d'une impossibilité d'achever le Système du sujet, c'est-à-dire jusque dans la progressivité et la reprise incessamment fragmentaire, Kierkegård semble très proche de ceux qu'il railla par ailleurs cruellement dès la publication de sa thèse sur *Le Concept d'ironie*.

Et pourtant, nul n'en plus éloigné. L'horizon du Système est franchement rejeté – ce qui suffirait à le dissocier nettement des premiers romantiques – et le « poème philosophique » comme discours absolu sur l'absolu attendra vainement son rédacteur. On peut dire que Kierkegård a joué l'esthétique romantique contre elle-même et ceux qui l'ont pris au mot, ceux qui ont manqué l'ironie à la seconde puissance, l'ironie sur l'ironie, ceux qui ont vu dans le *Journal du séducteur* la profession de foi d'un jouisseur raffiné, ceux qui ont pris les multiples personnages qui hantent ses fictions pour le visage réel de l'auteur, ceux-là sont tombés dans le piège. Mais, inversement, ceux qui ont pris *Crainte et tremblement* pour le discours adéquat qui dit le religieux, ceux, donc, qui ont négligé le caractère *esthétique* de cette production, ceux-là aussi sont tombés dans le piège. Kierkegård, dispersé entre ses multiples pseudonymes (qui occupent la moitié de sa production) et parlant simultanément en discours chrétiens autonymes (l'autre moitié de la production) est ici comme Pénélope, défaisant la nuit ce qu'il a composé le jour, détramant de la main droite ce qu'il a tramé de la main gauche³. Mais cette opposition ne se fait pas simplement entre ces deux types d'écrits, entre l'esthétique et le religieux. C'est dans l'esthétique même que se joue le travail de Pénélope qui en cela était bien aussi rusée que l'homme aux mille ruses son mari : ce que le discours philosophique ordonné et systématique organise, la littérature, c'est-à-dire d'abord la forme littéraire

3 Parlant de la diversité formelle de sa production philosophique, et notamment de la différence entre écrits pseudonymes et écrits orthonymes, Kierkegård distingue « écrits de la main gauche » et « écrits de la main droite », rappelant aussi, selon la formule célèbre, que ce que l'auteur donne de la main gauche, le lecteur le reçoit de la droite.

(et romantique), le défait. La littérature est la main nocturne de Pénélope. Mais le jour, le discours philosophique raille l'ironie romantique et parle contre l'esthétique. Ainsi l'esthétique en philosophie n'est pas une façon de relever [*anfheben*] le philosophique, mais d'y introduire le conflit. Mais dans quel but ? À quoi, alors, pouvait donc bien servir cet usage esthétique du langage en philosophie ?

C'est un piège.

L'introduction de la littérature dans la philosophie (comme peut-être on introduit un virus dans un corps), au point que la philosophie soit *saturée* de littérature, ne répond pas, évidemment, à un souci ornemental. Mais si elle est une exigence purement et entièrement philosophique, elle n'est pas pour autant l'élévation de la philosophie à l'esthétique pure et simple. Elle est bien, d'une certaine manière, une question de forme, elle est bien le fruit d'une réflexion continue, sans cesse renouvelée, sur le statut de la forme du discours philosophique, en ce que celui-ci doit finalement entériner la mort du Système et le passage à une écriture pulvérisée, travaillée sans relâche par la force centrifuge d'un Sujet qui n'entre plus dans les catégories de la vieille métaphysique et qui cherche désespérément le moyen de se dire. La vérité, le sujet comme vérité, réclame une esthétique du discours mais aussi un discours *déformé* par une esthétique qui reste par elle-même impropre à dire le vrai. Car l'esthétique n'est pas, justement, le langage parfait où l'objet viendrait enfin coïncider bord à bord avec son expression. Défaillante, l'esthétique dans le discours est pourtant ce qui offre à la vérité de pouvoir s'exprimer dans cette défaillance même. Cette défaillance est le piège dans lequel le vrai doit tomber – et le lecteur avec lui.

La confusion du littéraire et du philosophique, si tenace dans la forme de l'œuvre kierkegardienne qu'elle en signale le motif central, rejoint ainsi, par l'esthétique romantique (c'est-à-dire par la compréhension romantique de l'esthétique), la critique de l'esthétique elle-même, à la fois comme « stade existentiel » – la vie rêvée et poétique, le lieu où l'existence se disperse dans la multiplicité de ses possibles – et comme mode du discours censé accomplir la parole absolue. Cette confusion n'est certainement pas, alors, l'effet d'un achèvement de la philosophie parvenue enfin à sa forme adéquate, mais le dernier recours offert au philosophique. Mais à quelle vocation, précisément, cette confusion, ou cette contamination, répond-elle dans l'ordre philosophique ?

Kierkegaard conçoit la philosophie comme édifiante. Mais l'esthétique en philosophie proposera un art à l'opposé de la démarche moralisatrice. Qu'est-ce qu'édifier ? L'édification est le mouvement même de la « production » du Sujet. Édifier le lecteur, c'est l'amener à se constituer lui-même, à se faire Sujet en tant que la subjectivité est la vérité. Ainsi, simultanément, l'édification est justement « l'exposition » du vrai. Or « la subjectivité est la vérité ». L'édifiant, dans *la totalité* de la production kierkegaardienne, est le récit, sous ses formes les plus multiples, de l'édification de la subjectivité et c'est pourquoi l'édification prend la relève de l'odyssée phénoménologique de la conscience. Mais sur ce chemin qui mène le lecteur vers lui-même, c'est-à-dire qui le mène à être proprement le Sujet de l'œuvre (et qu'il est déjà sans même s'en rendre compte), personne ne peut l'aider. L'édification n'est pas alors une somme de préceptes moraux destinés à lui montrer ce qu'il doit faire – elle ne fait qu'indiquer et fonctionne comme un *signe*. L'édification, comme genre philosophique qui détermine le « passage » à la littérature, est à la croisée des chemins : elle est la description de l'édification (« phénoménologie de la conscience ») et l'incitation à l'édification. Mais description et incitation sont une seule et même chose, car le sens des énoncés que profère alors la philosophie est pragmatique : « lire » l'édification, c'est s'édifier. Et c'est pourquoi le lecteur est le Sujet de l'œuvre. L'exposition du vrai prend son sens dans la réalisation qu'effectue la lecture et ceci est rendu possible parce que « l'objet » du discours, c'est le sujet lui-même.

Ce que va dire la littérature en philosophie, c'est le Sujet. Cependant surgissent deux difficultés. La vérité est la subjectivité, mais cette subjectivité, justement, se refuse à l'exposition *objective*. C'est-à-dire qu'elle refuse d'abord de *s'exposer*. Or il faut la dire. La seconde difficulté a trait à l'autre « côté » du texte, c'est-à-dire à l'individu auquel est adressé le texte philosophique : la vérité ne s'enseigne pas (prétention absurde puisque l'édification est le devenir soi de l'individu). De même que la philosophie édifiante a pour but conjointement d'exposer le vrai et d'y mener, de même elle se heurte au fait que le vrai ne s'expose pas et qu'elle ne peut pas y mener. Mais ces deux impossibilités ressortissent à la même cause : la vérité comme subjectivité. C'est là qu'alors intervient la littérature – et plus précisément la littérature comme piège.

La littérature est un piège, et même un double piège qui vient prendre dans ses filets à la fois l'objet qui refusait de se dire (en tous les cas ne se

disait-il pas dans le discours philosophique habituel) et le sujet qui lit et qu'il faut bien conduire, d'une certaine manière malgré lui, là où on veut le mener, c'est-à-dire en réalité auprès de lui-même. L'exposition littéraire du Sujet, c'est-à-dire de la production du sujet, sera identiquement la constitution de l'individu comme ce sujet dont on parle. Et si le discours parle de l'auteur, puisqu'il dit le sujet, le lecteur viendra prendre la place de l'auteur

Il faut tromper, pour mener au vrai. Parce que Kierkegård se demandait : « qu'est-ce que peut un homme pour un autre en matière de vérité ? »⁴, il a alors conçu ce piège savamment, dont il ne dévoila les mécanismes qu'à la fin de sa vie et dans un texte posthume. Et encore ce *Point de vue explicatif sur mon œuvre d'écrivain* n'est-il pas nécessairement le dernier mot d'une œuvre qui fut plus retorse que la plus ingénieuse stratégie d'un séducteur de profession. Séduire, tromper, piéger, l'enseignement de Socrate est médité sans relâche par Kierkegård et sa méthode, qui consiste, par « une pieuse duperie », à mener l'interlocuteur, empêtré dans sa propre course, vers son propre centre, ou qui consiste au moins à le dépouiller de ce qui fait obstacle au vrai, organise l'ensemble du dispositif kierkegårdien. L'esthétique est d'abord là pour piéger le lecteur, la surface romanesque l'attire et lui donne ce qu'il veut entendre. Si la littérature est un piège, c'est qu'elle piège le lecteur *dans* l'esthétique, c'est-à-dire là où il se trouve naturellement. Aussi bien ne se consacre-t-elle pas uniquement à décrire le stade esthétique, mais à décrire, sous les espèces du discours de l'esthétique, l'ensemble, inachevé, des possibilités d'existence. Mais c'est un abîme qu'elle ouvre simultanément sous les pieds du lecteur, car elle perce sous le stade esthétique des galeries qui dévoilent la profondeur insoupçonnée de l'existence et qui mènent, si l'on n'y prend pas garde, vers le centre intensif

4 La question est formulée explicitement dans les *Miettes philosophiques* et elle est même le point de départ de la démarche menée dans l'ouvrage, mais elle traverse en réalité toute l'œuvre de Kierkegård ; on la retrouve, émergente, à la surface de chaque ouvrage, dans les *Œuvres de l'amour*, dans le *Post-Scriptum*, dans *L'École du christianisme*, etc. – comme si toute la surface de l'œuvre était souterrainement irriguée par cette interrogation. Que l'aide que l'on apporte à l'autre consiste à l'abandonner et à user de fraude pour le secourir, ce motif douloureux n'est d'ailleurs pas, évidemment, étranger à la vie même de Kierkegård. On ne doit pas s'en étonner : l'intrication de l'autobiographique et du conceptuel répond à la vocation du discours philosophique comme discours du sujet.

de toute existence : la constitution de la subjectivité comme vérité. Mais cette ruse n'est pas seulement pédagogiquement nécessaire, elle répond aussi essentiellement au fait que rien de la vérité ne peut se donner directement. La manifestation esthétique de la vérité est une tromperie, mais la vérité n'apparaît que dans une manifestation qui la voile. La vérité se donne – dans tous les sens du terme – indirectement. Ainsi le chemin qui mène le lecteur vers le centre de l'œuvre, le chemin esthétique est-il le procès même par lequel la vérité se (dé)voile. Ainsi le discours tout entier se fait *signe*, indique sans désigner.

Mais qu'est-ce qui, en réalité, *piège* le lecteur ? La littérature n'est pas seulement le beau voile dont se pare la vérité pour attirer le disciple. La structure esthétique du discours philosophique opère une conversion d'importance dans ce qu'un tel discours énonce. La littérature est d'abord un facteur parasitant ; elle contamine le discours philosophique et le déstabilise, le déplace ne serait-ce que d'un infime degré qui change tout. L'assertion philosophique vacille, la fiction envahit tout et l'ironie avec elle, car la littérature est le mode ironique du langage⁵ qui décroche le sens de la référence et qui trouble le sens lui-même. Empruntant les pas sûrs d'un discours apparemment normé, le lecteur brusquement se perd, parce que l'auteur a fait un pas de côté, et plus rien n'est assuré. Il est troublé, il est piégé. Ce que réalise la littérature alors, c'est de livrer le lecteur aux seules ressources de sa faculté interprétatrice qui, devant l'esquive du sens, doit *décider* de ce sens. Ce choix l'isole, car il est le seul à pouvoir l'accomplir, il n'a plus l'adjuvant pratique d'une parole assurée qui exposerait clairement et univoquement son sens. L'auteur s'est dérobé, masqué par la polyphonie des pseudonymes, et sa parole même n'est pas directe – manifestement il ne dit pas ce qu'il veut dire. Dans le labyrinthe ouvert par tel ou tel personnage des fictions kierkegårdiennes, le lecteur entend résonner d'autres voix (qui l'appellent ? le repoussent ? l'admonestent ?), il entend la rumeur continue du devenir chrétien.

Mais le piège est plus subtil encore : l'important se trouve moins dans le sens qui est décidé que dans l'exercice même de cette décision, car celle-ci *produit* le sujet. Si la vérité est la subjectivité, le lecteur la découvre comme la production du sujet qu'il est lui-même dans l'exercice de la décision. C'est donc bien la lecture qui, par le piège du sens littéraire, réalise cette

5 Cf. P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, p. 285.

édification d'un nouveau genre. L'édification fonctionne moins au niveau du contenu qu'au niveau de la forme, c'est-à-dire à la fois au niveau de sa structure significative et de l'exigence herméneutique qu'elle initie. Elle n'a pas de message éthique à faire passer directement, mais, par l'interprétation du texte qu'elle requiert, elle forme éthiquement le sujet qui lit – l'éthique est ainsi donnée indirectement, par le fait que le lecteur s'approfondit et s'intériorise dans la quête du sens. La littérature réussit ce tour socratique d'aider sans aider, de mener le sujet vers lui-même de telle sorte que c'est par ses propres forces qu'il y vienne et non par celle du maître. Socrate avait compris que la vérité ne se donnait pas. Mais il indiquait aussi par la divine ruse du dialogique que cette recherche de la vérité se faisait dans le mouvement d'intériorisation – c'est-à-dire de constitution de l'intériorité.

Il y a donc un sens psychagogique, plus que pédagogique, à ce piège de l'esthétique. Mais on pourrait encore croire qu'il s'agit de simple tactique. Et, en effet, c'est par ce piège que l'on capte le lecteur, qu'on le saisit, que progressivement on l'isole, on le dépouille pour le laisser seul en chemin. L'ensemble de l'œuvre kierkegardienne est conçu par son auteur comme un dispositif stratégique monté avec un soin maniaque du détail. Mais, on y a déjà fait allusion, cette tactique n'est pas motivée seulement par cette fin. Ou plutôt cette ingénieuse manière de se saisir du lecteur et de le mener vers lui-même, par la tromperie, n'est pas autre chose que l'exposition, exposition nécessairement indirecte, de la vérité elle-même. Les oripeaux dont la vérité se vêt, la littérature, n'est pas un costume d'emprunt, une cote mal taillée par laquelle pitoyablement elle se déguise. Plutôt est-elle comme le léger manteau de Socrate, qui cache et découvre. L'intériorité ne se montre pas crûment, elle demeure intérieure. Contre cette dérobade butte toute la philosophie et c'est le point où sombre le phantasme synoptique du Système. La vérité est *signe* d'elle-même. L'omniprésence de Dieu, dit le pseudonyme Climacus, est son invisibilité. Son apparition est donc toujours indirecte et l'immédiateté de cette apparition un piège.

Mais qu'est-ce que cela signifie ? Dès l'ouverture de *l'Alternative*, son premier ouvrage pseudonyme, l'auteur avait prévenu : l'intérieur n'est pas l'extérieur. Mais il ne fallait pas conclure de cela que Kierkegård sacrifiait la manifestation au profit de l'essence cachée. La question de *l'apparition* de la vérité est au contraire la question centrale qui occupe toute l'œuvre de Kierkegård – et c'est la raison pour laquelle la forme redouble le fond, car la forme (l'esthétique) signe comme apparition différée l'exposition même de

la vérité. Qu'est-ce, ici, que la question de l'apparition ? C'est précisément la question du *rapport* du sujet à la vérité. Dire que la vérité se définit par un certain type de manifestation (une manifestation très exactement paradoxale), c'est dire qu'elle se définit comme rapport. Tel est très exactement ce que signifie la célèbre formule affirmant que « la subjectivité est la vérité ». La vérité se définit comme mode de visée authentique du vrai ; elle n'est pas un quelque chose, mais la forme du rapport à ce quelque chose, elle est la forme de cette visée. Est-il alors utile d'affirmer corrélativement que c'est dans cette forme de visée que la subjectivité se constitue elle-même ? Viser le vrai, c'est devenir sujet.

Ici le Christ devient paradigme absolu et se substitue à Socrate. La pieuse fraude n'est pas seulement une manière pédagogique de mener le disciple au vrai, elle est le mode même d'apparition de la vérité : que Dieu se soit fait serviteur, la fraude est absolue, le piège immense. Mais, inversement, le rapport que cette apparition induit est décisif : croiras-tu ou te scandaliseras-tu ? Le sens est là, il faut décider. Ce sont des hommes libres que le Christ doit élever à lui et dans cette élévation seule leur volonté est sollicitée. Le piège libère. Et c'est finalement l'apparition de la vérité, c'est-à-dire cet entre-deux qui unit et sépare l'individu et la vérité, c'est l'apparition paradoxale de la vérité qui devient le motif de cette psychagogie.

Alors les fils se rejoignent, qui agencent savamment le piège de la littérature : la surface du langage dans sa configuration littéraire *indique* la vérité. Mais cette communication indirecte est le mode même de l'apparition de la vérité. Ainsi, la vérité apparaît comme ce qu'elle est, le déchiffrement d'un texte. Nul alors, plus que Kierkegaard, n'aura été plus attentif à la chair même du texte. Tout est redoublé : un lecteur lit que c'est le mouvement de la lecture qui est l'objet même de ce qu'il lit. Ce qu'il voit, c'est lui-même lisant, c'est-à-dire simultanément lui-même devenu cette intériorité que patiemment il apprend à décrypter, et ainsi ce qu'il voit, c'est la *vérité*. Et si toute œuvre de l'art édifie le sujet qui la contemple, produit celui qui est à même de la déchiffrer, Kierkegaard fait de cette édification le motif philosophique fondamental. Car ce mouvement est celui de la vérité. Le piège s'est refermé. Le lecteur est *édifié*.

Un degré encore, ou le même, déployé : le vrai apparaît au langage. Enfin la littérature était un piège bien plus profond et bien plus efficace, car

elle donnait configuration à ce qui semblait devoir rester sans figure. Le Sujet, cette intériorité cachée que *trahissait* la manifestation extérieure, s'établit dans le langage, y prend une *image* qui en est le *signe*. Attiré dans les rets du langage par la littérature, la vérité comme subjectivité trouvait enfin son expression. Elle se disait, c'est-à-dire qu'elle se disait comme vérité. La fiction esthétique est cette configuration. Multiple configuration : le sujet se déploie dans un journal étrange, trouvé au fond d'un coffre, au fond d'un lac, où l'auteur revit à un an d'intervalle ce qu'il a déjà vécu, il apparaît dans des lettres adressées à un esthète qui doit demeurer muet, dans un banquet platonicien où chacun y va de son discours sur l'éros, etc. Suite d'esquisses littéraires, car le sujet ne se donne que par esquisses, qui répondent moins au goût du temps romantique qu'à une nécessité strictement philosophique. Tout ce qui s'y donne, ce sont des bribes du sujet qui se déploie. Henry James disait ainsi que toute fiction, toute intrigue, n'était que le déploiement du caractère d'un des sujets. Le discours philosophique se pulvérise dans ces fictions aussi bien que dans les traités philosophiques en forme rédigés par des pseudonymes. Ni simples fictions psychologiques, ni purs traités philosophiques, les deux, aucun des deux, la parole fictive inextricablement mêlée à l'assertion philosophique.

Mais quel sujet ? De *qui* parle-t-on ? Le sujet qui ainsi se laisse volontairement tomber dans le piège littéraire pour mieux s'élever à sa propre expression, ne peut pas être le sujet abstrait du classique discours philosophique. Il n'est pas non plus le sujet purement fictif du conte. Il est le sujet concret, *existant*. Kierkegaard.

On n'a cessé de chercher la part autobiographique dans l'ensemble des œuvres *philosophiques* de Kierkegaard. Mais la recherche demeurerait simplement anecdotique ou platement psychologique, voire psychiatrique. L'autobiographie était *partout* et par un motif *philosophique*. Car l'autobiographie, fictive, reconfigurée, déformée, c'est le discours du Sujet, l'exposition de la vérité comme subjectivité. Mais le Je qui là s'exprime n'est pas un Je universel, ni un Je anecdotique, ni même exemplaire ou paradigmatique. La philosophie, comme discours du vrai, est devenue autobiographique. Tel est le fruit du nouveau discours. Même si le secret demeure, car l'intériorité n'est pas livrée mais exprimée, la philosophie a enfin trouvé le moyen, indirect, détourné, masqué, retors, de dire le vrai.

Mais ce qui valait alors pour le lecteur vaut aussi pour l'auteur : l'écriture philosophique est une édification. La configuration fictive du Sujet n'est pas

seulement le mime de l'itinéraire caché de l'intériorité, elle n'est pas non plus étrangère au mouvement même de cette marche vers soi, elle lui est au contraire indispensable. Le sujet n'est pas seulement fictivement construit, il l'est réellement dans la fiction. Ainsi le sujet s'est bien *formé*, dans tous les sens du terme, dans la fiction esthétique et dans la parole philosophique. Au terme du *Point de vue explicatif*, Kierkegârd déclare : mon écriture fut mon éducation ; voulant édifier les autres, c'est moi-même que j'ai édifié.

« Dialectique-lyrique », ainsi est qualifié le genre de l'un des ouvrages, *Crainte et tremblement*. Celui-ci s'ouvre sur quatre tableaux, quatre versions possibles du sacrifice d'Abraham. Voilà donc quatre méditations (à défaut d'une explication impossible à donner pour un tel geste) sur la réalité du stade religieux. Mais ce sont aussi quatre versions possibles d'une méthode pour enseigner le vrai où il s'agit de méditer sur l'enseignement au religieux. Nouvelle représentation du disciple ou du travail d'accès à la vérité que doit effectuer le lecteur lui-même. Mais il y a aussi une troisième lecture à faire, car on sait que ces versions du sacrifice « configurent » le geste de Kierkegârd lui-même « sacrifiant » celle qu'il aime en rompant ses fiançailles. Exposition de l'objet, exposition du procès vers la vérité, exposition du sujet. Trois lectures, ou la même, piégée.

« Dialectique-lyrique ». Comment dire philosophiquement le sujet se constituant comme vérité ? Peut-être faudrait-il y voir le nouveau genre de ce discours intitulé par ailleurs : philosophie.

La remarque n'est pas de Kierkegârd, ni même de l'un de ses personnages ou de ses pseudonymes. Elle est proférée par un personnage de Henry James, l'écrivain Vereker : « Il y a dans mon œuvre une idée sans laquelle je n'aurais jamais éprouvé le moindre intérêt pour ce travail. C'est le dessein le plus subtil, le plus abouti de tous, et je crois que son exécution a demandé des trésors de patience, d'ingéniosité. Je devrais laisser quelqu'un d'autre le dire ; mais le fait que personne ne le dise est précisément ce dont nous parlons. Elle s'étend, ma petite ruse, de livre en livre, et tout le reste, en comparaison, n'est que surface. L'ordre, la forme, la texture de mes livres en constitueront peut-être un jour pour les initiés une représentation⁶ ». Bien sûr, on pourrait faire une telle remarque au sujet de toute

6 H. James, *Le Motif dans le tapis*, trad. E. Vialleton, Actes Sud, p. 22.

œuvre d'importance : il y a toujours un « motif dans le tapis » à découvrir et le travail de la critique y trouve sans doute son ultime justification⁷. On n'a aucune raison de l'appliquer plus particulièrement à l'œuvre de Kierkegård. Et à dire vrai, on en aurait plutôt moins de raison : le travail philosophique s'oppose justement à un tel principe qui supposerait que le principe de l'œuvre demeure caché. La philosophie, procédant à l'exposition du vrai, est occupée du dévoilement entier du vrai, érigée sur un modèle synoptique qu'elle vise éperdument. L'exhibition des principes qui régissent l'enchaînement des propositions est, comme en mathématique, la condition nécessaire de l'exercice raisonné de cette exposition. S'il y a un motif dans le tapis, il doit pouvoir apparaître à tout instant et être manifesté explicitement par le texte – c'est ce que l'on appelle un *principe*. Même si le travail du concept peut être souterrain, nous sommes toujours en droit de réclamer sa manifestation à un moment ou à un autre.

L'œuvre de Kierkegård a manifestement enfreint cette loi (qui sans doute n'a jamais été franchement respectée) attachée au *genre* philosophique et a laissé pressentir qu'il y avait bien quelque chose comme un motif dans le tapis, quelque chose comme un point aveugle, plutôt, à partir duquel la bigarrure parfois déroutante de son texte s'organise et pourrait prendre une forme achevée. Ce point est sans doute indiqué mais il n'est pas montré. C'est que l'appareil du texte a revêtu une fonction inverse de celle que l'on est droit d'attendre, car elle sert plutôt à le masquer, de sorte que, comme le dit le Vereker d'Henry James à propos de son œuvre, « tout le reste n'est que surface ». Et Vereker emploie le terme de « ruse ». Il faut en dire autant de l'œuvre kierkegårdienne dont la surface textuelle n'est pas seulement un masque mais plus précisément un piège, un piège abyssal, dans lequel le lecteur n'en finit pas de tomber mais dans lequel également l'auteur lui-même s'est volontairement précipité. Le lecteur, l'auteur tombe et s'élève et le fond de l'œuvre vers lequel la littérature l'entraîne, c'est lui-même.

Vincent DELECROIX

7 Il faudrait toutefois se garder de voir dans le « motif » le sens ultime de l'œuvre, ce qui n'aurait justement pas beaucoup de sens. Au vu du déroulement de la nouvelle d'Henry James, il n'est pas sûr d'ailleurs que ce motif si alléchant ne soit pas à la fois le phantasme de l'exercice critique et celui de la production poétique.

Le Piège, le sacré, le récit

Primitivité et sacrifice dans *Salammbô* et *Là-Bas*

DES PRIMITIFS, DU PIÈGE ET DU SACRÉ

LOUIS MARIN, dans *Le Récit est un piège*, remarque d'emblée que le piège n'est pas un concept littéraire, non plus que philosophique. Il relève de la machination technique, de l'artisanat, et, s'il s'origine dans la ruse, qui est une manifestation de l'intelligence, il se prolonge dans un faire, une réalisation concrète.

Le piège est stratégie du faible pour vaincre le fort, pour parvenir à s'emparer de ce qui le dépasse, numériquement ou qualitativement. Vico le philosophe, Trinh Xuan Thuan, astrophysicien contemporain, ou encore Jean Rouault¹ proposent un mythe des origines, à propos des *bestioni*, des premiers hommes ; dans l'esprit de ces fables, l'on peut supposer un chasseur qui, un jour, creusa une fosse profonde, la couvrit de branchages, inventant le leurre, l'illusion réaliste du sol, pour y faire choir le mammouth... Imaginer aussi un comparse de ce même chasseur, délégué lui à la conceptualisation, représentant sur une paroi reculée un mammouth, un bison, percés de flèches : leur force piégée par et dans la représentation de leur faiblesse. En ce cas, la forme, les contours, qui ferment et fixent ces animaux sur la surface du roc, sont les rets du piège de la représentation.

1 Vico, *La scienza nuova* ; Trinh Xuan Thuan, *La Mélodie secrète* ; Jean Rouault, *Paleo circus*.

Par elle, l'homme a la maîtrise de la force, il contient et contemple l'énergie naturelle, bien supérieure à la sienne, qu'il a pourtant circonvenue, par la plastique.

Nos lointains ancêtres inventaient même la fiction, dès lors qu'à cet animal piégé par la main du peintre se trouva adjoint un homme, étendu à côté de l'animal, blessé, les entrailles à l'air ; la leçon que contient cette fiction est étrangement inscrite à l'abri des regards, au fond d'un puits, comme pour dire *μετὰ voce* les limites du piège de la représentation : le chasseur à son tour est pris dans les mailles de ce même piège.

Dans un univers où chaque élément était magique, dans une saisie animiste du réel, l'animal était sacré, et sans doute les peintures pariétales célèbrent-elles à la fois la puissance humaine et la conjuration de la transgression commise dans le meurtre de la Force Surhumaine de la bête, de la Nature. Et peut-être même de la transgression de la représentation d'une telle puissance.

Apparurent les dieux, puis Dieu. Peut-on représenter sa puissance, et si oui, comment ? La question a ouvert des espaces de discussion, de dissension, de guerres. Images autorisées ou prosrites, représentations régulées par le concile de Trente, quête hermétique kabbalistique d'un agencement des lettres de la langue qui révélerait l'ordre du monde, *Méditations sur les psaumes* inscrites dans le respect de la lettre, ou écrits mystiques de l'ineffable, bordant de métaphores l'expérience de la rencontre effusive de Dieu : autant dire que, au fil des temps, se cherchent et s'essaient des représentations du sacré, comme autant de formes où enserrer un témoignage relatif au sacré.

Et, des vertiges des *Méditations* de Sponde, où parfois la mathématique d'une échelle est objet d'un vertige pré-pascalien, jusqu'aux poèmes brûlants de Jean de la Croix, se manifeste le doute de la possibilité de donner forme, sens et contenant, à la manifestation du sacré, depuis sa part « humaine » (la tension vers le divin) jusqu'à sa part mystique, diluant les limites du corps comme du dire.

Le récit est un piège, parfois pour le lecteur, piégé dans les sens, voire les faux-sens, de ce qu'il lit, mais toujours en tant qu'il est une forme qui se propose de délivrer du sens, et pour cela de « tenir », contenir au préalable ce sens dans la forme qu'il a choisie.

Quels « dispositifs de capture » préparer pour lier, entraver, ce qui par essence n'a pas de matérialité, ni ne dépend de l'alphabet commun, à savoir la surhumaine puissance, le mystère, la force du dieu ?

Telle sera la question, d'autant plus nécessaire qu'elle concerne deux romans – genre traditionnellement consacré (nonobstant l'hagiographie, dont Durtal, le héros de Huysmans, dira qu'elle « était une branche maintenant perdue de l'art² ») au développement d'aventures, frayant avec la réalité depuis le XVIII^e siècle, chargé au XIX^e de raconter l'éternelle histoire de « la baronne [qui] épousera le vicomte », selon les termes de Flaubert³. Genre bâtard, longtemps décrié, contre les nobles possibilités de la tragédie, de la poésie. Genre « cul de plomb » dirait Nietzsche, pour qui l'aphorisme seul permet de dire la force, non du dieu, mais du surhomme. Mais genre qui éclate suffisamment, au XIX^e siècle, pour qu'il soit parfois tenté par l'expérience des *limites de la représentation* que constitue une mise en fiction du sacré.

Pour ouvrir des perspectives de réponse, il faut au préalable définir le piège, tel qu'il a pu se représenter dans la littérature, et particulièrement au XIX^e siècle, avec ses besoins d'ailleurs, espaces limites proches ou lointains, qu'illustrent les œuvres de Flaubert et de Huysmans.

Nous serons alors en mesure de comprendre en quoi la primitivité, les Primitifs, fonctionnent dans les deux romans évoqués ici, *Salammbô* et *Là-bas*, comme des espace/temps à même de proposer le motif du *sacrifice* comme motif idéal de la formulation du sacré – motif permettant de « capturer » le sacré.

Mais le sacrifice, débordant l'élément qui le supporte et où il s'accomplit, le corps, touche à l'écriture même qui le soutient, et au genre lui-même, piégé dans l'affaire. Comme s'il fallait traverser un « là-bas » pour le récit, c'est-à-dire une possibilité diégétique spatio-temporelle, pour finalement passer outre, et désigner un « au-delà » du piège formel, choisi mais éprouvé dans la relativité de son efficacité à lier le sens.

2 J. K. Huysmans, *En route*, Bartillat, 1999, p. 1354. Toutes les références à la tétralogie, *Là-bas*, *En route*, *La Cathédrale*, *L'Oblat* seront données dans cette édition.

3 G. Flaubert, *Correspondance*, 16 décembre 1879, Conard, volume 9.

PIÈGE ET LITTÉRATURE

Il existe sans doute des époques, en art, plus « piégeuses » que d'autres ; plus ludiquement (quoique pas exclusivement) piégeuses.

Le baroque est un moment de l'art qui a joué à plein sur les pièges de la représentation, la falsification des formes, les anamorphoses et les trompe-l'œil. Nombre de sonnets de Jean de Sponde – pas ludiques du tout, ceux-là, mais inscrivant le sacré au centre de leur propos – ouvrent de discrètes chausse-trappes qui invalident la construction apparente et rhétorique du sens, sapent l'affirmation sereine face à la mort, retiennent la prière censée monter vers Dieu. La présence insidieuse de tels pièges structurels ou phoniques, cachés dans le corps du sonnet, désignent peut-être, chez ce poète protestant, ce piège, majeur, essentiel à la théologie réformée, que constitue la pensée réformée de la Grâce – qui jamais ne libère l'homme, puisqu'il est tenu dans le sombre cachot de l'ignorance. Contre cela, les mystiques de la Contre-Réforme évoqueront la grâce vécue, la grâce *éprouvée*, ressentie dans le mystère du corps ouvert à Dieu. Tandis que la pensée pascalienne ne propose, elle, que le Pari pour tenir écartées les mâchoires des deux infinis.

La fin du XIX^e siècle renoue avec le piège simplement défini et ludiquement considéré : il se trouve en effet un domaine d'élection dans la littérature policière – depuis les plus fins de ces récits, *La Lettre volée* d'Edgar Poe, jusqu'aux plus populaires, le *Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux. *La Lettre volée* est un cas raffiné de récit de piège, qui représente aussi bien des personnages piégés dans un adultère banal mais habilement inexploité, que la victoire de la ruse sur le piègeur subtil qu'est le ministre, victoire passant par la résolution de l'aporie du lieu clos où quelque chose, pourtant, doit se passer – la lettre, grimée en presque rien, doit pouvoir sortir de la pièce sans avoir l'air d'en sortir ; une même logique du lieu clos, véritable piège pour la raison, prévaut dans *Double assassinat dans la rue Morgue* comme dans *Le Mystère de la chambre jaune*.

La littérature fantastique sera aussi un grand domaine du piège ; s'appuyant sur la coexistence du réalisme et de l'intrusion d'une étrangeté dans la réalité, celle de Maupassant par exemple relance, dans le cadre du fantastique, la question de la saisie du spirituel – l'inconnaissable prenant la place de la divinité. Le héros du *Horla* tente de piéger, sur le blanc d'une

mousseline, à la surface du miroir ou dans une pièce close ce qui est « hors la » possibilité de représentation.

Mais c'est surtout dans la littérature populaire, qui se répand considérablement au XIX^e siècle, que nous trouvons le piège comme passage obligé de l'intrigue, *acmé* de la péripétie – pièges rocambolesques d'Eugène Sue, qui remplacent les enlèvements amoureux d'antan, et que l'écrivain installe pour mieux les faire disparaître dans le déchaînement fougueux du héros d'aventures. La littérature d'enfance usera des mêmes ressorts, elle qui toujours se réserve un chapitre « pris au piège » pour ses invraisemblables héros assistés, il est vrai, d'un chien inventif... Voilà le piège devenu *topos*, que la BD, le cinéma, exploiteront. Certaines productions du Nouveau Roman, jouant de la structure policière et de la délivrance du sens, redonneront une dimension baroque au piège, non plus comme élément du récit, mais comme stratégie signifiante et réflexion sur la réception.

Mais le piège ne se limite pas à ces cas, aisément repérables – parce que le piège appelle association, parce qu'il est une métaphore.

La difficulté du sujet consiste à donner un sens précis à piège, et dans un contexte littéraire, sans pour autant se limiter à des cas d'écriture du piège comme ressort du récit – difficulté, donc, à piéger « le piège » dans une signification suffisamment ouverte pour problématiser son usage dans le champ littéraire. Mais il existe peut-être, pour « piège », une fatalité sémantique, fondée sur l'étymologie qui veut que la racine latine, *pedica*, signifie « lien aux pieds » ; ainsi, l'on s'y empêtré un peu, et l'on risque de boîter, à vouloir jouer sur autre chose que des récits de piège. Car aussitôt les associations surgissent : ces liens aux pieds nous font songer à une grande figure du piégé, Œdipe aux pieds boiteux, portant sur les chevilles la trace du piège auquel il succombera, le destin. Non sans avoir auparavant pris à son piège la Sphinge, libérant ainsi la population de Thèbes ; décidément, les rusés sont tôt ou tard punis, comme le rusé Ulysse entravé dix ans durant par les lacets de Poséidon.

Mais la boiterie est aussi celle, moins mythique, d'Hyppolite, le garçon de l'auberge du Lion d'or, dont l'opération ratée du pied bot resserre le piège sur Charles Bovary. Autre boiteux, Jean Folantin, héros pitoyable d'*À van l'eau* : « son aspect chétif ne prévenait pas en sa faveur et sa jambe gauche boitait, par suite d'un accident survenu au collège, dans son

enfance⁴. » Ce handicap l'empêche de danser, peut-être est-ce la raison pour laquelle il restera l'éternel boiteux, soumis au rythme déhanché du désir, soit de trouver dehors une gargote où se nourrir sans dépérir, soit de se terrer dans un « chez soi » soumis aux horreurs culinaires d'une gouvernante ou d'une pâtissière retorse. Jean Folantin est un Charles Bovary, mais boiteux, mais resté célibataire ; tous deux piégés dans la médiocrité et la répétition, l'un jugé boiteux par sa bovaryste épouse, l'autre plus franchement piégé dans le désenchantement plus affirmé du siècle qui va vers sa fin.

Des grandes figures aux pâles héros, la boiterie – ce cas presque anodin du corps privé de sa pleine intégrité – nous mène du côté de Flaubert et de Huysmans, de leurs héros piégés, comme bien d'autres en leur siècle.

LE PIÈGE ET « L'AILLEURS »

Plus que piègeur, le XIX^e siècle est moment piégé : « Le Spleen » de Baudelaire installe un « ciel bas et lourd », une terre « changée en un cachot humide, où l'Espérance, comme une chauve-souris, s'en va battant les murs de son aile timide en se cognant la tête à des plafonds pourris », la pluie enfin, qui « d'une vaste prison imite les barreaux ».

Dès *René* et ses appels aux orages désirés, le siècle post-révolutionnaire s'est vécu lié, pieds et poings, et le piège est extérieur aussi bien qu'intérieur.

À l'extérieur, le rêve napoléonien n'a vécu que le temps des pères, l'enfant du siècle en est amputé ; la royauté, quand elle fait retour, est dégradée, et la révolution ne sera plus que farce. Pourtant, certains ont brisé les mâchoires du piège de l'Ancien Régime : le peuple, qui lentement gagne un autre statut, sous de nouvelles nominations, « opinion publique », « prolétariat » ; avec la première appellation, le peuple gagne une forme de liberté ; avec l'autre, il tombe sous d'autres fers, dans d'autres pièges, ceux du capitalisme. La question de la liberté, afférente à celle du piège, obsède le siècle – qu'on la veuille établir, ou qu'on la craigne.

À l'intérieur, c'est le poids du spleen, de la mélancolie, qui constitue le piège. Et la mélancolique Emma peut bien, dans son humide cachot normand, incriminer Yonville, c'est en elle que gît la tristesse : « toute

4 Huysmans, *À van l'eau*, Mille et une nuits, 2000, p. 11.

l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement⁵ ; la rencontre d'une réalité sans goût *révèle* la fadeur de l'être, selon une métaphorisation culinaire que Huysmans portera à un haut degré.

Ailleurs, ici

Peu d'écrivains du siècle qui aiment leur temps – ni Stendhal, ni Balzac ne lui pardonnent d'être en guenilles ; même si Balzac construit une parade à ce temps, à la décadence qui le ronge, en inventant par exemple le paradigme des « hommes forts », groupe occulte des Treize⁶.

Ni Flaubert ni Huysmans ne répondent à leur temps ; il est pour eux piège à bêtise, à crétinisme politique, et leurs créatures de fiction seront davantage de pauvres cloîtrés impuissants que d'énergiques lutteurs ; cloîtré déprimé, faute de mieux, pour Folantin, qui conclut *À van l'eau* sur ces mots : « Le plus simple est encore de rentrer à la vieille gargote, de retourner demain à l'affreux bercail », ou cloîtrés retournant le piège en havre de copie, comme Bouvard et Pécuchet qui, las d'arpenter les espaces abstraits du savoir et les alentours de Chavignolles, choisissent la réclusion volontaire. Ce Folantin, et plus encore le personnage de Durtal qui lui succédera, après l'intermède Des Esseintes, sont, écrit Jean Borie « les fils et héritiers de Bouvard et Pécuchet⁷ » – et pas seulement, comme il l'ajoute, parce que rien ne pourrait leur faire une place dans le monde des *Rougon-Macquart* ; surtout parce que tous ces célibataires marginaux, dépris des pièges de l'illusion amoureuse et des dangereuses tentations de la chair, finissent par trouver dans le lieu clos la paradoxale échappatoire aux leurres et pièges du temps. Les uns penchés sur le double bureau à pupitre, l'autre, Durtal, dans la maison de l'oblat qu'il est devenu, à la lisière d'une clôture plus exigeante, celle du monastère. *Bouvard et Pécuchet*, roman inachevé, laisse le lecteur devant la perspective à peine esquissée par les scénarios du

5 Flaubert, *Madame Bovary*, Gallimard, « Folio », p. 101.

6 « Ce furent treize rois inconnus, mais réellement rois, et plus que rois, des juges et des bourreaux qui, s'étant fait des ailes pour parcourir la société du haut en bas, dédaignèrent d'y être quelque chose, parce qu'ils y pouvaient tout », préface à H. Balzac, *Histoire des Treize*, Le Livre de Poche, 1983, p. 24.

7 Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, Grasset, 1991, p. 43.

bonheur de ses héros, de même que *L'Oblat* s'achève sur une prière, non sur une victoire sereine : les moines sont expulsés du monastère, Durtal doit rejoindre Paris, quitter l'oblature.

*Ab ! mon cher seigneur, donnez-nous la grâce de ne pas nous marchander ainsi, de nous omettre une fois pour toutes, de vivre enfin, n'importe où, pourvu que ce soit loin de nous-mêmes et près de Vous*⁸.

Phrase importante, qui permet de voir combien se « dépiéger » de soi reste le but, se libérer dans un « ailleurs » d'ordre intime, en un processus d'impersonnalisation apte à ouvrir l'être à la présence de Dieu. Une semblable impersonnalisation, quoique absolument pas religieuse dans sa finalité, caractérise la fin de *Bouvard et Pécuchet*, où les héros s'oublient au point de cesser d'être des personnages de roman pour devenir auteurs/compilateurs des paroles d'autrui. L'enfer, ce n'est pas les autres, c'est le « moi » ; mourir au « moi », c'est sortir du piège⁹.

La leçon nietzschéenne n'est pas si différente, qui, pour détruire le piège de deux mille ans de socratisme, construit ce Surhomme – lequel, pour être « sur-humain », fait éclater la fiction du moi, s'épand jusqu'aux frontières du monde sensible et défait les limites du temps. Dans une physiologie philosophique, cela donne :

— *Rester assis le moins possible ; ne se fier à aucune idée qui ne soit venue en plein air pendant la marche et ne fasse partie de la fête des muscles. Tous les préjugés viennent de l'intestin. Le cul de plomb, je le répète, c'est le vrai péché contre l'Esprit*¹⁰.

Asseoir et plomber la philosophie dans le socratisme, qui croit non seulement « connaître l'être, mais encore le corriger¹¹ », a été la grande erreur, contre laquelle Zarathoustra propose « le vrai livre des altitudes, celui qui laisse la chose humaine à un abîme au-dessous de lui¹² ». Le vol de l'aigle nargue superbement les rets rationnels de la tradition. Et si Flaubert a

8 Huysmans, *L'Oblat*, op. cit., p. 1354.

9 Qui est également piège formel du romantisme, devenu un véritable consensus culturel.

10 F. Nietzsche, *Ecce homo*, U.G.E., « 10/18 », 1988, p. 41.

11 F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, « Folio-essais », 1977, p. 92.

12 F. Nietzsche, *Ecce homo*, op. cit., p. 10.

été par Nietzsche traité de « cul-de-plomb¹³ », c'est en raison de la méconnaissance nietzschéenne des obstinées métaphores des cimes qui s'imposent dans la *Correspondance* de l'écrivain (haut des Pyramides, des tours, sommet des montagnes) pour dire la position idéale de l'artiste. Il faut parier que Nietzsche, qui joue de la contradiction pour la faire éclater, aurait pu admettre que le vol de l'aigle puisse avoir lieu dans le bureau des copistes chavignollais, l'essentiel étant de parvenir à accomplir, pour sortir du piège, la métamorphose du vol de la chauve-souris baudelairienne en puissance de ravissement de l'aigle – Bouvard et Pécuchet, non plus rats, mais rapaces de bibliothèque, plongeant leurs « serres », et leurs plumes, dans les entrailles des livres, pour en prélever de fragmentaires sottises, aphorismes de la bêtise.

Il semble bien que nombre d'écrits au XIX^e siècle, philosophiques ou littéraires, oscillent – selon le mouvement évoqué par Schopenhauer, qui lui-même balance entre la prison du monde *in re* et la musique évocatrice d'un *ante rem* originel – entre piège et ouverture, mais selon des modalités différentes de celles qui ont prévalu depuis le XVII^e siècle, triomphé au XVIII^e : la raison alors permettait de sortir des cachots de l'obscurantisme, de l'infâme superstition, de la foi aveugle dans la valeur Une. Le XIX^e siècle a, lui, à se débattre dans les rets de la seule pluralité des choses du monde – et ce dans la ruine de tout fondement métaphysique. Aussi réinvente-t-il une mystique, c'est-à-dire non pas un arrière-plan divin inaccessible, mais la possibilité de fusionner dans l'ici et maintenant, et par l'effusion sensible, la réalité du monde et le mystère ; mystique du surhomme, mystique de l'art, mystique chrétienne : Nietzsche, Flaubert, Huysmans. Par l'effusion, qui passe par l'épanchement (au sens propre) du « moi », soit la déclôturation du sujet, l'on devient « aigle », y compris en ces lieux clos de l'ici où finissent les personnages de Durtal, de Bouvard et de son comparse.

Ailleurs, ailleurs...

Mais avant d'aborder à cet « ailleurs » de la réclusion dans un présent abhorré, les héros flaubertiens et huysmansiens ont effectué un cheminement, sont passés par des « ailleurs » véritables, dans l'espace ou le temps.

13 F. Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Gallimard, « Folio-essais », 1988, p. 16. À partir des propos de Maupassant disant que Flaubert « ne pouvait écrire qu'assis »...

Les œuvres de Flaubert et Huysmans témoignent d'une cohérence, la place de chaque récit dans l'ensemble, ou le rythme général, étant déterminant.

Chez Flaubert, les romans font alterner rythmiquement la France contemporaine, Paris ou la Normandie, et les ailleurs spatiaux et temporels, l'Orient proche, Carthage de *Salammô* ou la Thébaidé de *La Tentation de saint Antoine*, l'Orient plus lointain de la Galilée d'*Hérodias*, l'Orient flou de *La Légende de saint Julien*. Fait remarquable, les récits qui mettent en scène le sentiment religieux sont situés ailleurs que dans l'occident contemporain – même *Un cœur simple* ne peut prendre sens que dans sa contiguïté avec les deux autres contes, orientaux ou orientalisés. Le présent ne laisse que peu d'espace pour ce type d'investigation du sacré, et écrire la mystique exige un cadre particulier. Durant sa rédaction de *Salammô*, Flaubert lâche, dans une lettre de novembre 1859 : « C'est une Thébaidé où le dégoût de la vie moderne m'a poussé. » La foi contemporaine dans le positivisme, dans le progrès, est dénoncée par les deux écrivains. Des Hermies, le médecin désabusé de *Là-bas*, esthète à ses heures, initiateur de Durtal aux mondes étranges du satanisme et du contre-satanisme, tient ce discours :

Non, quand on y réfléchit, l'aplomb des positivistes démonte ! Ils décrètent que le Satanisme n'existe point ; ils mettent tout sur le compte de la grande hystérie et ils ne savent même pas ce qu'est cet affreux mal et quelles en sont les causes¹⁴ !

Pour ce qui concerne Huysmans lui-même, l'extrait d'une lettre du 26 août 1885 à Léon Bloy se passe de commentaire :

À part tout cela, je dégueule mentalement sur l'humanité ; les journaux que je reçois activent ma fureur – me fouettent l'esprit ! Ah ! Bloy ! je suis plein de rage, prêt à vomir à pleins pots avec vous sur la salauderie contemporaine¹⁵.

Là-bas se clôt sur l'élection de Boulanger, le regret du Moyen Âge « plus naïf et moins bête », et cette annonce d'un pessimisme noir :

— Comment s'imaginer qu'ils seront propres, les gosses issus des fétides bourgeois de ce sale temps ? Élevés de la sorte, je me demande ce qu'ils feront dans la vie ceux-là ?

14 *Là-bas*, op. cit., p. 153.

15 Léon Bloy, J.-K. Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, *Lettres, correspondance à trois*, Vanves, Thot, 1980, p. 40.

— Ils feront comme leurs pères, comme leurs mères, répondit Durtal ; ils s'empliront les tripes et ils se vidangeront l'âme par le bas-ventre ¹⁶ !

Quant à Flaubert, ses contemporains lui semblent être au comble de l'insanité.

*C'est une chose curieuse comme l'humanité, à mesure qu'elle se fait autolâtre, devient stupide. Les inepties qui excitent maintenant son enthousiasme compensent par leur quantité, le peu d'inepties, mais plus sérieuses, devant lesquelles elle se prosternait jadis*¹⁷.

Il s'en prend aux tables tournantes, mode du moment, et ajoute :

Les sauvages qui croient dissiper les éclipses de soleil en tapant sur des chaudrons valent bien les Parisiens qui pensent faire tourner des tables en appuyant leur petit doigt sur le petit doigt de leur voisin.

Relevons la comparaison qui fait des inepties passées des choses « plus sérieuses », encore que le sens n'en soit pas forcément positif, et la disproportion, finalement favorable aux sauvages, entre une pensée cosmique « directe » et une pratique moderne détournée de la nature et ridiculisée par la mention des « petits doigts » : même quand Flaubert dit l'équivalence des inepties, ses contemporains sont affectés d'un coefficient plus fort de médiocrité.

C'est donc hors du présent que Huysmans et Flaubert iront chercher tous deux, pour *Salammbô* et pour *Là-bas*, quand il s'agit d'écrire un roman de la mystique ; les ailleurs ont alors chez les deux écrivains, en tant que forme choisie pour « piéger » le motif, quelques caractéristiques communes.

16 *Là-bas*, op. cit., p. 297.

17 Flaubert, *Correspondance*, 26 mai 1853, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, p. 334. Je souligne.

LA PRIMITIVITÉ, LES PRIMITIFS – LE SACRIFICE

Flaubert et la primitivité du sauvage

La lettre que Flaubert écrit en réponse¹⁸ aux articles de Sainte-Beuve sur *Salammbô* confirme cette réhabilitation du sauvage, du barbare, perceptible dans la lettre citée plus haut. « Rien n'est plus compliqué qu'un Barbare », écrit-il, désireux d'en découdre avec Sainte-Beuve et les expressions triviales et ironiques dont il a usé dans ses articles – ainsi de Mâtho, taxé de « beau drôle de Lybien », ou de Salammbô accusée de « batifole[r] avec le serpent », avant de récupérer ce « diable de manteau », qui désigne le zaïmph. Visiblement, Sainte-Beuve a lu certains éléments du récit dans cet esprit « canaille » du temps, qui bientôt générera des adaptations vaudevillesques du roman.

Et Flaubert d'insister, également, pour réhabiliter la dimension de mystique primitive de son œuvre. Quoique ce soit un roman de guerre, aspect sur lequel il s'attarde longuement en fondant ses choix et son lexique militaire sur des auteurs anciens, Flaubert souligne un autre aspect :

... l'âme de cette histoire est Moloch, le Feu, la Foudre. Ici le Dieu lui-même, sous une de ses formes, agit : il dompte Salammbô.

puis ajoute :

Pourquoi ne voulez-vous pas non plus que la « disparition du zaïmph » ait été pour quelque chose dans la perte de la bataille, puisque l'armée des mercenaires contenait des gens qui croyaient au Zaïmph !

Moloch et le Zaïmph sont donc plus qu'importants, ils sont essentiels au roman – car si Moloch est dit « l'âme » de cette histoire, Salammbô meurt pour avoir touché au manteau de Tanit, c'est en tout cas ce que dit la dernière phrase du roman. Et Flaubert, achevant sa lettre sur les défauts qu'il reconnaît à son roman, de regretter que « le piédestal [soit] trop grand pour la statue », c'est-à-dire de n'avoir pas accordé plus d'importance à Salammbô : « il aurait fallu cent pages de plus relatives à Salammbô,

18 Flaubert, *Ibid.*, lettre du 24 décembre 1862, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, p. 275-285.

seulement ». Lorsque l'on sait qu'il fait d'elle « une maniaque, une espèce de sainte Thérèse », pour refuser la comparaison qu'en a faite Sainte-Beuve avec madame Bovary, il apparaît très clairement que ce personnage féminin est une incarnation de la tension mystique, et que Flaubert défend fermement cette dimension.

Ce roman de batailles antiques est avant tout roman de la présence surhumaine des dieux, dieux carthaginois plus primitifs que ceux de la Rome rivale, et dieux disparus quand Carthage a été détruite. Flaubert semble choisir une antériorité de la tradition occidentale, « antériorité », malgré la contemporanéité de Carthage et du modèle latin, entendue ici au sens de *primitivité*, que manifestent ces « vagues dieux encore plus féroces que [le] peuple [de Carthage] »¹⁹, et les sacrifices humains, dont la description a soulevé le cœur et la morale de Sainte-Beuve.

Or c'est un élément essentiel à ce roman que celui du sacrifice : par le sacrifice se formule le rapport au sacré, le sacrifice physique figurant le seul *piège* dans lequel « tenir » la mystique – une figuration –, en même temps qu'il rend manifeste *le piège que constitue le rapport au sacré*, pour celui qui est sacrifié d'avoir touché et vu ce qu'il ne devait ni voir ni toucher.

Les sacrifices humains célébrés dans la scène de la « grillade des moutards » offrent des « rets » formels à la représentation du sacré : la scène s'achève en un délire dionysiaque bruisant de « hurlements d'épouvante et de volupté mystique »²⁰ ; en marge du sacrifice des enfants, « quelques-uns qui avaient des couteaux se précipitèrent sur les autres. On s'entr'égorgea », tandis que les corps des enfants, réduits en cendres, sont lancés dans les airs, « afin que le sacrifice s'éparpillât sur la ville et jusqu'à la région des étoiles ». Le sacrifice est ainsi le don radical et absolu des corps, lacérés ou devenus cendres, poussière, que la pensée mystique fait retourner dans le grand corps de l'univers, vers ce ciel où règnent Moloch et Tanit. Pulvérisation, égorgement : le sacrifice offre la possibilité formelle, le tracé de la limite (du corps, de l'humain), et sa transgression mystique. Le corps s'offre comme « piège », avant de céder sous la force surhumaine ; encore faut-il que ce corps soit conçu dans une culture « sauvage », qui seule peut *vouloir* le sacrifier.

19 Flaubert, *Salammbô*, Gallimard, « Folio », 1970, p. 52.

20 *Ibid.*, p. 402.

Le sacrifice de Mâtho concentre ce double effet : corps déchiré, peau arrachée, pour celui qui a touché le zaïmph, piégé la force du dieu, et qui pour cela sera réduit à une forme inhumaine – « Il n'avait plus, sauf les yeux, d'apparence humaine²¹. »

La cruauté est le mode d'accès à la mystique – à cette condition que le roman trouve le cadre propre à soutenir son ambition de représentation de la folie mystique : ce sera la primitivité. Il faut piéger la mystique là seulement où elle peut être retenue, dans un moment (idéalisé), primitif, qui permet de la faire tenir dans des événements, des personnages, des formes.

Après avoir achevé *Madame Bovary*, Flaubert écrivait à sa lectrice, Mlle Leroyer de Chantepie :

L'idée première que j'avais eue était d'en faire une vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme (...) j'entrevois dans l'exécution de ce premier plan de telles difficultés que je n'ai pas osé²².

La vierge rendue aux derniers états du mysticisme sera, immédiatement après le premier roman de Flaubert, Salammbô ; il fallait, pour résoudre les difficultés²³, installer le roman dans cette primitivité, qui est un temps, un lieu, un mode d'être, une expression.

Huysmans et les Primitifs

La condition de primitivité, dans le cadre d'une écriture du sacré, est également posée par Huysmans dans *La-bas*. Le premier chapitre installe l'une des grandes références de l'écrivain, le peintre Grünewald, présenté comme exceptionnel parmi d'autres Primitifs ; ce chapitre installe également le personnage de Gilles de Rais, héros de l'ouvrage en cours de Durtal.

21 *Ibid.*, p. 467.

22 Flaubert, *Correspondance*, lettre du 30 mars 1857, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, p. 697.

23 Peut-on arriver aux « derniers états du mysticisme » dans la province du XIX^e siècle ? Non, car la sauvagerie y fait gravement défaut. Et si Félicité est un prolongement de cette « vierge mystique », les derniers états de son mysticisme restent bien retenus – discret sourire de l'agonie, hallucination au perroquet modalisée par l'attaque de phrase : « elle crut voir... ». De fait, Félicité hérite sa mysticité du lien que le récit entretient avec le sacrifice primitif de Jean-Baptiste, relayé par celui auquel consent Julien.

Le cas de Gilles de Rais permet de retrouver la forme sacrificielle représentée dans *Salammbô*. Gilles est la figure du sacrificateur (mais aussi du sacrifié, quand il vit, au comble d'une crise érotique, une bascule dans le remords et l'épouvante, puis quand il se rend sans coup férir, alors qu'il le pouvait, ce que Durtal ne manque pas de souligner, au chapitre 16), sacrificateur qui offre ses victimes « dans des objurgations passionnées, au Diable qui se tut »²⁴. La violence érotique, le sadisme, sont pris dans une orientation mystique, ainsi en cette phrase : « Et les litanies du rut s'élevèrent dans le vent salé des abattoirs », où se répondent en diptyque rut et abattoirs d'une part, litanies de l'autre. Le sang de la première victime, s'il ne « monte » pas vers les étoiles comme les cendres des petits carthaginois destinées à rejoindre Moloch, est utilisé par Gilles pour « écrire ses formules d'évocation et ses grimoires » ; une *hybris* proche de celle de la population de Carthage frappe Gilles, qui « put engranger la plus exorbitante moisson de crimes que l'on connaisse ». Cette démesure de la cruauté et de l'érotisme outrepassa la jouissance de l'individu : elle tend vers le divin, elle est une mystique, noire ici.

Certes, la primitivité de Huysmans est très tardive – celle du bas Moyen Âge, le XV^e siècle de Rais, celle d'un XVI^e siècle encore marqué au sceau du Moyen Âge pour ce qui concerne Grünewald, qui refusa d'adhérer à l'idéal de la Renaissance et resta gothique – mais elle est présentée comme la seule voie formelle pour l'expression d'une spiritualité qui hante le XIX^e siècle. Le premier chapitre de *En route* le proclamera :

*Alors, dans cet admirable Moyen Âge, où l'art, allaité par l'Église, anticipa sur la mort, s'avança jusqu'au seuil de l'éternité, jusqu'à Dieu, le concept divin et la forme céleste furent devinés, entr'aperçus, pour la première et peut-être pour la dernière fois, par l'homme. Et ils se correspondaient, se répercutaient, d'arts en arts.*²⁵

Et Durtal, méditant sur la direction littéraire à prendre, constate :

Il n'y avait plus rien debout dans les lettres en désarroi ; rien, sinon un besoin de surnaturel qui, à défaut d'idées plus élevées, trébuchait de toutes parts, comme il pouvait, dans le spiritisme et dans l'occulte. Et, s'acculant ainsi à ces pensées, il finissait, pour se rapprocher de cet idéal qu'il voulait quand même joindre, par louvoyer, par bifurquer et

24 *Là-bas*, op. cit., p. 167.

25 *En route*, op. cit., p. 313.

*s'arrêter à un autre art, à la peinture. Là, il le trouvait pleinement réalisé par les Primitifs, cet idéal*²⁶.

Le texte poursuit en définissant la rupture entre primitivité et... nullité, dans laquelle encore piétine le XIX^e siècle : ainsi, devant le Calvaire peint par Grünewald, « l'on était loin de ces débonnaires Golgotha que, depuis la Renaissance, l'Église adopte ! » ; loin également du Christ en « bellâtre bien portant, joli garçon aux mèches rousses, à la barbe divisée, aux traits fins et fades, que depuis quatre cents ans les fidèles adorent ». Le Christ Primitif est « Christ vulgaire, laid, parce qu'il assumait toute la somme des péchés et qu'il revêtait, par humilité, les formes les plus abjectes »²⁷. Disons qu'il a la sauvagerie, la corporéité sans apprêt, brute, que Flaubert donne à son Mathô ; Gilles de Rais réalise quant à lui, sur le versant diabolique, une semblable corporéité exacerbée. Le corps primitif, le corps des Primitifs, *est* un corps (là où, plus tard, certains peindront un corps qui pourrait être accompagné d'une légende du type « ceci n'est pas un corps »), une présence matérielle offerte.

PIÈGE ET FORME

Écrire le corps sacrifié – sacrifier l'écriture

Une commune nécessité de laideur – ainsi définie selon les normes du bon goût et d'une beauté moralisée – et d'abjection s'impose à Flaubert pour *Salammbô* et à Huysmans pour *La-bas*. Il va alors s'agir, en se donnant pour tâche de « capturer » la mystique dans le cadre de la primitivité, de trouver une écriture cohérente avec son objet, une écriture des corps, et des corps maltraités, brisés, éventrés, brûlés, corps pictural du Christ de Grünewald décrit dans une saisissante « transposition d'art », corps des enfants violés, dépecés par Gilles de Rais, corps des enfants sacrifiés, de Mathô enfin, dépecé devant Carthage tout entière. Écriture transgressive, pour un objet intenable, irréprésentable – la présence spirituelle –, sinon dans ce qui peut en témoigner, le corps. Les choix picturaux de Durtal signalent que le corps, en peinture, depuis la Renaissance, s'est moralisé ; le

²⁶ *La-bas*, op. cit., p. 27.

²⁷ *Ibid.*, pp. 29-30.

même phénomène a affecté la littérature, où la bienséance a caché les joyusetés corporelles d'un Rabelais, a banni le « dit du corps ». Mais pour Durtal (et Huysmans) la voie future de la littérature est dans ce « naturalisme spiritualiste » qui se dessine dans *Là-bas* – Grunewald est dit *à la fois* « le plus forcené des réalistes » et « le plus forcené des idéalistes »²⁸. Flaubert, lui, écrit, le 8 juillet 1853 : « Les matérialistes et les spiritualistes empêchent également de connaître la matière et l'esprit, parce qu'ils scindent l'un de l'autre »²⁹ ; son saint Antoine trouvera l'extase dans la rencontre de la matière – au moment même où le Christ apparaît au ciel. Il faut tenter de piéger la mystique dans une peinture des corps – pour cela retrouver le corps, dans une primitivité relative. Mais trouver par les mots un équivalent de cette peinture de Grunewald, qui inscrit l'esprit dans la puissante présence torturée du corps, est-ce possible ?

Non, cela n'avait d'équivalent dans aucune langue. En littérature, certaines pages d'Anne Emmerich sur la passion se rapprochaient, mais atténuées, de cet idéal de réalisme surnaturel et de vie véridique et exurgée. Peut-être aussi certaines effusions de Ruysbroeck s'élançant en des jets géminés de flammes blanches et noires, rappelaient-elles, pour certains détails, la divine abjection de Grunewald et encore non, cela restait unique, car c'était tout à la fois hors de portée et à ras de terre.

La question essentielle est prononcée, par ce héros particulier qu'est Durtal, particulier parce qu'écrivain. Huysmans piège ainsi dans son roman sa propre interrogation d'écrivain, qu'accompagnent ses interrogations et sa quête chrétienne personnelle. Après que Des Esseintes a interrogé puis jugé la littérature de son temps, en esthète et en critique, l'interrogation incarnée dans un homme de lettres se fait beaucoup plus radicale : la forme littéraire, le langage, sont-ils à même de donner à « voir » ce qui ne peut se réaliser que pour les sens ?

La question ne s'explicite pas dans *Salammbô*, mais la violence faite à Mâtho, dans la mesure où elle croise la métaphore, récurrente dans la correspondance de Flaubert, du sacrifice de l'artiste, montre assez les limites du dire, du dicible. Nulle part ailleurs mieux que dans la fin de ce roman on ne trouve illustration plus proche de ces propos épistolaires :

28 *Là-bas*, op. cit., pp. 30-31.

29 Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, p. 378.

l'artiste, en grimpeur des cimes, est dénudé par l'ouragan, et « regarde avec épouvante les gerçures de sa peau » ; mais « l'on continue à tâtons, à tâtons, s'écorchant les ongles aux rochers et pleurant dans la solitude. N'importe ! Mourons dans la neige, périssons dans la blanche douleur de notre désir ». Dans une lettre antérieure d'un mois, Flaubert écrivait, toujours à propos de l'écrivain : « déchire-toi ! flagelle-toi, crache sur ton corps, arrache ton cœur ; tu seras seul, tes pieds saigneront... »³⁰ : il s'agit bien d'une mystique de l'art ici, dès lors qu'il s'agit, dans la suite de la lettre, de « rouler, perdu dans l'ouragan avec cette petite lueur à l'horizon » qui « grandira comme un soleil », dont « les rayons d'or [te] couvriront la figure. Ils passeront en toi. Tu seras éclairé du dedans. »

Mátho, dénudé jusqu'à sa peau même, réduit à l'état d'écorché, dont seul le regard reste humain, représente, dans le cadre primitif d'une mystique religieuse, cette mystique de l'art, qui touche elle aussi à un point d'impossible, d'indicible – blanche douleur. Il n'est pas anodin que chaque scène d'horreur sacrificielle, qui engage une description de corps souffrants, échoue sur la problématique du regard : les Barbares, qui sont témoins de la cérémonie à Moloch par-dessus les remparts « regardaient, béants d'horreur » ; la description du défilé de la Hache, où les mercenaires pris au piège paient le tribut d'avoir possédé le manteau de la déesse et d'avoir cru l'emporter de ce fait sur Carthage, s'achève sur « le Carthaginois, qui regardait penché au haut du précipice » le dernier corps vivant devenir pâture d'un lion ; enfin, dans le dernier chapitre, au terme du rite sacrificiel qui fait de Mátho un écorché, la description se clôt sur ses orbites d'où « sortaient des flammes », tandis que « ces effroyables prunelles contemplaient » Salammbô. Comme si, finalement, une écriture du corps pris par la puissance du dieu ne pouvait déboucher que sur le silence, le regard seul relayant pour un temps encore cette impiégeable violence mystique.

Il faut à ce propos noter que *Là-bas* isole, très sensiblement dans le déroulement diégétique, deux grands moments descriptifs, en deux passages d'un style apocalyptique, d'un naturalisme flamboyant, presque gothique. C'est le tableau du Christ d'une part, programmatique dans le premier chapitre, et le délire de Gilles de Rais d'autre part, au moment où il bascule définitivement dans le remords, et où la mystique noire se reverse

30 *Ibid.*, respectivement lettres des 16 septembre et 21 août 1853, tome II, p. 432 et p. 402-403.

en mystique blanche. Ce second passage est au centre exact du roman, au chapitre 11. Or, dans les deux cas, il s'agit d'écrire la vision, de soumettre les mots à la force d'imposition visuelle : le Christ est décrit sous la pression violente et douloureuse d'une hallucination, par un Durtal qui

*frissonna dans son fauteuil et ferma presque douloureusement les yeux. Avec une extraordinaire lucidité, il revoyait ce tableau, là, devant lui... et ce cri d'admiration qu'il avait poussé, en entrant dans la petite salle du musée de Cassel, il le hurlait mentalement encore, alors que, dans sa chambre, le Christ se dressait, formidable, sur sa croix...*³¹

Ce qui est dit ne pas pouvoir s'écrire, parce que les mots ne peuvent atteindre à la puissance de cette peinture, s'écrit quand même, mais sous l'égide de la vision. Manière de rendre au regard ce qui relève de lui.

Le second passage, au milieu du roman, tranche sur le mode d'écriture qui a précédé : les notes sur la vie de Gilles de Rais ont dominé, celles que consulte Durtal – à tel point que l'on se demande si on lit ce qu'il écrit, ou ce qu'il consulte ; mais dans le passage évoqué, celui de la « folie hallucinatoire » de Gilles contemplant une nature en rut, en revanche, c'est bien une mise en forme par l'écriture (et non plus de secs rapports sous forme de notes) qui s'impose, dans un présent verbal trouble, dont on ne sait même s'il est itératif ou singulatif. Les normes temporelles béent, les frontières entre délire de Gilles et contemplation de la *vraie* nature du monde cèdent. « Il semble (...) que ce soit sa présence même qui déprave [la nature] ; pour la première fois, il comprend l'immuable salacité des bois, découvre des priapées dans les futaies »³² : folie, ou révélation du mystère du monde ? « Le firmament se satanise » – or Satan est bien celui qui promet le savoir... La nature est une copulation monstrueuse, elle exhibe aux yeux de Gilles ses dessous, sa puissante énergie ; puis elle se métamorphose, devenant un corps torturé, sacrifié, révélant de la sorte la finalité de sa quête sadique à travers les corps des enfants : amenant Gilles à voir « des exostoses et des ulcères, des plaies taillées à pic, des tubercules chancreux, des caries atroces », la nature fait revenir, sur le mode vénérien, le Christ de Grünewald, présent sous le corps révulsé de la nature – un Christ qui finit par arriver, au terme de la description, avec celui du crucifix

31 Huysmans, *La-bas*, *op. cit.*, p. 28.

32 *Ibid.*, p. 173.

« dont la face convulsée le regarde ». Accordé avec le corps déchiré par la violence érotique de la nature, Gilles souffre, sanglote, est effaré, s'affaisse, pleure, se débat, rugit, gémit : *écriture du sacrifice*, qui brise le quêteur qu'est Gilles – d'enfer ou ciel qu'importe –, et *écriture du tableau* (mais de paysage) là encore. Un même naturalisme convulsé saisit, par le biais de la vision, ce qui, d'être vision, résiste à la langue. Après cette scène, Gilles n'intéresse plus guère Durtal – il n'apparaît plus dans le récit soutenu par une telle écriture. Le procès sera « aussi ennuyeux à écrire qu'à lire », et Durtal, avant même d'avoir achevé l'ouvrage, se désintéresse et de la suite, et du sort qui sera fait à son livre³³. L'enjeu de l'écriture du sacré était là, dans ce tableau médian qui répond au tableau de Grünewald : là, l'écriture a pu rencontrer ces limites qu'elle posait devant la peinture magistrale du Primitif, dès l'ouverture du récit. Durtal/Huysmans a écrit l'effusion, transférée sur la description du corps convulsé de la nature, et a réalisé par la dynamique de la métamorphose la figuration de la force mystique, quand elle échappe à tout *piège* formel – à la forme close et stable.

Sacrifier le genre

Ainsi s'inachève, dans le désintérêt de son auteur et de la suite du récit, le roman de Durtal – même si nous savons que matériellement il s'achève, et que, *En route* le dira, il a « intéressé quelques artistes ». Le sacrifice du *genre* romanesque était d'ailleurs inscrit dès les premières lignes de *Là-bas* : « tu as abandonné l'adultère, l'amour, l'ambition, tous les sujets *apprivoisés* du roman moderne, pour écrire l'histoire de Gilles de Rais », disait de manière programmatique Des Hermies dès l'ouverture du roman – constat où se formule la tentative d'*ensauvager* le récit, contre les sujets et les formes « apprivoisées », où se pose donc bien, discrètement, la question d'un contenant, d'un *récit-piège* qui ne relèverait pas des *rèts*/gles classiques de structuration du sens dans la fiction. En finir avec un certain roman est l'ambition de nos deux auteurs ; la lettre de Flaubert de 1879, citée plus haut³⁴, disait, de *Bouvard et Pécuchet*, que ceux qui lisent pour savoir si la baronne a épousé le vicomte seraient bien déçus. Bien avant son dernier roman, les œuvres de Flaubert inquiétaient déjà les définitions simples.

33 *Ibid.*, p. 224-225.

34 Voir note 3.

Salammbô apparaît en effet à ses contemporains comme autre chose qu'un roman : « poème barbare » pour les Goncourt, « roman-poème » ou « espèce de poème en prose » pour Sainte-Beuve, « poème épique » pour Gautier³⁵. Les romans ultérieurs accroîtront bien sûr l'écart avec le modèle générique, jusqu'à cet inclassable *Bouvard et Pécuchet* ; pourtant ce roman-là, qui invente une écriture dans laquelle Des Esseintes saluait « les éclats asiatiques des vieux âges, leurs éjaculations et leurs abattements mystiques »³⁶, ce roman si mal compris, traité de « bibelot carthaginois » et adapté en *Folammbô* parodique en 1863, est un beau fleuron de ces livres sur rien dont Flaubert faisait son idéal. Construit comme un étau, il est constitué de chapitres titrés (ce ne sera plus jamais le cas) qui font balancer le lecteur d'un camp à l'autre, le promènent d'un lieu à l'autre, jusqu'à ce que les mâchoires du piège se referment, broyant ces Mercenaires qui ont inquiété Carthage par leurs déplacements militaires. Le défilé de la Hache est un piège guerrier terrible ; mais il est suivi du piège pour Mâtho, prisonnier de Carthage et de sa population, comme si toute l'armée carthaginoise ne s'anéantissait et ne se dissipait complètement que dans la personne de celui-là, son chef certes, mais héros mystique plus que guerrier. Flaubert manipule des catapultes, des éléphants, des dizaines de milliers d'hommes, pour faire la peau (littéralement) d'un seul. Que « le piédestal » soit « trop grand pour la statue » est intéressant : la formule de Flaubert, qu'il utilise pour le personnage de Salammbô, pourrait recouvrir les rapports entre roman de guerre et roman mystique, roman antique et roman « primitif », de cette primitivité que nous avons définie. Le piédestal guerrier est trop grand pour le sujet réel, premier, fondamental, la saisie de la force mystique par l'écriture. Mais la lecture même est piégée ; car au piège du défilé de la Hache est pris le roman épique, doublement : de liquider les barbares dans l'escamotage elliptique de la masse des soldats, pour ne montrer que la fin du dernier, déchiqueté par un lion mélancolique qui n'a plus faim ; et de ne pas s'achever là, mais de se clore sur le piège mortel pour les héros mystiques, Mâtho et Salammbô. L'étau structurel de *Salammbô* est aussi un étau générique, où se rejoignent au finale la part épique et la part mystique. Ce livre qui brasse des foules, qui voudrait, en une phrase, dire toutes les

35 Voir « *Salammbô* ou le frisson antique », avant-propos d'Yvan Leclerc à *Salammbô de Flaubert, Histoire, fiction*, Paris, Honoré Champion, p. 13.

36 Huysmans, *À rebours*, Gallimard, « Folio », 1977, p. 298.

peuplades, tous les vins, tous les mets, marche vers l'évanouissement, le silence, gommant des milliers de soldats, étouffant les cris de Carthage pour se finir sur un silencieux regard entre les deux sacrifiés ; le piège de l'innomable se referme sur eux. L'œuvre enfin redouble le rien, et la puissance d'avalement diégétique qu'elle met en scène, d'avoir été livre sur Carthage : montrer Carthage détruisant les Barbares, alors qu'elle-même doit être détruite, et qu'elle est inscrite dans les mémoires comme le *rien* à quoi la réduit Rome, c'est là une grande offrande au « livre sur rien ». La loi de l'histoire, des civilisations qui piègent, gagnent et effacent avant d'être elles-mêmes piégées et effacées, porte le roman de Flaubert.

Dans la préface pour *A Rebours*, écrite postérieurement (en 1903), Huysmans expose clairement ses objectifs romanesques :

*Briser les limites du roman, y faire entrer l'art, la science, l'histoire, ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux. (...) Supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage, faire à tout prix du neuf*³⁷.

Pourtant, *Là-bas* joue de ces *topoi* romanesques, dénoncés dans le roman même par Des Hermies, et la pleine atteinte faite au roman sera pour les volumes qui suivront, et montreront Durtal cheminant vers la grâce, tandis que tranquillement se délite la structure de l'intrigue, que se raréfient les événements.

Ne pourrait-on dire que *Là-bas* installe des pièges génériques, pièges à *topoi*, aux fins d'emprisonner définitivement les proies, ou motifs obligés du roman, afin de préparer le terrain nouveau pour l'œuvre en gestation ? Car une intrigue amoureuse comme il n'y en a pas d'autre dans l'univers de Huysmans, entre Durtal et madame Chantelouve, sataniste connue de la place de Paris, est longuement développée, nécessitant plans et stratégies amoureuses diverses (pièges diégétiques), d'abord pour que Durtal ait Mme Chantelouve, ensuite pour qu'il en obtienne ce qu'il veut, à savoir non pas l'amour, mais l'introduction chez les satanistes pendant une messe noire. Le piègeur, finalement piégé, rendra un satanique service à sa maîtresse, qui, par ruse, l'amène à profaner l'hostie pendant leurs derniers ébats. Une intrigue, donc – et quelle intrigue ! – qui articule la volupté et le Mal, et qui

37 *Ibid.*, p. 71.

se redouble même dans les enjeux du roman dans le roman, Gilles de Rais problématisant par son étrange destin l'attendue liaison entre volupté et Mal, ou Malin. S'il est bien loin de supprimer l'intrigue traditionnelle dans *Là-bas*, Huysmans cependant parvient à faire ce « neuf » qu'il ambitionnait : il renouvelle l'écriture de l'amour physique – comme le remarque Jean Borie, pour qui ces scènes d'amour sont « originales »,

*d'autant plus remarquables qu'à l'époque il n'existait aucune convention d'écriture pour des scènes de ce genre (...) Il se pourrait qu'à côté du sujet qu'il croit traiter – le satanisme – et qui sans doute ne l'intéresse pas autant qu'il le pensait (...) Huysmans en aperçoive un autre plus actuel : de nouveaux rapports entre l'homme et la femme dans l'amour. Mais de cette nouveauté, en même temps, il se détourne*³⁸.

Lecture troublante, qui suggère que le satanisme n'est qu'un piège, que le vrai sujet de *Là-bas* serait ailleurs, au-delà, et pas seulement dans le sens que suggère Jean Borie. Dans le chapitre central, le onzième, celui de l'effusion érotique et mystique de Gilles de Rais, s'écrivent ces mots, qui éclairent le titre – en en décentrant la valeur :

*Mais si l'au-delà du Bien, si le là-bas de l'Amour est accessible à certaines âmes, l'au-delà du Mal ne s'atteint pas*³⁹.

Le seul espace auquel réfère « là-bas » est, dans le roman qui arpente les domaines sataniques, celui du Bien et de l'Amour. Au chapitre 4 déjà Durtal proposait, pour étayer le caractère de « vrai mystique » de Gilles de Rais : « Dans l'au-delà, tout se touche ». Le roman satanique avoue son incapacité à distinguer, se porte aux fragiles limites formelles que la mystique autorise.

Là-bas abandonne le roman de Durtal sur Gilles de Rais, après l'avoir porté aux limites du dicible de la mystique noire, versant noir jugé plus figurable, par le biais d'un naturalisme spiritualiste inspiré des Primitifs, en raison peut-être d'une tradition culturelle qui va de saint Antoine en ses tentations au mythe faustien ; le portant en un même geste aux limites de la morale, là où le Mal se renverse en Bien. Et le roman prépare de ce fait le sacrifice du romanesque « à intrigue », que les œuvres suivantes réaliseront.

38 J. Borie, *Huysmans, le Diable...*, op. cit., p. 213.

39 Huysmans, *Là-bas*, op. cit., p. 172.

Là-bas se présente ainsi comme un passage obligé : il *fixe* le roman, roman d'*amour*, roman de la mystique. Le genre romanesque retenu dans les rôles de ce premier volet, cela va permettre de s'acheminer soit vers le témoignage, en même temps que vers d'autres arts – la trilogie de *En route*, *La Cathédrale*, *L'Oblat* –, soit vers l'hagiographie, avec le cas de Sainte Lydwine. *Là-bas* aurait donc pour fonction d'en finir avec une forme, en la constituant et en montrant ses limites, et d'ouvrir à une écriture qui cherchera, toujours inquiète du langage dans son rapport à l'indicible, à s'approcher de la musique, de la litanie⁴⁰, de la symbolique. Le titre *Là-bas* semble alors, vu de l'après, ou de l'ailleurs, désigner les espaces, dépassés, emprisonnés derrière soi, des là-bas de la sexualité, des là-bas du satanisme, et des là-bas du roman.

Mais les pièges de la représentation restent malgré tout toujours fragiles, de même que le sacré tend toujours à excéder la forme ; et si « dans l'au-delà, tout se touche », il n'y a de fait, phoniquement, de *Là-bas* à *l'Oblat*, qu'un pas, paronomastique : alors, le *roman* est bien le premier moment de la tétralogie, et non pas une production monstrueuse qui serait *contenue*, hermétiquement séparée de la suite.

DU ROMAN ET DE LA FÉCULE DE POMME DE TERRE...

Salammbô et *Là-bas* tentent de donner forme narrative à la puissance du sacré dans sa dimension mystique. Chaque œuvre rencontre la difficulté de donner une forme à l'irreprésentable, l'infini du divin dans le fini d'une fiction. Comment piéger l'infini, dans quelle forme le couler ?

La mystique se livrera dans, par et à travers le corps – selon un choix du corporel fidèle aux évocations des grands mystiques. Un corps qui devra, pour Flaubert comme pour Huysmans, être primitif, relever d'une pensée sauvage et sacrificielle du corps. En ces conditions seulement, le corps sera le réceptacle temporaire – le piège formel offert – promis à la transgression formelle qui fonde le rapport mystique au sacré.

Que les deux récits reposent, du point de vue structurel, sur la mise en œuvre de pièges (militaires, amoureux) relève de la mise en abyme du prin-

40 Voir à ce propos l'article de Jean-Luc Steinmetz, « Pour une incantation critique (à propos de *La Cathédrale*) », *L'Herne*, 1985.

cipe esthétique qui les fonde : que seul le *piège* est stratégie de composition et d'écriture des récits visant à dire l'au-delà des formes.

Or les figures mythiques du piège, Ulysse, Œdipe, vérifient que le piège ne fonctionne qu'à se retourner contre celui qui l'a conçu ou en a joui, dès lors qu'il touche aux dieux, au destin. Sous les auspices de ces deux figures, Gilles de Rais et Mâtho ne cherchent à toucher, retenir la force du dieu que pour mieux aller au bout du don du corps à l'extase mystique, un corps sacrifié, trop avancé dans une révélation du flux informe du sacré (ou du monde) pour perdurer, intègre.

Parallèlement, l'écriture interroge sa capacité à *dire*, affrontée à la supériorité de langages non discursifs, regard, peinture, musique, architecture, selon qu'il s'agit de Flaubert et de Huysmans. L'œuvre, tentative de contention (à l'image de ces représentations pariétales conjurant leur orgueil figuratif de la force naturelle et surhumaine en montrant l'homme mort aux côtés du bison), découvre et décrit ses limites : roman, ou voulue tel, elle excède le roman, fusionne les genres, désigne un au-delà derrière le « là-bas » envisagé. Elle met en fiction des pièges, tout en se donnant, dans la mémoire des mythes fondateurs, comme piège impuissant, toujours à recommencer. « Là-bas » désigne emblématiquement un au-delà, ou bien un en-deçà, mais en tout cas un perpétuel ailleurs, celui de l'art que Flaubert décrit comme leur grandissante, à l'horizon de l'œuvre.

Pour Flaubert, pour Huysmans, le *roman* n'a d'intérêt qu'à être abordé dans un esprit que l'on pourrait dire mystique – c'est-à-dire dans un esprit de transgression. Leur question est similaire : le roman peut-il être le piège formel d'une tentative de radicale nouveauté, de refondation du dire et de la narration ? Oui, à condition de repenser son essence.

Mais peut-il, et particulièrement pour Huysmans engagé dans une conversion intime, être le mode de relation d'une interrogation sur le sacré, la mystique ? Le dernier mot à ce propos, métaphoriquement, pourrait revenir à Des Esseintes, quand il s'insurge contre les simplifications outrancières de son temps, touchant à la fabrication des hosties :

Maintenant enfin, l'on était allé plus loin ; l'on avait osé supprimer complètement le blé et d'ehontés marchands fabriquaient presque toutes les hosties avec de la fécule de pomme de terre ! Or, Dieu se refusait à descendre dans la fécule. C'était un fait indéniable, sûr⁴¹.

Il refuse aussi certainement de descendre dans le roman...

Sylvie TRIAIRE
Université Montpellier III

41 *À rebours*, Gallimard, « Folio », p. 345.

Pièges d'araignée, toiles d'Arachné ?

(H. G. Wells, Robert S. Lemmon,
Henry St. Clair Whitehead, William Sansom)

QUATRE histoires bien étonnantes. Avant de formuler une hypothèse de travail, il me semble nécessaire d'en proposer un résumé. Espérons que cet exercice ingrat en laissera transparaître quelque peu la séduction.

[1]¹ Herbert George WELLS, « *The Valley of Spiders* » [« La Vallée des araignées »] (1903)² : trois cavaliers blancs arrivent dans une vallée aride. Ils respirent d'aise. Après une traque difficile sur une piste caillouteuse, ils vont

1 Pour éviter un apparat critique trop long, le numéro du récit entre crochets, suivi d'un numéro de page, renverra à l'édition ou aux éditions de référence pour les citations. Les textes recueillis en volume ont tous été confrontés avec la version publiée dans la presse périodique, sauf pour le récit de Lemmon, connu de moi dans une seule version. Je ne fais qu'un usage limité des variantes, soit pour rectifier le texte recueilli en volume lorsque cela est nécessaire, soit pour appuyer mon argumentation. Pour les textes non traduits en français, j'ai tâché de remplir cet office.

2 [1] Herbert George Wells, « *The Valley of Spiders* », *Pearson's Magazine*, XV, n° 87, March 1903, pp. 300-304 (with four illustrations by Garth Jones), recueilli dans *Twelve Stories and A Dream*, London, Macmillan & Co. Ltd., 1903, pp. 59-78, cité dans *The Complete Short Stories of H.G. Wells*, London, Ernest Benn Ltd., New York, St. Martin's Press Inc., s. d. [1927], pp. 860-871.

[1a] H.-G. Wells, « La Plaine des araignées », in *Deux Histoires et Un Rêve*, traduit par Henry-D. Davray et B. Kozakiewicz, Paris, Mercure de France, 1909, pp. 55-74.

pouvoir rattraper la jeune métisse qui a osé s'enfuir avec des compagnons de fortune, méprisant ainsi l'amour du chef qui les guide avec sa bride cloutée d'argent. Aucun des trois ne porte de nom. L'homme émacié à la lèvre balafrée est un parfait acolyte du chef, mais le petit homme au cheval blanc (qui, victime d'un éparvin, boîte), les suit, rêveur. Il médite sur la dépendance et l'obéissance due aux puissants. Soudain, un souffle, un murmure, un soupçon de bise rompt la monotonie et le silence de l'étendue désertique qu'ils traversent et anime le paysage figé comme une peinture. Mais avec le vent qui se lève et la brume qui se forme à l'horizon, les animaux manifestent leur malaise : un chien sauvage fuit comme un fou sans raison apparente, suivi de verrats sauvages et d'un énorme sanglier. Les chevaux sont inquiets. La brume se disloque. Des ballots blancs de duvet de chardon, ou plutôt des formes molles et grouillantes apportées par le vent traînent derrière elles des filaments arachnéens, mais le chef insiste qu'ils poursuivent la piste. Or, ces loques vaporeuses et chiffonnées, ces « méduses aériennes » tombent sur eux, se dénouent en filandres grouillant d'arthropodes carnivores et sèment la panique dans leurs rangs. L'homme à la lèvre balafrée libère son chef de leur étreinte mortelle, mais il devient leur proie lorsque le petit homme, pris de panique, éperonne sa monture et lui rentre accidentellement dedans. Ni le chef ni le petit homme ne s'arrêtent pour le sauver. Le chef, fuyant à bride abattue, tombe dans un ravin qui le prive de son cheval et de son épée. Plus tard, lorsque l'orage des araignées se sera apaisé, il sera confronté au petit homme qui le traitera de lâche. Comme le cheval blanc de ce dernier boîte et ne pourra les porter tous deux, le chef a raison de ce compagnon rêveur, raisonneur et rebelle... S'en allant du champ de bataille dévasté, il tourne avec satisfaction son regard vers l'horizon : les fuyards ont dû rencontrer le même sort qu'eux. Mais un mince filet de fumée lui confirme que non. S'en retournant parmi les derniers lambeaux gris où les araignées s'entre-dévorent, il se dit que la prochaine fois il se mettra à tisser une toile...

[2] Robert S. LEMMON, « *The Bamboo Trap* » [« Le Piège de bambou »] (1923)³ : John Mather, naturaliste américain, collectionneur d'espèces rares

3 [2] Robert S. Lemmon, « *Bamboo Trap* », *Best American Stories, 1919-1924*, with a preface by Blanche Cotton Williams, Garden City, New York, Doubleday, Page and Company, 1926, vol. II, Book Two : *Prize Stories of 1923*, pp. 120-133.

pour les grands musées d'histoire naturelle, sur le point d'accomplir une mission sur la cordillère des Andes au Nord du Pérou, à proximité de la rivière Chan Chan, et de rentrer chez lui pour Noël, reçoit une lettre du musée de Chicago lui enjoignant de revenir seulement après avoir capturé une douzaine d'araignées Cuabandan, espèce carnivore aux habitudes inconnues et pour cela très recherchée, vivant quelque part sur la montagne Chuquipata. S'étant rendu sur les lieux, et après plusieurs jours de recherches infructueuses, il entreprend une descente difficile qui mène vers une vallée. Le versant de la montagne, couvert d'une épaisse natte de bambous rampants, cède soudain sous son poids et Mather, revenu à lui, se retrouve dans une profonde grotte sans pouvoir ni en sortir par l'escalade ni s'y orienter, sa boussole ayant été brisée lors de la chute. Il se rend rapidement compte que la seule solution serait de creuser un terrier dans une des parois, en espérant que ce travail, nécessairement fait à l'aveuglette, le mènera du bon côté de la pente et à l'air libre. Ses efforts infructueux sont couronnés par une nuit d'horreur. La grotte dans laquelle il se trouve emprisonné sert de rendez-vous et de tanière aux araignées qu'il cherche sans succès depuis plusieurs jours. Elles s'en prennent à lui avec toute la cruauté dont elles sont capables. Chacun des trois efforts de Mather, pris comme un ver dans les entrailles de la montagne, est suivi d'une attaque féroce des bêtes qui cherchent à en faire leur proie. La troisième d'entre elles, sous une pluie torrentielle qui remplit la grotte d'une eau diluvienne, trouve une issue accidentelle et heureuse alors que Mather est en train de suffoquer sous les bêtes visqueuses qui grouillent sur sa tête et son visage : une des parois à demi creusées cède à la pression de l'eau. Cette écluse naturelle rend l'explorateur de nouveau au monde parmi les cadavres de l'espèce recherchée. Il se met aussitôt à les empiler : il en aura bien assez pour honorer la commande.

[3] Henry St. Clair WHITEHEAD, « *The Left Eye* » [« L'Œil gauche »] (1927)⁴ : Pierre Godard, un Canadien français dégénéré à la tête d'une famille qui n'en vaut guère mieux, impose à sa fille aînée Kathleen, qui, à dix-sept ans, belle, innocente et croyante, fait figure de perle rare parmi les cochons, un

4 [3] Henry S. Whitehead, « *The Left Eye* », *Weird Tales* (Indianapolis), IX, n° 6, June 1927, pp. 789-801, recueilli et cité dans *West India Lights*, Sauk City, Wisconsin, Arkham House, 1946, pp. 81-98.

mariage odieux avec un des contrebandiers d'alcool qui sévissent aux abords du lac Champlain. Terrifiée, la jeune fille se réfugie auprès de son directeur de conscience, le père Tracy. Elle s'abriterait dans un couvent, anticipant ainsi sa vocation, si son père, saisi par une folie meurtrière, ne s'en prenait à elle et à son directeur et ne les réduisait en bouillie à l'aide d'un tuyau... Entr'aperçu après ce crime hideux, Godard fuit, cherchant un endroit sûr où se cacher. On découvre sa voiture abandonnée au bord du lac et on suppose qu'à l'aide d'un esquif volé il s'est réfugié au Vermont. Or, plus malin que ses poursuivants, le fuyard a choisi l'« Œil gauche », une des Îles des Quatre Vents [*Four Brothers Islands*], île désertique habitée des mouettes. Pour Godard qui pénètre lentement à travers les broussailles vers son centre, elle se transforme en gigantesque piège, au centre duquel on le retrouvera suspendu, vidé de son sang, dans un suaire d'épaisses toiles.

[4] William SANSOM, « *Pansovic and the Spiders* » [« Pansovic et les araignées »] (1943) : le matin d'une bataille importante, on retrouve le général Pansovic couvert de bandages, étranglé par sa propre tente, violemment refermée autour de son cou. Son adjudant, qui est aussi le narrateur obsédé par cette histoire, reconstitue ce qui a pu se passer en citant quatre extraits du journal de Pansovic. Les deux premiers racontent l'irritation naissante de cet officier de l'armée autrichienne à l'égard de la vie facile de Vienne et de la musique ainsi que l'ennui de la vie militaire, autrefois son seul idéal. Il se réfugie au bord du lac Balaton, mais le treillis sous lequel il déguste une coupe de vin en compagnie de Francesca est infesté de petits sacs gris où bougent des araignées. Terrifié, Pansovic court à sa chambre qu'il trouve pareillement infestée. Il fuit aussitôt Balaton. Cet incident éveille un très vieux souvenir d'enfance (ou est-ce un rêve ?), celui de l'enfant qui ouvre un chemin triomphant dans un taillis jusqu'à ce qu'il soit arrêté par une chose noire filant une toile en un cercle parfait. L'épisode est à l'origine de son arachnophobie. Dans le troisième extrait du journal, Pansovic dans sa chambre souffre des suites d'un excès de vin : il imagine que les deux poignées rondes et noires de son lavabo se mettent à bouger et qu'il leur

5 [4] William Sansom, « Pansovic and the Spiders », *Transformation*, ed. by Stefan Schimanski and Henry Treece (London : Gollancz), vol. (I), 1943, pp. 229-240, recueilli dans *Fireman Flower and Other Stories* (1944), cité dans *Fireman Flower*, third edition, London, The Hogarth Press, [1966], pp. 147-166.

pousse des pattes. Enfin, le dernier, très bref, relate comment au cours d'un dîner une araignée est tombée dans son assiette. Ayant failli la manger, il fuit en uniforme de capitaine. À ce point du récit, l'adjudant prend la relève. C'est lui qui a trouvé le corps du général étranglé par sa tente, la tête entièrement couverte de bandages, longtemps après que le signal d'attaque qu'il devait donner ne fut jamais donné. Seul dans la tente du mort, l'adjudant examine les affaires du général et imagine sa dernière nuit de veille avant la bataille. La seule créature vivante y est une araignée et sa toile. Cette toile et les extraits précités du journal se combinent de manière à peindre vivement la dernière nuit de son supérieur. L'adjudant la raconte au présent. Alors qu'il révise le plan de la bataille, Pansovic voit la toile et l'araignée. La terreur l'immobilise. Mais bientôt il se jette sur des bandages qui traînent par terre pour s'en couvrir frénétiquement la tête, le cou, les mains et même les yeux, de peur que les pattes de l'araignée ne le touchent. Sa panique augmentant avec son aveuglement, il imagine une division d'araignées prêtes à l'assaillir s'il ne rompt pas leurs lignes pour gagner l'ouverture et donner le commandement à ses hommes. Il y court, ses mains pansées attrapent une corde. Il tire furieusement. C'est la mauvaise, celle de la fermeture, la tente se referme autour de son cou. Il tire. Quelques heures plus tard, l'ennemi attaque. L'armée de Pansovic est décimée.

Dans ces quatre aventures, un général, un cavalier aux rênes cloutées d'argent, un naturaliste explorateur et un contrebandier sont aux prises avec une araignée, créature que leur nature, leur caractère, leur formation et leur science devraient réduire à néant. Aucun de ces personnages, traditionnellement classés dans la catégorie des « durs », ne semble *a priori* se prêter à une investigation mythique. Cependant, la construction soignée de ces récits, le style hautement imagé et la présence fantasmatique des toiles invitent à une étude. Ces pièges d'araignée pourraient-ils être des toiles d'Arachné par référence au duel de la tisserande Arachné défiant la déesse Athéna (Ovide, *Métamorphoses*, VI, 1-145) et à ces corrélats mythiques ? Pour tâcher d'y répondre, je m'attacherai à la figuration du piège et à trois myèmes clés de la fable d'Arachné (le tissage, l'hybridité, le registre militaire) avant de cerner le mythe, ou les mythes, là où on ne les attendrait peut-être pas.

LA FIGURATION DU PIÈGE

Que ce soit le piège du chasseur, le piège de l'amour ou le piège militaire, un filet, imaginaire ou réel, se referme autour des personnages soudain emprisonnés. Le mot, l'imaginaire, la figure de la prison sont partout présents⁶.

Lemmon ouvre sa nouvelle sur le chasseur piégé : au cœur de la jungle, la moustiquaire transforme la tente aérienne du naturaliste John Mather en piège diaphane où la lettre de mission est introduite. Mais Mather ne s'en rend pas compte, occupé qu'il est à écorcher un oiseau et à en vider minutieusement la cervelle à l'aide d'une spatule, avant d'ajouter le petit cadavre à son butin de presque deux mille proies. Vue sous cet angle, la grotte des araignées qui l'emprisonnera apparaît comme la revanche de la nature sur l'homme prédateur, menacé de mourir dévoré, infecté, étouffé, noyé et fou. Le dénouement qui s'arrête sur le chasseur redevenu lui-même et son « beau coup de filet » [*a good haul*, 2 : 133] montre que le piège de chasse fonde chez Lemmon la structure du récit grâce aux rôles constamment inversés du chasseur et de la proie.

Cette même inversion est au cœur des nouvelles de Wells et de Whitehead, bâties sur le piège de l'amour. Le maître puissant de Wells chasse la jeune métisse comme un animal en suivant les empreintes de son pied blessé [1 : 861 & 1a : 58]. Dans « The Left Eye » de Whitehead, tout part du piège que Pierre Godard tend à Kathleen, son mariage forcé à un contrebandier contre de l'argent. Dans les deux cas, le piège se retourne contre

6 — « All about him, and over him, it seemed this drifting, noiseless cobweb circled and drew nearer him... » [1 : 867] ; « Tout autour de lui, au-dessus de lui, ce nuage d'araignées, flottant, silencieux, semblait vouloir l'encercler et l'enserrer de plus en plus » [1a : 68].

— « He looked about helplessly at the prison that hemmed him in » [2 : 127] ; « Il regarda, désespéré, autour de lui, la prison qui l'enfermait ».

— « All about him the underbrush closed in, it seemed to him, as though bent malignantly upon imprisoning him here among these nameless, silent, spinning demons which had destroyed the gull » [3 : 95] ; « Tout autour de lui les broussailles se refermaient, lui semblait-il, comme si elles entendaient l'emprisonner méchamment, ici, parmi ces démons liciers, silencieux, sans nom, qui avaient eu raison de la mouette ».

— « I was imprisoned in a fine web, controlled absolutely by the creature that hung in its centre » [4 : 154] ; « J'étais prisonnier d'une fine toile, parfaitement contrôlée par la créature qui pendait au centre ».

son instigateur. Chez Wells, les ballots arachnéens qu'apporte le vent marquent la distance salutaire qui sépare la femme traquée du prétendant qui la talonne. Et l'association reste implicite entre la femme et les lambeaux qui couvrent les cavaliers d'un voile mortel, ce qui épaissit le mystère. De même, Wells assimile les filaments grisâtres des araignées au filet de fumée grise qui s'élève à l'horizon, signe que les fuyards sont saufs⁷, un détail formel qu'exploite l'illustrateur de la première version de la nouvelle, Alfred Garth Jones, un spécialiste des fils enchevêtrés depuis *Contes de Haute-Lisse et de la Fileuse* de Jérôme Doucet qu'il illustra abondamment en 1899 et en 1903⁸ (Fig. 1, 2 & 3). Chez Whitehead, le piège et la folie sanguinaire du père contre sa fille et son directeur de conscience se retournent contre lui de façon si providentielle que le texte semble appliquer une mystérieuse loi du talion : le suaire d'une gigantesque toile piège Godard dont le corps, vidé de son sang, paie pour le bain de sang dans lequel il laissa ses victimes. En la tissant autour du criminel, Whitehead en accentue l'aspect fantasmatique en rappelant à Godard, sur le point de perdre connaissance, la chevelure de sa fille :

He whimpered and called suddenly upon God, the forgotten God of his erratic childhood.

But God, it seemed, had no answer for him. A soft touch came delicately upon the back of his clenched right hand. Something soft, clinging and silky, passed around it. Suddenly he shrieked again, and spasmodically tore his hand loose. But even as he struggled to free his hand, a terrible pain seared his leg, a pain as though he had stepped under water upon a sting-ray ; a pain as though a red-hot poniard had been thrust far into his calf ; and then something soft and clinging fell upon his head and he could feel the thick strands of silk being woven remorselessly through his hair and about his ears....

As he sank to the ground, his consciousness rapidly waning, the first clinging, composite, deliberate strands went across his eyes. His last conscious thought was of his daughter Kathleen's soft, silky hair.... [3 : 95]

7 « Far away upon some reeds swayed a tattered sheet of grey. He looked at the cobwebs ; he looked at the smoke » [1 : 871] ; « au loin, sur quelques roseaux, pendait une bande grise déchiquetée. Il regarda les toiles d'araignée, puis la fumée » [1a : 73].

8 Jérôme Doucet, *Contes de Haute-lisse, avec les illustrations de Alfred Garth Jones*, Paris, Impr. de G. de Malherbe pour Bernoux et Cumin à Lyon, s. d. [1899] ; *Contes de Haute-Lisse et de la Fileuse, cent une illustrations de Alfred Garth-Jones* [sic], Paris, A. Joanin et Cie, s. d. [1903].

Il poussa un petit cri plaintif et appela soudain Dieu, le Dieu oublié de son enfance désordonnée.

Mais Dieu, semblait-il, n'avait pas de réponse à lui donner. Quelque chose de doux toucha délicatement sa main droite qui s'était serrée. Quelque chose de doux, de collant, de soyeux, l'encercla. Soudain il poussa de nouveau un cri, et convulsivement il retira sa main. Mais pendant même qu'il s'efforçait de la libérer, une douleur atroce brûla sa jambe, une douleur comme s'il avait marché sur une pastenague sous l'eau ; une douleur comme si on lui avait enfoncé un poignard rougi au feu profondément dans le gras de la jambe ; et puis quelque chose de doux et de collant tomba sur sa tête et il sentait les épais filandres de soie se tisser sans pitié dans ses cheveux et sur ses oreilles...

Comme il se laissa tomber, ses sens l'abandonnant rapidement, les premiers filaments poisseux, composites, délibérés lui fermèrent les yeux. Sa dernière pensée consciente fut pour les doux cheveux soyeux de la fille Kathleen...

Réalité et imaginaire fusionnent ainsi chez Wells et Whitehead pour mettre en valeur une image dangereuse de la féminité. Un piège défensif mais mortel répond à la traque de l'amour au point que l'unique survivant de Wells se mette à penser que la prochaine fois c'est à lui d'ourdir une toile⁹.

Attribuer à un aventurier une occupation/préoccupation si typiquement féminine indique que le renversement du piège ne peut s'accomplir sans un échange de nature. Il n'est donc pas étonnant de trouver au sommet de la nouvelle de Sansom, la plus complexe des quatre, non seulement l'inversion du schéma chasseur-proie mais aussi l'inversion sexuelle faisant de Pansovic, ce modèle militaire et viril cédant à la panique, une jeune fille sentant la première morsure de l'amour à son cou [4 : 166]. L'affrontement explicite entre l'araignée et Pansovic la veille d'une bataille, point d'orgue du récit de Sansom, répond au souvenir obsédant de l'enfant arrêté dans sa marche triomphante dans le taillis par l'arachnide qui tisse sa toile. L'épisode est à l'origine de l'arachnophobie du général mais détermine également les nombreux parallèles imagés entre l'araignée tissant en cercle parfait et le général au centre de son campement commandant à ses bataillons circulairement disposés autour de lui. La peur des araignées détermine le choix de carrière de Pansovic qui exorcise cette angoisse féminine par l'adoption

9 Dans cette phrase de clôture, le *je* est marqué par l'italique dans *Pearson's Magazine* [The next time I will spin a web, p. 304b], ce qui lie la relation maître éconduit ≠ jeune fugitive au motif de la toile d'araignée.

d'une attitude explicitement virile pour se retrouver vaincu, mort, et rendu à l'évidence de sa propre faiblesse au cœur de la toile qu'il s'est tissée, son campement.

La subtilité de ces inversions souligne les implications certes psychologiques, mais aussi métaphoriques et symboliques du récit d'aventure ou d'horreur. Elle invite à y rechercher les traces du mythe d'Arachné non seulement par référence aux *Métamorphoses* d'Ovide qui en donne la version latine, mais aussi à une précieuse scholie aux *Theriaca* de Nicandre qui retracerait une version grecque. Il n'est pas inutile de la rappeler :

*Théophile Zénodoteios raconte qu'il y avait en Attique un frère et une sœur ; le garçon s'appelait Phalanx et la fille Arachné. Phalanx avait reçu l'enseignement d'Athéna dans le domaine de la guerre, Arachné dans celui du tissage. Mais ils se sont unis dans l'inceste, qui les a rendus odieux à Athéna. La déesse les a métamorphosés en insectes rampants auxquels il arrive d'être dévorés par leurs enfants*¹⁰.

MYTHÈMES

Tissage

Un des plus anciens textes qui nous soient parvenus sur ce motif, *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode, lie l'image poétique de l'araignée « volante » tissant sa toile à celle de la femme dressant son métier à tisser en établissant un ordre de préséance de la première à la seconde¹¹. L'ordre de la nature précède l'ordre humain dans ce paradigme. Si le récit ovidien de la fable lui

10 *Scholia in Nicandri Theriaca cum glossis*, ed. Annunciata Crugnola, Milano, Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, [1971], 12a, trad. de Sylvie Ballestra-Puech, à paraître dans l'article « Arachné » du *Dictionnaire des mythes féminins*, Éd. du Rocher. Pierre Grimal avait déjà consacré un bref article de son *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* à Phalanx (p. 364b), mais il revient sans doute à Ioanna Papadopoulou-Belmechdi, auteur de *L'Art de Pandora, la mythologie du tissage en Grèce ancienne*, Paris, EHESS, 1992 (« Arachné, vierge athénienne », pp. 303-305), et de « Tissages grecs ou le féminin en antithèse », *Diogenè*, n° 167, juillet-septembre 1994, pp. 43-60, d'avoir attiré l'attention sur cette version, comme le signalent John Scheid et Jesper Svenbro, *Le Métier de Zeus, mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Éditions la Découverte, 1994, p. 139, n. 1.

11 Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, vv. 774-779. Un adjectif rare, ἀερσιώτης (« qui vole haut »), qualifie l'araignée. Il a posé problème aux philologues à en croire les éditions de David Jacobus Van Lennep (Amsterdam, 1847) et M. L. West (Oxford, 1978 et 1980).

préfère l'ordre inverse (métamorphose de la tisserande châtiée en araignée), on peut y voir une nécessité narrative liée à son caractère étiologique. En revanche, comme Hésiode, mes quatre auteurs se penchent sur l'œuvre de l'arachnide, œuvre ancestrale et anonyme qui s'assombrit, ici. Pour Whitehead, pour qui les « tisserandes de minuit », les « démons liciers, silencieux, sans nom » [*these midnight spinners ; these nameless, silent, spinning demons*, 3 : 93 & 95] travaillent impassibles depuis des siècles [*undisturbed for centuries*, 3 : 93]. Réel ou métaphorique, le tissage est donc l'apanage de l'arthropode et ne qualifie l'humain que par opposition ou par imitation. Vu le contenu et l'issue sombres des récits, il se manifeste fréquemment par son contraire et se défait en loques et en haillons. Il est au service de la manifestation d'une nature puissante mais en traduit aussi la force obscure et la cruauté, valeurs face auxquelles la civilisation ne vaut guère mieux.

La nouvelle de Lemmon insiste ainsi sur l'« édredon du monde aux mille couleurs » [*the patchwork quilt of the world*], sur le « tapis lisse et vert incroyablement doux » [*a uniform sage-green carpet of marvellous softness*] de la pente que Mather descend à quatre pattes, sur la « carpette continue » [*unbroken mat*], le « tissu feuillu » [*leafy cloth*] qui recouvre la montagne mythique, mais cache aussi la grotte de la mort [2 : 125]. La grotte est bien une prison [*the prison that hemmed him in*, 2 : 217], le piège qui se referme par recours explicite à une image de couture (*to hem* est un verbe d'usage exclusivement métaphorique, fondé sur le substantif *the hem*, « ourlet »). Mather livré aux araignées y devient à son corps défendant le témoin d'un tissage immonde, depuis les « pâles vignes malades qui en tapissent les parois » [*twined up*, 2 : 126] jusqu'à la « couverture dégoûtante » (d'araignées) [2 : 132] qui lui couvre la tête au risque de l'étouffer. Sous les couleurs traîtresses du tapis chatoyant du monde, bestiaire et végétation traduisent la vengeance d'une terre ancestrale sur laquelle l'explorateur américain fait figure d'intrus.

Ce rôle vindicatif du tissage est aussi celui du suaire arachnéen qui couvre le corps de Pierre Godard dans le récit de Whitehead, vêtement d'horreur qui emmaillote les loques du criminel en fuite. La superposition du tissage fantomatique sur les haillons noue en un deux versants anti-thétiques, la loi du talion fonctionnant de nouveau ici pleinement. Les broussailles emmêlées de l'Œil Gauche comme les bandes d'épaisse toile des araignées, tisserandes artificieuses qui sanglent un corps vidé de son sang et réduit en momie, sont le juste salaire d'un crime perpétré suivant la

même métaphore. Godard s'approche [3 : 87] et s'éloigne [3 : 89] de la scène du crime par le truchement d'une expression qui rappelle la couture : « *he threaded his way through* » / « *he threaded his way tortuously* » [il se faufila]. To *thread one's way through* est fondé sur le substantif *the thread*, « fil ». En outre, pour accomplir son infâme forfait, Godard enlève et replace soigneusement le grillage de la fenêtre [*wire screen*], image analogique à celle du tissage. De même, le tissage triomphe dans « Pansovic and the Spiders » de Sansom, depuis le « treillis du jardin qui porte les plantes grimpantes » sous le dais des arbres [*a wooden treillis work*, 4 : 149], vaste scène sur laquelle surgit la brume des toiles vaporeuses, renfermant des boules velues : les araignées [4 : 150]¹². Le dispositif éveille le souvenir d'enfance : au cœur du réseau des fleurs et des feuilles [*network*], au fond du taillis [*network of branches*, 4 : 154], apparaît illuminée la fine dentelle mordante d'une arantèle [*the rapier tracery of a silver web*, 4 : 154] qui ordonne le destin de Pansovic. Le *treillis* en contenait la substance par la forme et l'étymologie, issu qu'il est de l'ancien français *treliz*, « tissé à mailles », qui vient du latin classique *trilix*, « à trois fils ». Malgré leurs différences de forme, de fond et de portée, les nouvelles de Whitehead et de Sansom se ferment sur un même motif, central au mythe : un homme pendu, dont la vue rappelle le ballot de loques. En effet, le récit d'Ovide se clôt sur la pendaison d'Arachné et sa toile déchirée¹³ :

Godard's body, easily identifiable from its clothing, lay, or, more precisely, hung, in the thickest tangle of all the tangled bushes and brush which made the central, highest point of the little island almost impenetrable. At first sight, it gave the impression of a bundle of clothes rather than a human body. [Whitehead, 3 : 97]

Le corps de Godard, aisément identifiable par ses vêtements, gisait, ou, plus précisément, pendait, au plus profond de l'entrelacs des buissons et des broussailles emmêlés qui rendaient la pointe la plus centrale, la plus haute de la petite île, presque impénétrable. À première vue, il donnait l'impression d'un ballot d'habits plutôt que d'un corps humain.

I did not see the General's head until I was quite close. It was wound over thickly with bandages and therefore white against the white tent. I thought at first that it was a bundle of rags. [Sansom, 4 : 159]

12 Ces images de Sansom montrent qu'il connaissait la nouvelle de Wells, ce que confirme le motif du vent qui apporte les toiles : « *Blown in on the shorewind* » [4 : 151].

13 Ovide, *Métamorphoses*, VI, vv. 134-135 : « *laqueo animosa ligauit / Guttura* » et v. 131 : « *rupit pictas [...] nubes* ».

Je n'ai vu la tête du général qu'une fois tout près. Elle était enveloppée d'épais bandages et donc blanche contre la tente blanche. J'ai pensé au début que c'était un ballot de baillons.

Ce conflit entre deux tissus, voire deux trames, traduit la rivalité qu'Ovide reproduit sous la forme d'une forte opposition entre un tissage divin (Athéna) et un tissage humain (Arachné), le premier s'en prenant au second (son égal) jusqu'à le détruire. Par analogie, si Lemmon et Whitehead promeuvent la figure d'une nature magistrale dans ses accomplissements comme dans ses embûches, Wells insiste plutôt sur la loque, le filament, le ballot défait qui s'en prend à l'homme. Chez Whitehead et Sansom c'est l'homme lui-même qui est la loque, suspendu à une toile réelle ou métaphorique, dérisoire araignée dans une métamorphose à rebours. L'ordre de la nature qui défaille n'en symbolise pourtant pas la déficience (c'est bien à cause d'un phénomène naturel, l'orage des araignées, que la jeune métisse s'échappe et que Pansovic s'enfuit) mais bien plutôt la suprématie. Pour Wells et Sansom, les toiles qui ont raison des aventuriers, d'un général et de son armée, sont le suaire de la vaillance et du courage. La nature qui piège révèle donc la lâcheté. Elle met cruellement en lumière la faillite de la civilisation, que ce soit par le biais de l'opposition des blancs aux métis « sauvages » ou par référence à la culture viennoise, modèle de raffinement à la fin du siècle dernier. Dans le cas de Pansovic, dont la vaillance est mise à dure épreuve par son arachnophobie, la nouvelle révèle la fragilité et la féminité au cœur d'un modèle typiquement masculin, l'armée. Ce n'est qu'un des nombreux signes d'hybridité qui ornent ces quatre récits.

Hybridité

L'hétérogène, le composite, la disparate sont au cœur de la fable d'Ovide. Non seulement parce que le poète latin prend soin de détailler la métamorphose de la jeune Lydienne en hideuse araignée¹⁴ ; mais parce que le sujet même de sa tapisserie insolente est la mêlée des dieux mués en animaux, brutalement unis aux mortelles qu'ils enlèvent. Violence et trans-

14 *Ibid.*, vv. 140-144 : « aussitôt, touchés par ce poison funeste, ces cheveux tombent, et avec eux son nez et ses oreilles ; sa tête se rapetisse ; tout son corps se réduit ; de maigres doigts, qui lui tiennent lieu de jambes, s'attachent à ses flancs ; tout le reste n'est plus qu'un ventre » (trad. Georges Lafaye, Les Belles Lettres, 1928).

gression informent donc le récit d'Ovide dans la forme et le fond : ces petites scènes licencieuses associent à l'irrévérence le pullulement et la prolifération incontrôlée du sujet à l'impudence. Même lorsqu'on quitte le mythe et la littérature pour les sciences naturelles, on constate que l'araignée fait naître l'embarras. Les textes qui entendent résoudre le mystère de l'arachnophobie manifestent un grand malaise devant ses huit pattes, sorte de *lusus naturae*¹⁵. À cause d'elles, les araignées, différenciées seulement depuis 1801 des insectes par Lamarck, constituent l'ordre des Aranéides, un des onze ordres de la classe des Arachnides qui appartient à l'embranchement des Arthropodes (araignées, scorpions, opilions, acarïens...). Cet embranchement, le plus important de tout le règne animal, comprend environ 80 % des espèces vivantes¹⁶. On comprend que cette supériorité numérique puisse faire naître l'inquiétude, voire l'angoisse. La scholie aux *Theriaca* de Nicandre en souligne l'aspect inclassable, voire monstrueux, lorsqu'elle parle d'« insectes rampants auxquels il arrive d'être dévorés par leurs enfants ». Nombreux sont les textes qui prennent plaisir à enfreindre les ordres et les règnes en magnifiant l'arthropode, comme « L'Araignée crabe » d'Erckmann-Chatrian qui fait de l'appellation usuelle de la thomise un monstre dévastant toute une contrée¹⁷. Ainsi l'hybridité touche à la fois araignées et personnages dans les quatre nouvelles qui m'occupent, les auteurs déployant des trésors d'ingéniosité, de variété et de force dans son traitement.

Une imagination débridée et communément partagée par Lemmon, Wells et Whitehead nie les confins entre espèces. Elle fait des araignées des monstres sanguinaires aux mandibules féroces et métalliques, au pelage noir et luisant de chauve-souris, au corps aussi gros que les deux poings réunis

15 Par exemple, Primo Levi, « Paura dei ragni », *L'altrui mestiere* [1985], *Con un articolo di Italo Calvino*, [Torino], Einaudi Tascabili, [© 1998], pp. 136-140 et Algernon Blackwood, « Along Came a Spider » [*Mystery, An Anthology of the Mysterious in Fact and Fiction*, 1952], recueilli dans *The Nightmare Reader*, ed. by Peter Haining, London, Victor Gollancz Ltd., 1973, pp. 294-298.

16 Michel Hubert, *Les Araignées*, Paris, Société nouvelle des éditions Boubée, 1979, pp. 11-12.

17 Erckmann-Chatrian [Émile Erckmann et Alexandre Chatrian], « L'Araignée crabe », *Contes fantastiques*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1860, pp. 339-361, réédité dans *Contes et romans nationaux et populaires*, XIII. *Le Banni, Les Vieux de la vieille, Contes fantastiques, Science et génie*, s.l. [Paris], Jean-Jacques Pauvert, s. d. [1963], pp. 481-492.

[3 : 98 & 94], une espèce rampante et velue aux mâchoires recourbées, puant la chair décomposée [2 : 128-129], indestructible, invincible et même volante puisque le chiffon souple et vapoureux qui les renferme est une « méduse aérienne » [*an aerial jelly-fish*, 1 : 865] pour Wells. Dans ces mêmes textes, les oppositions raciales et les rapports de domination mettent en lumière de nombreux conflits de culture et de pouvoir et cachent des descendance mixtes, des unions mal appariées, des lignées accidentées. Dans la nouvelle américaine de Lemmon, on note quelques phrases en espagnol qui pourraient n'avoir qu'une valeur périphérique [2 : 122], si elles n'étaient prononcées par l'Indien quechua, autrement dit l'ancien Inca qui a troqué son parler contre la langue des *conquistadores*¹⁸ et n'est plus qu'un serviteur aux « humbles yeux de chien battu » [2 : 122]. Très fin chez Lemmon, où il commente ironiquement l'inversion du rapport chasseur/proie ≠ proie/chasseur, l'antagonisme racial est également patent chez Wells. Il est l'expression d'une hiérarchie des pouvoirs que la nouvelle vise par le biais des réflexions du petit homme au cheval blanc sur l'autorité, la contestation et l'écrasement de la révolte, indifféremment couverts des arantes fatales. Les araignées qui dévorent leurs congénères morts à la fin [1 : 187] illustrent ces conflits inapaisés. Pour Lemmon l'armée des araignées carnivores peut avoir une valeur analogue.

Plus subtile, l'hybridation touche le personnel de Whitehead et surtout de Sansom, dont le récit est bien le seul à accentuer plutôt la ténacité que la monstrosité de l'arthropode. D'entrée de jeu, Whitehead souligne la dégénérescence de Godard, Canadien français marié à une souillon, à l'origine d'une lignée à l'avenant, dans laquelle Kathleen, sa victime, constitue un « retour en arrière » énigmatique [*a « throw-back » ; one of those obscure ethnic mysteries*, 3 : 81]. Et Whitehead de creuser le contraste entre la belle jeune fille promise au noviciat et un Godard démoniaque et animal [*half-latent brute*, 3 : 85 ; *devilish grin*, 3 : 87 ; *like a tiger* ; *catlike*, 3 : 88]. Cette faille dans la généalogie devient identité disparate dans la nouvelle de Sansom : Estoban Pansovic, au prénom espagnol et au nom slave, fait carrière dans la cavalerie autrichienne et demande à son supérieur protestant la permission

18 Cette aliénation linguistique est d'autant plus frappante que les missionnaires espagnols avaient fait de la langue quechua une langue d'évangélisation, ce qui étendit son aire d'influence. Le Quechua humble et hispanophone de Lemmon représente l'assujettissement des anciennes civilisations précolombiennes.

d'assister à une fête religieuse hongroise « vaguement catholique » [4 : 149]. Autant que les rapports antagonistes, ces chocs entre cultures, entre géniteurs et progéniture justifient l'image saisissante des araignées de Wells s'entre-dévorant tout en attirant l'attention sur le registre militaire qui est aussi un mytheme parlant.

Métaphore et réalité militaires

Bien avant la scholie aux *Theriaca* de Nicandre, le grec ancien enregistre dans les substantifs qui veulent dire « araignée » une oscillation entre le masculin et le féminin (ὁ ἀράχνης/ἡ ἀράχνη) et une curieuse identité entre l'arachnide et son œuvre qui relève de la superposition de l'un et de l'autre ou de la prolongation de l'un par l'autre : ἀράχνη signifie ainsi « araignée » mais aussi « toile d'araignée », alors que ἡ φάλαγξ désigne tout ensemble une « araignée venimeuse » et l'« ordre de bataille », la « troupe rangée », à l'origine de la fameuse *phalange*. Dans ce cas, la langue reflèterait un rapport analogique assez évident entre la géométrie de la toile et celle de la formation de la bataille, schéma sur lequel repose ingénieusement la nouvelle de Sansom¹⁹. Dès lors, l'histoire esquissée dans la scholie aux *Theriaca* de Nicandre, l'inceste entre la sœur tisserande, Arachné, et le frère guerrier, Phalanx (qui s'appellent tous deux en fait « araignée »), traduirait par une transgression explicite (l'inceste) le mélange de deux arts bien séparés dans le monde grec, la tapisserie et les travaux de la laine dévolus aux femmes (Arachné), la guerre et le métier des armes dévolus aux hommes (Phalanx), et dont la coexistence en une seule et même personne est bien l'apanage du divin, en l'occurrence d'Athéna, déesse de la guerre et du tissage et initiatrice autant d'Arachné que de Phalanx²⁰. Pour moins connu que soit cet

19 Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, nouvelle édition mise à jour, Paris, Klincksieck, 1999, p. 1173, n'admet pas cette hypothèse. Il fait dériver le sens « araignée » du sens « rondin de bois » par métaphore, tout en considérant que l'acception militaire, plus anciennement attestée, est « métaphorique, donc secondaire ». Outre que cette argumentation ne me paraît pas logique, l'analogie visuelle entre troupe rangée et arantèle est parlante.

20 Sylvie Ballestra-Puech a bien mis en évidence cet aspect dans son interprétation de la scholie, *op. cit.* Il m'est bien agréable de rappeler dans cette note nos nombreuses et fécondes conversations sur Arachné au croisement de l'Habilitation de Recherches qu'elle a soutenue le 30 novembre 2001 sur *La « Voix de la navette » : des Parques à Arachné, mythologie et poétique du tissage féminin dans la littérature occidentale* (à paraître) et du séminaire

aspect, il n'est pas moins présent. Il informe la fable ovidienne, où Phalanx est absent, mais le registre militaire bien présent dans le terme de *certamen* [bataille, bataille rangée] qui qualifie à répétition le duel²¹ et dans l'apparition d'une Pallas casquée et armée jusqu'aux dents, à la fois dans l'atelier d'Arachné et sur la tapisserie que tisse la déesse²².

L'écho en retentit dans les récits qui m'occupent. « Pansovic and the Spiders » de Sansom en est l'orchestration magistrale, le campement des troupes formant un réseau gigantesque et mortel autour de la tente de Pansovic, elle-même énorme toile [*canvas*] serrant le cou du général après la panique née d'une toile d'araignée bien réelle. Cette succession de cercles concentriques autour d'une pendaison, motif à la fois mythique (Arachné se pend de désespoir) et naturel (l'araignée pendant de son fil, l'araignée guettant sa proie du centre de sa toile), fait bien du texte de Sansom l'expression exemplaire d'une inspiration mythopoétique profonde. Mais il est tout aussi frappant de constater la récurrence de la métaphore militaire chez Lemmon et Wells, où l'intrigue n'appelle pas spontanément ce type d'image :

Singly and in battalions, they went rank after rank up the stems of their living ladders [Lemmon : 129] ; *Une à une, ou bien en bataillons, elles montèrent rang après rang les tiges de leurs échelles vivantes.*

The spider army had returned [Lemmon : 131] ; *L'armée arachnéenne était revenue.*

Right and left of the horsemen the pioneers of this strange army passed [Wells : 865] ; *À droite et à gauche des cavaliers, les éclaireurs de cette étrange armée défilèrent* [1a : 64-65].

Dans la nouvelle de Wells, l'ordre militaire touche aussi les hommes pour en défaire les rangs [*What happened then was like the confusion of a battle*, 1 : 866], le récit pouvant se lire comme une parodie du code chevaleresque : un blanc coursier souffre d'un éparvin, les autres chevaux sont dévorés ou éventrés, une épée s'y brise, l'honneur, la fidélité, la vaillance le cèdent à la lâcheté, à l'oppression et au crime. Si ce registre est absent de la nouvelle de

que j'ai tenu à l'Université de Reims sur *La figure d'Arachné des « Métamorphoses » d'Ovide aux textes modernes : la tisserande, l'araignée, la muse*, en 1998-2001.

21 Ovide, *Métamorphoses*, VI, v. 25 « *certet* », v. 42 « *cur haec certamina imitat ?* », v. 52 « *nec iam certamina differt* », v. 85 « *certamina* ».

22 *Ibid.*, vv. 43-44 et 78-79.

Whitehead, il faut y noter l'affrontement primitif. Chez Lemmon, Mather, dans sa lutte désespérée, est tendu « comme la corde de l'arc » [2 : 131] ; chez Whitehead, Godard préfère à son pistolet automatique un tuyau de gaz manié comme une massue pour le carnage. Ce retour curieux et délibéré aux armes blanches dérègle le temps historique faisant surgir au cœur des nouvelles un temps archaïque. Les araignées de Whitehead travaillent imperturbables depuis des siècles [*undisturbed for centuries*, 3 : 93] ; Lemmon expédie Mather sur une terre oubliée même de Dieu [*a land that God forgot*, 2 : 123] ; Wells promène ses cavaliers au-delà des limites du monde [*out of the very limits of the world*, 1 : 863]... Ce sont autant d'invitations à une interprétation du rôle du mythe.

MYTHES

Commençons par la mythologie gréco-latine. La nouvelle de Sansom apparaît comme la combinaison ingénieuse des deux versions de la fable, latine et grecque. Sansom associe à une histoire de rivalité entre l'humain et le divin (Arachné et Athéna/Pansovic et l'araignée²³) une histoire de brassage indu (inceste entre frère et sœur pour la scholie, fusion entre masculin et féminin, guerre et tissage, guerre et amour²⁴ pour Sansom). La confrontation entre l'araignée et le petit garçon dans le labyrinthe du jardin motive l'affrontement entre l'arachnide et le général au cœur du labyrinthe des tentes. Pansovic revêtant l'uniforme glorieuse de l'armée autrichienne que son arachnophobie, indigne d'un officier, n'a cessé de bafouer, semble un nouveau Phalanx ordonnant ses troupes (phalanges), mais aussi une timide et peureuse Arachné recevant à son cou le baiser mortel de l'araignée, lequel révèle, par la soudaine métamorphose du général en jeune fille, sa nature secrètement féminine. Chez Sansom, l'art de la guerre prime sur le tissage, tout en étant un tissage mortel pour le chef et l'armée. La multiplication des toiles autour du corps pendu de Pansovic (campement en cercle, tente/toile, bandages de gaze) est le symbole transparent d'une

23 Confrontation explicitement inscrite dans le titre de la nouvelle, « Pansovic and the Spiders ».

24 Pour le montrer, il suffit de relever les nombreuses expressions de l'amour du général pour ses hommes.

saisissante synthèse d'éléments mythiques qui fonctionne en même temps comme un motif fantasmatique.

Mais la nouvelle de Sansom peut également être interprétée comme une combinaison narrative adroite qui revivifie le sens symbolique ou métallittéraire de la fable. Les deux tapisseries ovidiennes représentent en effet deux manières artistiques opposés et entretiennent, par une savante mise en abyme, des liens profonds avec la position artistique d'Ovide et le sujet même de son poème²⁵. Or, la nouvelle de Sansom est la seule des quatre à ne pas suivre le fil de la narration à la troisième personne. Elle repose sur la combinaison des extraits du journal de Pansovic et la reconstitution des événements par l'adjudant qui découvre l'arantèle. Bien plus, ce dernier dote l'arantèle d'un *langage* et qualifie sa combinaison avec le texte du journal de *tableau* lorsqu'il affirme :

It was this light, silver whisper of a web and the extracts you have read of Pansovic's journal which painted for me so vivid a picture of that secret night in the dimly lit tent [4 : 161].

C'était ce léger chuchotis, le chuchotis argenté d'une toile et les extraits du journal de Pansovic que vous avez lus qui ont peint pour moi le vivant tableau de cette mystérieuse nuit dans l'obscurité de la tente.

Autrement dit, la toile d'araignée (chez Ovide, substitut de la tapisserie après la métamorphose) et le *texte* de Pansovic (du latin *texere*, tisser) se nouent en une *peinture éloquente* (avatar moderne de la tapisserie ovidienne) qui restitue l'histoire et éclaire le narrateur. Celui-ci peut résoudre l'énigme de l'étrange mort du général, mais n'en est pas moins obsédé, le mystère de la phobie n'étant pas élucidé. Cette obsession du narrateur [*Naturally, I am obsessed with the case, 4 : 147*] reflète la hantise du général et, en rappelant en dernière analyse que le mythe d'Arachné est aussi un mythe lié à la folie²⁶, frappe le récit d'incertitude.

25 Voir Heinz Hoffmann, « Ovid's *Metamorphoses* : Carmen perpetuum, carmen deductum », *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 1986, V [1985], pp. 223-241 et Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, pp. 206-208.

26 Voir Sylvie Ballestra-Puech, « Arachné : une araignée au plafond », *op. cit.*

Aucun des autres récits ne repose sur une combinatoire géniale de sèmes mythiques analogue à celle de Sansom²⁷. Wells avec les araignées dévorant leurs congénères [1 : 871], Whitehead avec la chevelure soyeuse de Kathleen rappelant les filaments soyeux qui piègent Godard [3 : 95] donnent pourtant des versions troublantes de la dernière phrase de la scholie : « La déesse les a métamorphosés en insectes rampants auxquels il arrive d'être dévorés par leurs enfants ».

Or, ces réorchestrations mythiques sont-elles conscientes ? Excepté Lemmon, sur qui les renseignements font défaut, Wells²⁸, Whitehead²⁹ et Sansom³⁰ sont des auteurs aux lectures abondantes et variées, bien que Sansom s'en soit défendu, affichant une soi-disant innocence poétique³¹. On ne pourrait pour autant affirmer qu'ils connaissent intimement Ovide, encore moins la scholie, mais on soulignera la part du souvenir et du rêve dans ces récits. Non seulement parce que « Pansovic and the Spiders » réactive un tel souvenir, tout comme « The Valley of Spiders » contient un personnage méditatif et rêveur, mais surtout parce que Sansom a lui-même

27 Le livre de Paulette Michel-Michot, *William Sansom. A Critical Assessment*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1971, ne contient malheureusement pas d'analyse de « Pansovic and the Spiders ». Sans doute le récit ne fut pas considéré comme une nouvelle majeure. C'est bien dommage.

28 Sur Wells, voir Jean-Pierre Vernier, *H. G. Wells et son temps*, Publications de l'Université de Rouen/Didier, [1971], pp. 35-61, David C. Smith, *H. G. Wells Desperately Mortal, A Biography*, New Haven and London, Yale University Press, [© 1986], p. 5 *sq.* et Joseph Altaïrac, *Herbert George Wells, parcours d'une œuvre*, Encrage, 1998, pp. 9-11.

29 Dans son essai « The Occult Story » [*The Free-Lance Writer's Handbook* (1926), ed. by William D. Kennedy, et *Studies in Weird Fiction*, n° 6, Fall 1989, pp. 25-27], Whitehead se montre excellent connaisseur de la littérature surnaturelle. Il tient en grande estime H. G. Wells, dont *Twelve Stories and a Dream* est cité, et Montague Rhodes James, dont il doit connaître « The Ash-Tree », une autre histoire d'araignées. Sur sa formation et sa production, voir les études bien documentées de A. Langley Searles, « Henry S. Whitehead : A Retrospection », *Fantasy Commentator* (Bronxville, N.Y.), VIII, n° 3 & 4 (47-48), 1995, pp. 186-197 et « Fantasy and Outré Themes in the Short Fiction of Edward Lucas White and Henry S. Whitehead », *American Supernatural Fiction from Edith Wharton to the Weird Tales Writers*, ed. Douglas Robillard, New York and London, Garland Publishing, 1996, pp. 59-75.

30 Voir P. Michel-Michot, *op. cit.*, pp. xiv-xvi et William H. Peden, « The Short Stories of William Sansom : A Retrospective Commentary », *Studies in Shorter Fiction* (South Carolina), XXV, n° 4, Fall 1988, pp. 421-431.

31 Voir *Coming to London*, London, Phoenix House Ltd., [1957], pp. 135-136.

signalé le rôle que jouent dans sa création le souvenir soudain illuminé, l'émotion et la peur ressenties³², après avoir avoué, ailleurs, qu'enfant, il avait peur des grosses araignées et de leurs toiles³³... De même, il est intéressant que Wells ait recueilli « The Valley of Spiders » dans un volume intitulé *Twelve Stories and a Dream* [*Douze Histoires et un Rêve*] (1903). En troisième position, ce récit joue manifestement le rôle d'une « histoire », mais la narration elliptique, l'onomastique et la toponymie défailantes, enfin, la rêverie du petit homme au cheval blanc, accentuent les traits oniriques d'une méditation pessimiste sur l'humanité.

Restent les renvois insistants de Wells et de Lemmon à un hors-lieu et à un hors-temps qui orientent l'investigation mythique non plus dans le sens du mythe d'Arachné mais dans celui de l'imaginaire de l'araignée. « Les araignées sont une race ancienne » [*Spiders are an ancient race*], affirmait un personnage d'Arthur Porges en 1952. N'ont-elles pas précédé Euclide de plusieurs siècles ? Entre le II^e et le III^e siècle av. J.-C., Élien n'avait pas dit autre chose dans *Sur les caractéristiques des animaux*³⁴. Le personnage de Porges lui faisait écho : « des siècles avant que l'homme n'accomplisse des merveilles avec ses abstractions subtiles de points et de lignes, une spirale identique à celle-ci battit les airs de quelque été préhistorique » [*ages before man wrought wonders through his subtle abstractions of points and lines, a spiral not to be distinguished from this one winnowed the breezes of some prehistoric summer*]³⁵. En effet, dans la métamorphose d'Arachné en araignée, « c'est très vraisemblablement l'origine des araignées qui se trouve mise en fable » commentent Scheid et Svenbro³⁶.

Aussi le temps de l'araignée, antérieur aux dieux, est-il celui des résidus de la forge des Titans comme le dira Lemmon, le temps archaïque des

32 William Sansom, *The Birth of a Story*, London, Chatto & Windus, The Hogarth Press, 1972, p. 17.

33 William Sansom, « The Balcony », *Writers on Themselves, with an Introduction by Herbert Read*, [London], British Broadcasting Corporation, [1964], p. 22 : « I knew the line of beanpoles where the big fat spiders hung their webs and frightened the life out of me ».

34 Élien, *Sur les caractéristiques des animaux*, VI, § 57 : « elles sont aussi par nature bonnes en géométrie. Car elles s'en tiennent au centre et elles fixent avec la plus grande précision le cercle et la périphérie qui en dépendent, et n'ont aucun besoin d'Euclide ».

35 Arthur Porges, « The Fly » [*The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, September 1952], recueilli dans *Beyond Human Ken*, ed. by Judith Merrill, London, Grayson & Grayson, [1953], p. 96.

36 Scheid et Svenbro, *op. cit.*, p. 139.

commencements immémoriaux [2 : 123]. Quant à sa géographie mouvante (ici, depuis le lac Balaton jusqu'au Pérou et au lac Champlain), elle paraît souvent aimantée par l'éclosion des grandes civilisations du tissage. Whitehead, qui passa nombre de ses étés aux bords du lac Champlain en tant qu'éducateur de jeunes garçons entre 1907 et 1928³⁷, à l'instar d'un personnage dans sa propre nouvelle³⁸, suit minutieusement la topographie exacte du lac dans la fuite de Godard. Il ne semble inventer que les noms de la ville du meurtre [Villanova, « ville nouvelle »] et ceux des Îles des Quatre Vents [dont « l'œil gauche »], espaces du crime et du châtement³⁹. Il n'ignore certainement pas que ce lac, découvert par Samuel de Champlain le 4 juillet 1609, fut une porte dans l'exploration des États-Unis depuis le Canada, un lieu de rencontre et de convoitise entre les peuples et qu'il s'illustra de nouveau lors de la Guerre de l'Indépendance. En 1909 il fut au cœur d'un tricentenaire patriotique abondamment célébré et qui donna lieu à des publications emphatiques⁴⁰. Or, « The Left Eye », œil gauche maléfique, associé aux sorcières et à tout ce qui est *sinistre*⁴¹, pourrait être le contrepoint ironique du temps célébré des commencements de l'Amérique et de la nation américaine. La triple introduction d'un Canadien français dégénéré, de la contrebande d'alcool et de l'énigme des gigantesques toiles démoniaques y formeraient le contre-récit d'un triomphe américain sans tache. De même, est-ce un hasard si Lemmon fait débiter son histoire à

37 Voir A. Langley Searles, « Fantasy and Outré Themes... », p. 70 et n. 31.

38 Mr. Tanner, à la tête de quatre barques de jeunes garçons du « Camp Cherokee ». Selon A. Langley Searles, il se peut que ce camp ait réellement existé ; il réapparaît dans un roman de jeunes garçons de Whitehead, *Pinky at Camp Cherokee* (1931).

39 Je suis redevable au Professeur A. Langley Searles, que je remercie pour ses longues lettres, de plusieurs renseignements précieux sur les études de Whitehead et les toponymes du lac.

40 Voir Walter Hill Crockett, *A History of Lake Champlain, the Record of Three Centuries, 1609-1909*, Burlington, Vt., Hobart J. Stanley & Co., 1909 ; Education Department State of New York, *Lake Champlain Tercentenary*, Albany, New York State Education Department, 1909 ; Henry Wayland Hill, *The Champlain Tercentenary, Report of the New York Lake Champlain Tercentenary Commission*, Albany, J. B. Lyon Company, State Printers, 1911 ; et Vidal de La Blache, « Une journée aux bords du lac Champlain », *Institut de France, Séance publique annuelle des Cinq Académies, présidée par M. Frédéric Masson*, vendredi 25 octobre 1912, pp. 75-87.

41 Voir J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, [Paris], Robert Laffont/Jupiter, s. d. [© 1982], p. 686b, sur les sorcières des légendes insulaires, borges de l'œil gauche.

proximité de la rivière Chan Chan ? Chan Chan est aussi le nom de l'ancienne capitale du royaume chimu, civilisation précolombienne réputée pour ses tissages et ses travaux de plumes⁴². Un des démons chimu aux dents féroces épouse la forme de l'araignée (Fig. 4)⁴³. Dans ce « [m]orne pays d'une désolation titanesque⁴⁴ », description sommaire et récente qui fait étrangement écho à celle de Lemmon dans la nouvelle [2 : 123], on connaît certaines des plus anciennes étoffes du monde. Elles datent de 2500 av. J.-C. et leur finesse ne peut être reproduite, même à la machine⁴⁵. Dans le sol du site de Nazca au Sud du pays, près du Rio Ingenio, il existe une gigantesque gravure de mygale, longue de 46 mètres, symbole colossal du travail des tisserands sous la protection du divin et des astres⁴⁶.

Les araignées énormes de Lemmon, de Wells et de Whitehead, introuvables dans le royaume naturel⁴⁷, sont les enfants du mythe, des origines du monde et de la rêverie.

DEUX QUESTIONS POUR CONCLURE

Qu'est-ce qui anime l'écriture du piège ? Dans les quatre récits examinés, contrairement à la définition la plus courante du piège, ce n'est pas l'homme qui tend son filet, mais l'animal qui tisse sa toile. Cette inversion se confirme dans les quatre récits. C'est l'homme qui y devient la proie de l'animal – animal doublé d'une jeune tisserande habile, qui fut depuis Ovide

42 Voir Gerdt Kutscher, *Chimu, eine altindianische Hochkultur*, Berlin, Mann, 1950 et *Chanchán, Vorspanische Stadt in Nordperu*, dargestellt von Eugen F. Mayer, München, C. H. Beck, 1982.

43 *Spinnenartiges Insekt*, reproduit et commenté par Gerdt Kutscher, *op. cit.*, fig. 9, p. 11.

44 Victor W. von Hagen, *Le Pérou avant les Incas*, trad. Ch. Michaux et J. Joba [*The Desert Kingdoms of Peru*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1964], Paris, Éditions France-Empire, [© 1979], p. 29.

45 *Ibid.*, pp. 91-92.

46 Dessin reproduit dans Pierre Paillard, *Les Mygales*, s.l., Solar, [© 1991], p. 16.

47 Michel Hubert, *op. cit.*, p. 14, n. 1 : « Au risque de décevoir les amateurs de fantastique, il me faut dire que les Araignées géantes n'existent pas. La plus grosse espèce connue (*Theraphosa leblondi*) est une Mygale d'Amérique du Sud, dont le corps ne mesure pas plus de 10 cm de longueur pour une envergure, pattes étendues, d'environ 20 cm. Toutes les araignées monstrueuses – j'ai personnellement entendu parler d'une araignée mesurant un mètre quarante d'envergure – appartiennent au domaine de la fiction ».

une incarnation de l'artiste. C'est cette dimension artistique du mythe d'Arachné qui invite à interpréter l'inversion constante du rapport chasseur-proie dans les récits comme un symbole du rapport auteur-lecteur. Plutôt que sur la prédation, l'accent est délibérément mis ici sur les toiles. Toiles savantes, tissus particulièrement riches d'éléments mythiques, dont l'analyse révèle que l'auteur, Arachné délibérément savante ou mystérieusement consciente, peut faire de la science-fiction, du récit d'aventure ou d'horreur, des pages où le mythe brille de ses feux séducteurs. Avec Wells, Lemmon, Whitehead et Sansom on n'a pas le plus souvent affaire à des réécritures savantes ou littéraires d'Ovide, mais à l'imaginaire arachnéen revivifié, bien plus ancien que l'héritage d'Ovide et du scholiaste qui en portent d'ailleurs eux-mêmes la marque. La malédiction qui pèse sur Arachné et sa lignée dans ces deux versions oriente prioritairement la fable vers les genres sombres, énigmatiques ou terrifiants. Les écrivains s'en servent pour donner voix à une vision pessimiste de l'humanité, pour s'interroger sur le conflit amoureux, parental ou social, et pour rappeler en sourdine un lieu et un temps originels rarement rassurants. Leur traitement polysémique est un signe infaillible du mythe qui nourrit en profondeur le récit de terreur tout en en transformant la frayeur et le saisissement en formes d'initiation, d'émotion.

Qu'est-ce qui anime l'analyse de l'expression du piège en littérature ? Qu'est ce qui nous réunit avec des sujets apparentés aujourd'hui ? Sans doute le rêve de tout commentateur de partir en embuscade pour en revenir triomphateur, de se pencher sur un sujet plein de pièges pour les déjouer, et d'avoir raison des lacs, des rets et des filets qui guettent sa sagacité grâce à sa fine toile herméneutique. Ambition sans doute arachnéenne d'être au centre de la toile, éloquemment (et ironiquement) résumée par Le Clézio : « Nous habiterons dans le dessin, au centre du rébus, au cœur même de l'énigme, et toute la question s'effacera d'elle-même. À ce moment-là, la vanité sera une vertu⁴⁸. »

Évanghélia STEAD
Université de Reims

48 J. M. G. Le Clézio, *L'Extase matérielle* [1967], Gallimard, « Folio/essais », 1992, p. 164. Le passage précède « Le Piège », texte de Le Clézio sur l'araignée.

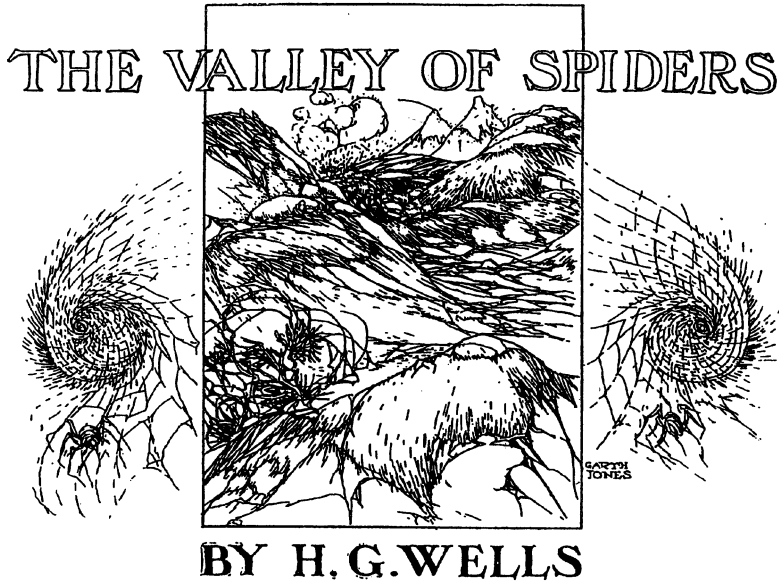


Fig. 1. Alfred Garth JONES
titre orné pour « The Valley of Spiders » de H. G. Wells
Pearson's Magazine, XV, n° 87, March 1903, p. 300.



An instinctive feeling prompted them to turn their horses to the wind, and stare at that advancing multitude of floating masses.

Fig. 2. Alfred Garth JONES
illustration principale pour « The Valley of Spiders » de H. G. Wells
Pearson's Magazine, XV, n° 87, March 1903, p. 301.



Fig. 3. Alfred Garth JONES
illustration finale sur le motif de la fumée pour
« The Valley of Spiders » de H. G. Wells
Pearson's Magazine, XV, n° 87, March 1903, p. 304.



Fig. 4. Anonyme
représentation graphique d'un démon arachnéen,
peinture ornant un vase chimu dans Gerdt Kutscher,
Chimu, eine altindianische Hochkultur, Berlin, Mann, 1950, fig. 9, p. 11.

Les Pièges didascaliques

DIDASCALIES : UNE PAROLE ÉQUIVOQUE

LE TEXTE de théâtre a ceci de particulier qu'il trouve son plein achèvement dans une représentation qui en constitue le terme ultime. Mais la représentation est, elle aussi, paradoxale : pratique sociale qui implique une rencontre entre des acteurs et des spectateurs, elle est, dans son itération même, toujours unique, autrement dit, toujours différente quoique s'appuyant sur un ensemble d'indications dont elle s'efforce de rendre compte tout en les faisant oublier aux spectateurs. Entre le texte de théâtre et la mise en scène s'établit donc une étrange relation. Ni correspondance, ni équivalence, encore moins adaptation, elle est néanmoins un peu tout cela à la fois, traduisant le scriptural en signes scéniques. Dans cette opération de transformation, les didascalies sont les médiateurs privilégiés du passage du texte à la scène, mais cela ne va pas sans équivoque en raison de la nature même des didascalies et du rôle que l'auteur leur confère au sein de son texte. Destinées au lecteur/spectateur, les didascalies sont censées dessiner, avant la mise en scène, les conditions d'une scénographie. Mais, seule voix « directe » laissée à l'auteur, elles outrepassent parfois leur fonction utilitaire et tissent un rapport nouveau avec le texte dramatique, le narratif surgissant au détour d'une phrase et faisant concurrence au dramaturgique. La mécanique ainsi mise en place entre la voix des personnages et celle de l'auteur n'est pas exempte d'ambiguïtés : glissements, vrais et faux

indices, contaminations, sont autant de pièges que peut receler la parole didascalique, notamment à l'époque symboliste et dans les années qui suivent où l'écriture dramatique, en rupture de ban avec les pratiques d'un théâtre réaliste illusionniste, est à la recherche de nouvelles formules dramaturgiques. Dans cette perspective, les didascalies, chez certains auteurs (comme Villiers de l'Isle-Adam, Maeterlinck, Quillard, Pessoa ou Blok) subissent une profonde mutation et établissent avec le texte de théâtre une complémentarité nouvelle, qui dépasse la simple formulation des conditions d'énonciation scénique pour devenir une voix à part entière quoique destinée au seul lecteur. C'est à cette écriture subtile que nous allons nous attacher afin de souligner quelques uns des pièges qui attendent l'ignorance ou la complaisance du lecteur.

INFLATION DIDASCALIQUE

Avant d'envisager le rôle des didascalies et les pièges qu'elles tissent, commençons cependant par un rapide constat. Longtemps extrêmement réduites, les didascalies connaissent à la fin du XIX^e siècle¹ une inflation considérable, signe premier et visible des changements que nous venons d'évoquer. Que l'on songe un instant aux didascalies du théâtre classique et à celle d'*Axël* de Villiers de l'Isle-Adam par exemple, et l'on comprendra aisément ce qu'a de pertinent le terme d'inflation. Brièveté, rareté d'un côté, – et ce n'est pas la mention « *Elle s'assied* » de la scène 3 de l'Acte I de *Phèdre* qui infirmera notre propos –, déploiement en de multiples réseaux de précisions de l'autre. Cette augmentation considérable touche bien évidemment, nous le verrons ultérieurement, au contenu, mais elle est avant tout question de volume. Dans certaines pièces du tournant du siècle, les didascalies liminaires et finales sont hypertrophiées, certaines scènes semblent littéralement envahies d'italiques, au point de faire oublier la dimension dramatique du texte. Il est un peu vain de parler de nombre de lignes ou de pages, mais que l'on se reporte au début de la scène 4 Acte I,

1 Le drame romantique déjà proposait des didascalies beaucoup plus longues et fréquentes. L'époque symboliste n'est donc pas à l'origine de l'inflation didascalique, mais ce qui pourrait n'être qu'un détail est à mettre en relation avec un processus plus large qui vise la refonte de l'écriture dramatique.

IV^e partie² d'*Axël* et l'on sera frappé par la disproportion inhabituelle entre le texte et les didascalies. Les trois pages d'italiques retracent comment Sara de Maupers ouvre la crypte du burg d'Auërsperg en prononçant cette seule formule de cinq mots, découpée, pour les besoins de la cause : solennité et suspens dramatique, de part et d'autre des points de suspension « Macte animo ! Ultima... perfulget sola ! » La révélation du trésor vers laquelle convergeait toute l'action antérieure de la pièce de Villiers de l'Isle-Adam semble opérer un glissement du texte vers les didascalies. Au texte, la formule magique, aux didascalies, tout ce qui concerne les lieux, la gestuelle de Sara, ses sentiments, et le « *torrentiel ruissellement de lueurs* » qui s'échappe des barils profondément enfouis dans la crypte. La disproportion est manifeste, sans que le texte tente de reprendre à son compte une partie des événements évoqués par la didascalie. Avec *Axël*, nous sommes en présence d'un cas extrême de ce que nous avons appelé l'inflation des didascalies, mais la période symboliste et les décennies suivantes vont les multiplier comme nous allons le voir, et jouer avec leur contenu et leur fonction, au point de ménager quelques pièges pour le lecteur parfois trop ancré dans ses habitudes.

PRATIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ

Cette inflation ne touche cependant qu'un certain type de didascalies, parmi les trois que l'on repère : les noms de personnes, les noms de lieux (et l'époque de l'action) et toutes les indications scéniques quelles qu'elles soient (gestuelle des personnages ou éléments du décor, par exemple). En ce qui concerne les noms de lieux et de personnes, parler d'inflation n'aurait pas de sens. À l'époque symboliste, ce qui se produit tend au contraire vers la dissolution, vers l'évanescence. Les didascalies s'efforcent de traduire un réel « dématérialisé », afin de faire surgir une réalité autre. Le cadre spatio-temporel cherche à se dissoudre, privilégiant les notations vagues et imprécises. D'une façon générale, l'époque où se déroule l'action n'est pas mentionnée, quant aux lieux, ils semblent répondre à une double exigence, celle de l'imaginaire et de l'incertain. La pièce de Pierre Quillard, *La Fille*

2 Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, vol. 2, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, pp. 652-655.

aux mains coupées (1891), donne sur la première page, après la liste des personnages : « L'action se passe n'importe où et plutôt au moyen âge³. » On hésite à parler là d'indications. L'action des *Aveugles* de Maurice Maeterlinck (1890), elle, se déroule dans « Une très ancienne forêt septentrionale », et l'île s'appelle tout simplement l'Île. De l'usage de l'article indéfini au refus de nommer, voire à la pratique de l'antonomase, le cadre de l'action se réfugie dans l'incertain, remettant en question le statut même de la didascalie, son statut d'indication. Ainsi en est-il également dans la didascalie liminaire du *Marin* (1913) de Fernando Pessoa. « Une salle qui se trouve sans doute dans un vieux château ». La locution adverbiale, en modalisant le propos, indique moins qu'elle ne suggère. L'action qui débute est donc d'emblée placée, pour le lecteur en tout cas, sous le signe de l'incertain.

Il en va de même pour les *dramatis personae* qui, dans les textes symbolistes, perdent un peu de leur individualité, absorbés eux aussi par ce processus de dématérialisation. Le nom est le premier à en faire les frais, et les listes des personnages se trouvent parfois profondément modifiées. Dans certaines pièces, les prénoms sont inexistantes. Les personnages sont réduits à des statuts, – on pourrait aussi parler d'acteur, au sens où il est défini par un procès, ici très simple – comme les trois veilleuses du *Marin* de Pessoa que des ordinaux (première, deuxième, troisième) distinguent les unes des autres. C'est aussi le cas dans nombre de pièces de Maeterlinck. Dans *Les Sept Princesses* (1891), la liste des *dramatis personae* affiche le personnel d'un conte de fée : « Le vieux Roi, la vieille Reine, le Prince, les sept Princesses, un messenger, le chœur des matelots ». L'absence de nom ainsi que l'emploi des articles définis suggèrent des silhouettes plus que des personnages à proprement parler, d'autant que le nombre, en ce qui concerne les Princesses, invite à les considérer comme un groupe et à ne pas chercher à les distinguer. Au cours de l'action, deux prénoms surgiront, motivés par la dynamique dramatique⁴, Marcellus pour le Prince et Ursule pour sa fiancée, une des sept Princesses, celle qui ne parviendra pas à sortir du sommeil.

3 In *Deux pièces symbolistes : La Fille aux mains coupées* (Pierre Quillard) et *Les Flaireurs* (Charles Van Lerberghe), textes établis par Jeremy Whistle, University of Exeter, « Textes littéraires » (XXII), 1976, p. 2.

4 Voir à ce propos l'article de Christian Lutaud, « *Les Sept Princesses* ou la mort maeterlinckienne », in *Les Lettres Romanes*, Université catholique de Louvain, août-novembre 1986, tome XL, n° 3-4, pp. 255-274.

On retrouve dans *L'Intruse* et dans *Intérieur* un traitement comparable des noms, mais l'exemple le plus intéressant est certainement celui des aveugles, dans la pièce du même nom dont voici la liste de personnages : « Le prêtre, trois aveugles-nés, le plus vieil aveugle, le cinquième aveugle, le sixième aveugle, trois vieilles aveugles en prière, la plus vieille aveugle, une jeune aveugle, une aveugle folle ». Là où Fernando Pessoa systématise, Maeterlinck joue beaucoup plus subtilement avec l'effacement du personnage qui s'appuie ici sur un terme générique (qui a, de plus, l'avantage d'être épïcène), désignant un handicap et fournissant le titre de la pièce. Cette cécité qui est le dénominateur commun à tous les personnages occulte tout nom propre. L'individualisation des douze aveugles subsiste néanmoins⁵. Elle fonctionne sur une distribution en sous-groupes (masculin/féminin) et sur un système de repérage interne aux termes fluctuants : l'âge (le plus vieil/la plus vieille), et un glissement des ordinaux (cinquième, sixième) pour les hommes à d'autres signes distinctifs (jeune et folle) pour les femmes. La liste des personnages, en refusant délibérément le nom propre, dresse un piège que l'on peut schématiquement désigner comme l'hésitation entre le même et le différent. En effet, dans quelle mesure les caractéristiques à peine ébauchées des personnages des *Aveugles* interviennent-elles dans les répliques que ces derniers échangent ? Difficile à dire⁶. Car, contrairement à ce qui se passe dans *Le Marin*⁷, le discours ne circule pas

5 Cependant, elle ne repose pas sur des traits de caractère, contrairement au théâtre réaliste. C'est une des erreurs commises par Stanislavski lorsqu'il tente de mettre en scène *Les Aveugles* en 1904, au Théâtre artistique de Moscou. Dans son cahier de régie, on retrouve des notations définissant tel aveugle comme paresseux, tel autre comme un mendiant professionnel, etc.

6 On peut cependant noter la « mécanique rayée » des premiers échanges. Les trois premières répliques sont prises en charge successivement par le premier, puis le deuxième, puis le troisième aveugle-né. Les trois répliques suivantes voient se reproduire la même distribution. Quant à la troisième séquence, elle commence à l'identique : premier, puis deuxième aveugle-né, mais le mécanisme semble ensuite s'enrayer et déjouer les attentes du lecteur en introduisant un autre locuteur, le plus vieil aveugle.

7 Au cours de leur nuit de veille, les trois veilleuses voient se creuser le fossé qui les isole les unes des autres. C'est d'autant plus paradoxal qu'elles finissent par se confondre et ne plus constituer qu'une seule entité, celle de l'attente ; leurs mots se mêlent, sans leur donner en retour une véritable identité. Ainsi le rêve du Marin devient-il progressivement celui des trois femmes et non plus celui exclusif de celle qui le raconte. Les paroles tendraient donc à estomper les ordinaux (première, deuxième, troisième), la circulation du discours étant le seul mouvement qui subsiste.

indifféremment d'un personnage à l'autre, et s'il n'individualise pas réellement, il ébauche néanmoins une forme de caractérisation d'un personnage par rapport à l'autre. Autrement dit, la liste des *dramatis personae* se présente comme une sorte de rébus, assorti de quelques indices avec lesquels le texte va ensuite jouer.

Une autre remarque s'impose en ce qui concerne *Les Aveugles* : dans cette liste initiale de personnages ne figure pas le bébé, l'enfant de l'aveugle folle qui commente par ses cris les bruits de pas que les douze aveugles entendent s'approcher d'eux. Si l'on considère que c'est l'absence de mots qui légitime cette absence, on est en droit de s'interroger sur la présence dans la liste d'un autre actant muet, le prêtre, que la didascalie liminaire installe au cœur de l'action, figé dans la mort :

Au milieu, et vers le fond de la nuit, est assis un très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir. Le buste et la tête, légèrement renversés et mortellement immobiles, s'appuient contre le tronc énorme et caverneux. La face est d'une immuable lividité de cire où s'entr'ouvrent les lèvres violettes. Les yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité et semblent ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes. Les cheveux, d'une blancheur très grave, retombent en mèches roides et rares, sur le visage plus éclairé et plus las que tout ce qui l'entoure dans le silence attentif de la morne forêt. Les mains amaigries sont rigidement jointes sur les cuisses⁸.

Allure générale, position, la didascalie fait du prêtre mort (une autre didascalie le confirmera un peu plus tard, au moment où les aveugles le découvriront) un actant à part entière. Or l'enfant, lui, surgit au cours de l'action sans pour autant être présenté initialement. La liste serait-elle fausse ? Peut-être pas, mais elle joue avec le statut indicatif qui est le sien, donnant une partie des informations tout en en celant une partie.

DE LA DIDASCALIE AU DRAME, ET RÉCIPROQUEMENT

À côté des didascalies sibyllines, on trouve également des didascalies qui entretiennent un rapport beaucoup plus étroit avec le drame qu'elles annoncent. Dans les drames lyriques d'Alexandre Blok, *La Baraque de foire*, *Le Roi*

8 Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles*, in *Œuvres, Théâtre I*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 285.

sur la place, *L'Inconnue*, *Sur l'amour*, la poésie et le service de l'État qui datent de 1906, on trouve les procédés que nous avons déjà vus pour éviter de nommer le personnage. Il y a bien entendu les personnages anonymes ou collectifs, comme les Voix, les Balayeurs ou la foule, mais ces petits drames offrent tout une gamme de procédés qui méritent d'être évoqués, leur présence concomitante au sein des textes permettant d'établir le régime de l'incertain. Intervenant dans l'action à travers un statut (quelque chose d'équivalent à un métier) : mystique, poète, architecte, ouvrier, astrologue, maîtresse de maison, séminariste, serveur, homme bien en cour, auquel est associé parfois un ordinal pour les différencier, les personnages ne sont pas nommés, juste repérés. L'autre forme de repérage, hormis celui qui se fonde sur le genre (le Jeune Homme/la Jeune Fille), consiste à s'appuyer sur un élément vestimentaire qui, à partir des couleurs, crée un système comparable à celui que met en place l'emploi des ordinaux. On a ainsi l'Homme en noir ou l'Homme en bleu. À l'inverse des personnages anonymes ou collectifs (les Voix, la foule), les noms propres, lorsqu'ils sont utilisés, fonctionnent de façon intertextuelle en convoquant la *commedia dell'arte* avec des emplois codifiés (ou rôles) – comme Pierrot, Arlequin, Colombine, ou le Bouffon –, ou encore des figures littéraires, telles que Verlaine ou Hauptmann qui intègrent l'action dramatique avec un trait distinctif de leur personnalité. Dans les drames lyriques de Blok, les noms restent rares. *L'Inconnue*, dans le drame du même nom, choisit le sien :

(...) *Dans le ciel étoilé,
Aucun nom ne m'était assigné...
Mais ici, sur cette terre, couleur de violette,
Le nom que j'aime, c'est celui de Marie...
Appelle-moi Marie*⁹.

répond-elle à son interlocuteur qui lui demande son nom. Mais ce nom n'a qu'une existence éphémère. Les didascalies ne le mentionnent pas, et les personnages eux-mêmes répugnent à l'employer. Ainsi la maîtresse de maison va-t-elle le transformer :

9 Alexandre Blok, *Œuvres dramatiques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 86.

*Eh bien moi, je vous appellerai : Mary. Il y a en vous quelque chose d'excentrique, vous ne trouvez pas*¹⁰ ? (...)

Le nom choisi par l'Inconnue disparaît en un tour de main, comme elle le fera à son tour, dans l'indifférence générale. Pour Alexandre Blok, la liste des *dramatis personae* témoigne d'un refus manifeste de l'individualité, et le drame qui se joue naît d'une certaine façon des confrontations hétéroclites que propose cette liste, le procès de chaque personnage étant en quelque sorte prédéfini par son nom. La dématérialisation dont nous parlions plus haut prend ici les allures d'un jeu avec les présumés associés à chaque emploi ou rôle.

Si chez Blok, le drame naît de la liste des *dramatis personae*, la didascalie liminaire qui ouvre le drame est parfois redoublée par le discours des personnages. C'est ce qu'on rencontre dans un des petits drames de Maurice Maeterlinck, *Intérieur* :

*Un vieux jardin planté de saules. Au fond une maison, dont trois fenêtres du rez-de-chaussée sont éclairées. On aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veillée sous la lampe. Le père est assis au coin du feu. La mère, un coude sur la table regarde dans le vide. Deux jeunes filles, vêtues de blanc, brodent, rêvent et sourient à la tranquillité de la chambre. Un enfant sommeille, la tête sur l'épaule gauche de la mère. Il semble que lorsque l'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents, rares et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres. Le vieillard et l'étranger entrent avec précaution dans le jardin*¹¹.

Les premières paroles du vieillard vont redire, cette didascalie qui devient alors matière du discours théâtral, objet du discours :

*Nous voici dans la partie du jardin qui s'étend derrière la maison. Ils n'y viennent jamais. Les portes sont de l'autre côté. Elles sont fermées et les volets sont clos. Mais il n'y a pas de volets par ici et j'ai vu de la lumière... Oui ; ils veillent encore sous la lampe. Il est heureux qu'ils ne nous aient pas entendus*¹² ; (...)

¹⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹¹ *Œuvres II, Théâtre I*, p. 503.

¹² *Ibid.*, p. 503.

La reprise, on le voit, n'est pas à l'identique mais elle redit le partage de la scène en deux espaces antinomiques (extérieur/intérieur, sombre/lumineux) qui font du vieillard et de l'étranger les spectateurs d'un autre drame qu'ils vont commenter. Didascalie et texte théâtral entretiennent un rapport complexe, mis en place par la didascalie liminaire qui définit la disposition scénique, et crée un spectacle en abyme dont le texte deviendrait alors la didascalie. C'est particulièrement sensible à la fin de la pièce, leurs paroles, texte premier si l'on peut dire, devenant les didascalies d'un texte second qui n'est pas révélé. Le vieillard s'approche de la porte de la maison pour annoncer à cette famille veillant paisiblement que la troisième fille a été retrouvée noyée dans le fleuve. La révélation de cette affreuse nouvelle est retracée par les paroles de l'étranger et des deux filles du vieillard, ainsi que par les didascalies qui décrivent le second spectacle (la pièce dans la pièce) qui est en train de se jouer, rendu silencieux en raison de la distance. Si l'on s'attache à ce seul drame (en jouant des deux sens du terme, le drame que vit la famille et ce spectacle dans le spectacle que propose la maison éclairée), la fin d'*Intérieur* peut se lire comme une vaste didascalie, une didascalie hétérogène, où voix de l'auteur et voix des personnages se relayent, se redisent ou se commentent, pour mettre en scène le second drame :

Le vieillard (...) finit par s'asseoir et se passe à plusieurs reprises la main droite sur le front.

L'Étranger : Il s'assoit...

Les autres personnes qui se trouvent dans la salle s'assoient également, pendant que le père parle avec volubilité. Enfin le vieillard ouvre la bouche et le son de sa voix semble attirer l'attention. Mais le père l'interrompt. Le vieillard reprend la parole et peu à peu les autres s'immobilisent. Tout à coup, la mère tressaille et se lève.

Marthe : Oh ! la mère va comprendre !

(...)

L'Étranger : Silence !... Il ne l'a pas encore dit...

On voit que la mère interroge le vieillard avec angoisse. Il dit quelques mots encore ; puis brusquement, tous les autres se lèvent aussi et semblent l'interpeller. Il fait alors de la tête un lent signe d'affirmation.

L'Étranger : Il l'a dit... Il l'a dit tout d'un coup ¹³ !...

Le discours des personnages qui constitue le texte théâtral livre une sorte d'écho affaibli – s'articulant sur des instants paroxystiquement pathétiques – du drame muet que relatent les didascalies. Plus développées que les mots des personnages, celles-ci dessinent les contours d'une pièce muette, une sorte de pantomime, dont les personnages cristallisent dans leurs répliques l'intensité expressive, autrement dit la force pathétique. Dans cette pièce, texte et didascalies sont unis par une relation de dépendance, et le drame naît de cette double écriture, de cette écriture en feuilleté qui, dans les cadrages différents qu'elle ménage, joue avec l'attention du lecteur pour faire oublier son double statut de texte et de « non-texte ».

La pièce de Maeterlinck *Les Aveugles* offre à la didascalie liminaire (dont nous avons cité plus haut l'extrait concernant le personnage muet du prêtre) un statut particulier. Outre l'information concernant l'événement fondateur, la mort du prêtre, la didascalie définit la position dans l'espace de chaque personnage, et ébauche en quelques traits leur silhouette, jouant en cela parfaitement son rôle, c'est-à-dire, délivrer des indications scéniques.

*À droite, six vieillards aveugles sont assis sur des pierres, des souches et des feuilles mortes. – À gauche, et séparées d'eux par un arbre déraciné et des quartiers de roc, six femmes également aveugles, sont assises en face des vieillards. Trois d'entre elles prient et se lamentent d'une voix sourde et sans interruption. Une autre est très vieille. La cinquième, en une attitude de muette démence, porte, sur les genoux, un petit enfant endormi. La sixième est d'une jeunesse éclatante et sa chevelure inonde tout son être*¹⁴.

Enfermés dans leur cécité et leur ignorance, les personnages vont, dans un premier temps – qui va les conduire jusqu'à la découverte du corps du prêtre aux deux-tiers de la pièce – tenter de reconstituer cette didascalie qui devient donc matière dramaturgique. Les échanges entre les personnages vont progressivement retrouver les données connues du lecteur/spectateur,

¹³ *Ibid.*, p. 519.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 285.

la pièce se donnant donc à lire comme l'écriture dramatique de la didascalie liminaire, puisqu'une des premières étapes de l'acmé sera constituée par la réintégration de la mort au cœur de l'action. Élément fondamental de la situation, la mort du prêtre est inscrite scéniquement à travers le corps abandonné du prêtre, tout en étant exclue de la tension dramatique jusqu'au moment où elle la cristallise. C'est donc la tension infinie entre l'ignorance du fait et sa prise en compte par les aveugles qui crée l'action dramatique. Autrement dit, le drame naît de la didascalie, dans la mesure où la situation initiale devient l'action dramatique, les personnages découvrant peu à peu les informations les concernant. Mais c'est revenir là à une question que nous avons jusqu'à présent évitée, celle de la fonction des didascalies.

INDICATIONS DIDASCALIQUES ?

Inflation des didascalies ou introduction de modalisateurs, rapports complexes avec le texte qu'elles introduisent, les didascalies ne sont plus ce qu'elles étaient, car c'est leur statut même qui s'est transformé. En théorie en effet, la didascalie est une « indication scénique n'appartenant pas au texte même dans une œuvre théâtrale ». Le *Grand Robert* dont nous citons ici la définition apporte en complément de celle-ci une citation de la grande spécialiste du théâtre qu'est Anne Ubersfeld :

La didascalie est (...) un ordre donné au praticien de bien vouloir fournir les prestations indiquées. L'énoncé « une table et trois chaises » est en effet un ordre disant « Mettez sur scène une table et trois chaises ». La didascalie : « Il s'assied » est une injonction au comédien de s'asseoir à ce moment du déroulement de la représentation¹⁵.

Les choses sont certainement un peu moins simples que cela, et le caractère autoritaire des didascalies est à nuancer. Les mises en scène contemporaines, par exemple, découvrent dans ces indications, aussi précises soient-elles, un espace de liberté qui orientent le travail de mise en scène vers la création plus que vers la réalisation concrète, référentielle, des didascalies. Si l'imagination du lecteur est immédiatement dépendante des précisions données par l'opération même qui lui permet de prendre connaissance du

15 Citation extraite de l'ouvrage d'Alain Rey et Daniel Louby, *Le Théâtre*, p. 103.

texte, le metteur en scène, lui, construit l'espace scénique où va se dérouler la représentation en fonction du texte (didascalies comprises) et de la lecture qu'il en fait. Ainsi, des didascalies aussi décisives que les noms des personnages signalant l'identité du locuteur peuvent être réinterprétées dans un travail de mise en scène. Je ne citerai qu'un exemple fort intéressant fourni par la mise en scène réalisée par Julien Roy du texte de Maurice Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette* (1896). Les cinq personnages (un homme, deux femmes, une vieille femme et une enfant) mentionnés au début sont interprétés, dans le spectacle de Julien Roy, par trois figures féminines au costume proche sans être identique, qui se partagent le texte à la manière d'un chœur antique, dans une alternance aléatoire, ne recoupant en aucun cas la limite des répliques de chaque personnage. À la lumière de cet exemple, une remarque s'impose : les indications scéniques ne piègent – au sens d'enfermer – que ceux qui veulent bien se laisser piéger, autrement dit les lecteurs qui se soumettent docilement à ce qu'ils lisent, alors qu'un metteur en scène y forgera sa propre lecture du texte et le spectacle à venir. Mais c'est là déplacer notre attention sur la représentation, alors qu'en son statut initial, celui de texte, le théâtre, et plus spécifiquement au sein de celui-ci les didascalies, recèlent un certain nombre de pièges, parce qu'elles engagent le lecteur sur de fausses pistes.

En effet, faisant place au narratif et au poétique, les didascalies s'affranchissent du terme ultime qu'est pour le texte théâtral la représentation et semblent revendiquer pour elles un statut de texte à part entière. Sans doute est-ce à rattacher à l'idée fort répandue à la fin du XIX^e siècle d'un « théâtre littéraire », autrement dit d'un théâtre sacrifiant le dramatique au poétique, somme toute, d'un théâtre lu. Face au théâtre joué, certains opposent en effet les ressources dynamisantes du livre qui, à la différence de la scène, peuvent être perpétuellement sollicitées. Loin de la foule et des lumières indiscretes, un drame, comme le dit Mallarmé, résonne de tout ce que son lecteur lui apporte :

*À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple, chacun pouvant se la jouer en dedans*¹⁶.

16 Mallarmé, « Le Genre ou des Modernes », in *Crayonné au théâtre, Œuvres Complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 315.

Ce désaveu concernant les représentations scéniques des textes dramatiques semble être une des constantes de la relation ambiguë que Mallarmé entretient avec le théâtre. En 1865, dans une lettre à Eugène Lefébure accompagnant un exemplaire du drame *El'en* de Villiers de l'Isle-Adam, il écrit :

*Je vous envoie un drame en prose pour lequel le théâtre serait trop banal, mais qui vous apparaîtra dans toute sa divine beauté si vous le lisez sous la clarté solitaire de votre lampe (...). En un mot, la pensée, le sentiment de l'Art, les désirs voluptueux de l'esprit (même le plus blasé) ont là une fête magnifique. Dégustez goutte à goutte ce précieux flacon*¹⁷.

Et Mallarmé n'est pas le seul à penser ainsi. Dans les dernières années du XIX^e siècle, le sentiment que partagent nombre de jeunes dramaturges, c'est que le vieux théâtre de mœurs a vécu et que la scène réclame un théâtre affranchi du réel, loin des règles conventionnelles, apte à rendre compte de modes de vie et d'aspirations nouveaux, et surtout capable de traduire scéniquement une écriture dramatique différente. Évolution de la représentation et transformation de l'écriture dramatique sont en effet indissociables. Plus que du faux ou de l'irréalité, c'est d'une autre vérité, d'une vérité purement théâtrale, que se réclament tous ceux qui refusent les pratiques du mimétisme en laissant volontiers libre cours à l'imaginaire. L'autre théâtre, celui qu'appellent de tous leurs vœux les symbolistes fera œuvre d'introspection, arpentera les chemins du rêve et du mystère, quant à la représentation, elle tend à se dépouiller du figuratif pour mieux jouer sur le suggestif. Mais ce nouveau drame est-il destiné à la scène ? C'est une question que l'on peut se poser, d'autant que l'ambiguïté entre le narratif, voire le poétique, et le dramatique est soigneusement entretenue, ne serait-ce que par l'écriture elle-même et les aspirations des auteurs. L'hésitation entre l'écrit et le joué est donc sans doute une des causes objectives de la modification des didascalies. Plus nombreuses, nous l'avons vu, elles sont aussi plus longues et comme gagnées par le narratif et le poétique.

17 Lettre n° 79 dans *Correspondance – Lettres sur la poésie*, Gallimard, « Folio classique », 1995, pp. 224-225.

CONTAMINATION DU DRAMATIQUE

En ce qui concerne le narratif, nous avons évoqué, avec *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam comment la didascalie contamine le texte dramatique. Très développé, le texte en italiques qui ouvre la scène IV (Acte I, IV^e partie) relate avec une précision remarquable les moindres gestes de Sara de Maupers, comme le montrent le réseau de connecteurs temporels et l'ensemble des verbes d'action qui tissent le passage :

*Sara... élevant... serrant... pousse... ; elle apparaît alors... elle observe... elle sonde... Puis, elle descend... entre, referme... et assujettit... Elle marche... et pousse... Cela fait, elle pose... puis se dirige... Là, s'étant détournée encore une fois... elle demeure pensive... puis regarde fixement... Bientôt... elle s'approche... Enfin*¹⁸...

Les bribes que nous citons conservent l'apparence des indications didascaliques traditionnelles, mais Villiers imprime à son texte une tonalité bien différente. Derrière les points de suspension, il faut lire la présence forte d'une prose rythmée par une ponctuation expressive et des blancs typographiques qui, ménageant des attentes, signalent le franchissement d'étapes successives¹⁹, le tout rédigé dans une langue syntaxiquement et lexicalement soutenue. Adjectifs antéposés²⁰, explications et comparaisons, précisions psychologiques concernant le personnage confèrent au texte dramatique un statut narratif indéniable, le lecteur goûtant le plaisir de phrases construites et rythmées bien autrement que s'il s'agissait d'une liste d'indications scéniques.

Dans la didascalie liminaire des *Aveugles* que nous avons citée plus haut, on perçoit cette tension vers le narratif à travers l'étirement des phrases, l'abondance (et le choix) des déterminants épithètes, mais c'est peut-être dans *L'Oiseau bleu*, pièce que Maurice Maeterlinck a écrite en 1905, que les deux régimes d'écriture didascalique sont particulièrement sensibles. Nous voulons pour preuve les deux extraits suivants :

18 *Op. cit.*, pp. 652-653.

19 Non sans jouer parfois du plaisir propre à l'écriture romanesque de dire les choses autrement, comme on le voit dans les deux phrases suivantes où la seconde n'apporte aucune information nouvelle à la première : « *Taciturne, elle observe avec une attention profonde l'intérieur de la salle. D'un regard errant, elle sonde les intervalles entre les tombes.* » (pp. 652-653).

20 « *juvénile force* », « *séculaire silence des statues* », *ibid.*, p. 653. « *familiale devise* » p. 654.

Une forêt. — Il fait nuit. — Clair de lune. — Vieux arbres de diverses espèces, notamment : un chêne, un hêtre, un orme, un peuplier, un sapin, un cyprès, un tilleul, un maronnier, etc....

Entre la Chatte. (Cinquième tableau, La Forêt)²¹

Tytlыл fait ce qu'ordonne la Lumière. Aussitôt la scène s'illumine d'une clarté ineffablement pure, divinement rosée, harmonieuse et légère. Les lourds ornements du premier plan, les épaisses tentures rouges se détachent et disparaissent, dévoilant un fabuleux jardin de paix légère et de sérénité, une sorte de palais de verdure aux perspectives harmonieuses, où la magnificence des feuillages, puissants et lumineux, exubérants et néanmoins disciplinés, où l'ivresse virginale des fleurs et la fraîche allégresse des eaux qui coulent, ruissellent et jaillissent de toutes parts semblent entraîner jusqu'aux confins de l'horizon l'idée même de la félicité. [...] (Neuvième tableau, Le Jardin des Bonheurs)²²

Dans l'extrait tiré du cinquième tableau, les notations sont brèves, les verbes rares, les syntagmes nominaux, organisés en liste énumérative, livrent l'essentiel des éléments nécessaires à l'action qui va se dérouler. L'écriture répond à une exigence d'économie qui souligne la dimension éminemment pratique d'un message, dont le destinataire, de toute évidence, est le metteur en scène virtuel. Il en va autrement dans le second extrait, tiré du neuvième tableau, où le destinataire est lecteur avant d'être metteur en scène. L'intention du texte est différente qui privilégie ici la dimension poétique. Les phrases se sont allongées, un réseau d'adjectifs et d'adverbes relaie un ensemble de substantifs exprimant l'idée d'un bonheur harmonieux, soit directement, soit par des termes associés. L'emploi de synonymes, le déploiement même des phrases miment rythmiquement cette plénitude du bonheur que découvrent les jeunes voyageurs, Tytlыл et Mytyl.

D'un tableau à l'autre, les fonctions (si l'on reprend le schéma de la communication initié par Roman Jakobson) changent. Au cinquième tableau, la didascalie met l'accent sur la fonction référentielle du message : recenser ce qu'il y a sur scène. Tandis qu'au neuvième tableau, les italiques didascaliques informent, en développant néanmoins la fonction poétique du message, comme une sorte de réalité indépendante, créant un second texte au sein même du premier texte, le texte dramatique. La lecture correspondante à chaque tonalité du message sera donc différente, sans que

21 *L'Oiseau bleu*, Bruxelles, Actes Sud/Labor, « Babel Théâtre », 1989, p. 63.

22 *Ibid.* pp. 91-92.

le lecteur en soit préalablement prévenu. Tout se passe donc comme si les didascalies échappaient parfois à leur carcan informatif pour prolonger le texte dramatique, sans être pour cela relayées par la voix d'un personnage. On le voit très nettement dans le court texte de Pierre Quillard déjà évoqué, *La Fille aux mains coupées*. Les didascalies en prose entrecoupent un texte en vers, mais de didascalies, elles n'ont plus que la place (entre les strophes récitées par les personnages) et le substrat descriptif (émotions et gestuelle des personnages).

Dans son ravissement mystique, LA JEUNE FILLE se croit morte. Serait-ce que la barque aborde aux rives vertigineuses du Paradis, où des couples célestes glissent dans une aube d'opales fluides.

Elle regarde émerveillée, sous une étoffe de lumière, au lieu des tronçons effroyables, la fraîcheur blonde de SES MAINS RESSUSCITÉES et d'où s'exhale une senteur de ruches prochaines et de miel.

Des enfants, vêtus de tuniques multicolores et légères, lui font un triomphal cortège et, prise dans des rets de charmes surhumains, elle marche au milieu des hymnes étranges. Hymen ! Hymenaeae 23.

L'écriture, emphatique, tissée de comparaisons, d'images et de métaphores, se déploie et constitue une autre dimension du texte. Les italiques ont disparu, privilégiant les majuscules qui inscrivent dans le registre visuel un des sens de la pièce : le corps sacrifié accède au divin. Quant aux chants qui accompagnent la jeune fille, ils se présentent comme un second texte didascalique. Les indications scéniques sont ici devenues du texte à part entière, et ne pas les lire comme tel serait une erreur. Le dramatique est moins accompagné d'informations extérieures qu'entrelacé d'un texte en prose qui lui sert de prolongement et de chambre d'écho.

LES DIDASCALIES EN QUESTION

Nous terminerons notre réflexion sur cette question : que reste-t-il des didascalies au terme de ces glissements ? Moments obligés et nécessaires du texte de théâtre, elles sont susceptibles d'échapper à leur rôle et de déjouer

23 *Op. cit.*, p. 8.

les attentes du lecteur, qui, séduit, se laissera prendre à leur piège. Les pièges didascaliques sont donc destinés au lecteur malhabile ou complaisant, souvent désireux de se laisser piéger, qui écoute cette voix de l'auteur, non relayée par d'autres voix dont il est le seul destinataire, et qui lit pleinement le texte en italique, sans se borner à sa seule dimension informative. Le piège, c'est-à-dire le dispositif mis en place pour induire en erreur et entraîner le lecteur sur de fausses pistes, est une forme de jeu où le signe, constitué en message, est interrogé, falsifié, utilisé à des fins autres que celles du seul texte de théâtre, des fins qui, à l'époque symboliste, sont éminemment poétiques.

Anne DUCREY
Université Lille III

« Nous sommes notre propre danger » L'habile piège de Dada

AU LENDEMAIN de la première guerre mondiale, au lendemain, par là même, de la disparition de Jacques Vaché, André Breton interroge Tristan Tzara sur les perspectives d'avenir possibles.

Voyez avec quelle confiance je vous parle. La lutte est trop inégale, je vois plusieurs manières de succomber : 1° la mort (Lautréamont, Jacques Vaché) ; 2° le gâtisme involontaire : réussite dans l'épicerie (Rimbaud), et les intoxications (Jarry, etc.). Mais vous, mon cher ami, comment sortirez-vous ? Répondez-moi, de grâce, voyez-vous une autre fenêtre ? (C'est aussi pour moi que j'interroge.)

J'ai su par un article de l'Œuvre comment s'est passée la 8^e soirée Dada. C'est bien beau mais cela n'aura-t-il pas qu'un temps ? Il semble qu'à Paris le public soit prêt à tout supporter¹.

Cette interrogation que pose Breton, dans le contexte très particulier de l'année 1919 est comme suspendue au défi posé par la mort de Vaché, cette

1 Correspondances Breton-Tzara, lettre du jeudi 12 juin 1919, publiées en appendice de *Dada à Paris*, Michel Sanouillet, Flammarion, 1993, p. 463.

mort qui « eut d'admirable qu'elle peut passer pour accidentelle² ». donne au silence littéraire, à l'absence d'œuvre, sa portée la plus intense.

Durant le conflit, les cultures ont failli face à l'épreuve, l'art incapable d'apporter une réponse satisfaisante au drame traversé par la civilisation se voit frappé d'insuffisance et seul l'écho des scandales menés à Zurich qui parviennent à Paris pour l'essentiel par l'intermédiaire des revues ou des correspondances diverses semble apporter une forme susceptible d'être utilisée.

À cette date, Dada se répand dans la capitale de l'Allemagne vaincue sur fond de révolution spartakiste amplifiant ainsi l'aura subversive du mouvement comme son imbrication dans les convulsions de l'histoire en cours.

La fécondité critique de Dada exprime la force révolutionnaire à l'œuvre, elle l'accompagne et la devance en partie.

L'admiration que porte André Breton à Tristan Tzara en ce début d'année 1919, s'accompagne pourtant de quelques retenues quant au bien fondé du mouvement, sa capacité à discerner l'inscription de dada dans le court terme s'accompagne d'un doute quant à ses moyens. Si le poète qui publie *Mont de Piété* partage la volonté initiale de Tzara sur la nécessité de piéger la littérature, les méthodes envisagées varient quelque peu.

*Encore une fois, j'ai au même degré que vous la passion de détruire, mais ne faut-il pas s'en cacher ?*³

Tristan Tzara, et avec lui le mouvement dada, n'apporte pas une réponse aux inquiétudes formulées par Breton, il propose une façon de vivre l'interrogation. Dada, par-delà le scandale qui à distance masque quelque peu son enjeu, parvient à mener l'inquiétude culturelle, à la théâtraliser et ce faisant ne vise à rien d'autre qu'à réagencer le rapport à la littérature.

2 André Breton, *Les Pas perdus*, in *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 202.

3 Correspondances Breton-Tzara, lettre de jeudi 12 juin 1919.

À l'épreuve de la guerre, le mouvement dada englobe la « survie de l'art dans l'art de vivre »⁴.

Cette concrétisation du malaise culturel que Tristan Tzara dans les *Écluses de la Poésie* désigne comme la « matérialisation de son dégoût » donne naissance à une éthique propre, elle élabore aussi dans sa manifestation publique un type de scandale dont le but est de modifier le rapport à l'art, d'imposer par une « dictature de l'esprit » de nouvelles règles.

Le dépassement de l'art sur le terrain de la vie n'est cependant pas une innovation spécifiquement dada, il est lié aux mutations de l'époque elle-même.

L'approche de la grande guerre amène les arts à s'interroger sur leur rôle, le mouvement Futuriste de Marinetti dont le manifeste paraît dans *Le Figaro* en 1909 vise pour la première fois à dépasser l'art sur le territoire de la vie et de la politique. Outre un renouvellement d'ordre esthétique, le désir de la part de cette nouvelle génération d'artistes est d'accompagner les mutations de la société. Là où est en train de naître une civilisation de masse, par l'urbanisme, l'approche de la guerre et les pulsions d'ordre révolutionnaire apparaît une volonté de donner un rôle nouveau au poète, le Futurisme selon Marinetti ne se contente pas de proposer un nouvel art, il dépasse le statut de l'art par l'action et le situe sur le territoire révolutionnaire.

Bientôt viendra le moment où nous ne pourrons plus nous contenter de défendre nos idées par des gifles et des coups de poing, et nous devons inaugurer l'attentat au nom de la pensée, l'attentat artistique, l'attentat littéraire contre la croûte glorifiée et le professeur opprimant⁵ !

Il ne s'agit plus de s'interroger sur la forme de l'art mais sur le sens que l'art doit prendre dans la société.

L'épreuve de la guerre ajoute à ce désir de réagencer le rôle de l'art une urgence née de la spécificité inadmissible du conflit. Hugo Ball, fondateur

4 *Internationale Situationniste*, n° 9, Librairie Arthème Fayard (fac-similé), 1997, p. 389.

5 Marinetti, *Le Futurisme*, Avant-gardes, L'Âge d'homme, 1979, p. 126.

du Cabaret Voltaire de Zurich, indique avec une extrême sensibilité l'intensité vitale de l'enjeu :

Si le langage fait vraiment de nous les rois de notre nation, alors nous, les poètes et les penseurs, nous sommes incontestablement coupables de ce bain de sang et nous allons devoir l'expier⁶.

Ces phrases notées par Hugo Ball dans son journal relèvent de l'année 1915, le lien établi entre la spécificité du conflit mondial et la responsabilité de la poésie, de la littérature est l'amorce même du mouvement auquel il donne naissance l'année suivante. En tant que matérialisation de l'état d'esprit d'une génération, le mouvement dada a plusieurs foyers d'origine, à l'image de la peste salvatrice décrite par Antonin Artaud, le territoire occidental est strié de multiples localisations ayant dans la méconnaissance ou la connaissance partielle les unes des autres donné naissance à une seule et même capacité expressive. Il convient, afin de cerner le piège tendu à la littérature par le mouvement de s'intéresser à ces multiples foyers.

Une certaine antériorité revient au poète boxeur Arthur Cravan, dont le nom parmi les directeurs du mouvement dada figure à titre posthume dans le bulletin dada numéro six datant de février 1920. Dans sa revue *Main-tenant*, le poète n'a pas de mots assez durs pour condamner, exécuter serait-on tenté de dire les tenants de l'art et de la littérature, des peintres de l'exposition des Indépendants à André Gide en passant par Guillaume Apollinaire, le rapport établi est celui d'une confrontation violente vis-à-vis de la culture. Ce point de vue sur l'art va s'accompagner d'un type d'expression publique destiné à faire éprouver, par une certaine mise en scène, l'état d'esprit du poète. Les conférences à scandale d'Arthur Cravan doivent être comprises comme l'élaboration du type même de manifestation de Dada.

Avant de parler, il a tiré quelques coups de pistolet puis a débité, tantôt riant, tantôt sérieux, les plus énormes insanités contre l'art et la vie. Il a fait l'éloge des gens de sport,

6 Hugo Ball, *La Fuite Hors du Temps*, Éditions Du Rocher, 1993, p. 70.

*supérieurs aux artistes, des homosexuels, des voleurs du Louvre, des fous, etc. Il lisait debout en se dandinant, et, de temps à autre, lançait à la salle d'énergiques injures*⁷.

L'intérêt ici n'est pas tant dans la capacité de Cravan de se moquer du « gentil bourgeois », qui en elle-même n'est guère originale, mais de tendre à la littérature le premier des pièges dont elle ne se relèvera pas réellement.

Par ce type d'acte, Arthur Cravan s'inscrit par effraction dans l'histoire littéraire, il donne à son point de vue une forme d'expression.

À New York, le 19 avril 1917, dans le cadre de l'exposition des Artistes Indépendants, Arthur Cravan se voit invité par Francis Picabia et Marcel Duchamp, il doit donner une conférence portant, à juste titre sur les « Artistes Indépendants de France et d'Amérique ». Là, devant un public cultivé qui correspond, à quelque chose près à ce qui sera le public de Dada à Paris le poète arrivé en retard, ivre, se met à esquisser quelques pas de danse, il propose de boxer quelques auditeurs, lutte contre d'invisibles adversaires et au final entame un strip-tease, cet acte amène inéluctablement l'entrée de la police qui se saisissant du poète met fin à la manifestation. Contrairement aux rencontres de Paris il ne prononce aucun discours, ne formule aucune théorie sur l'art mais se contente de donner une forme théâtrale à sa formule :

*Qu'il vienne celui qui se dit semblable à moi que je lui crache à la gueule – mon art qui est le plus difficile puisque je l'adore et que je lui chie dessus*⁸ –

La remise en cause du rôle poétique passe par un mépris de l'art qui s'exprime dans la vie elle-même et le territoire idéal pour mener un tel enjeu demeure la rencontre avec le public sous le signe du scandale. À New York, comme dans ses autres conférences, sans doute moins célèbres mais tout aussi virulentes Arthur Cravan joue son point de vue sur la littérature. Il porte en acte la substance même de ses articles et de ses poèmes publiés dans la revue *Maintenant* :

7 José Pierre, *Arthur Cravan le prophète*, extrait d'un article de journal de Paris-Midi relatant la conférence du 5 juillet 1914, Éditions Le Temps qu'il fait, 1992, p. 35.

8 Arthur Cravan, *Œuvres Poèmes, Articles Lettres*, extraits de notes dont la publication aura lieu tardivement en juin 1942 dans la revue surréaliste *VVV*, Éditions Ivrea, 1992, pp. 108 & 109.

*La véritable folie elle même ne peut me plaire parce qu'elle met uniquement en évidence un cerveau alors que le génie n'est qu'une manifestation extravagante du corps*⁹.

La remise en cause du statut de la littérature s'exprime en un vitalisme, cela donne naissance à une forme de beauté. Arthur Cravan, devant le public n'incarne-t-il pas ce qu'écrivit, la même année Tristan Tzara à Zurich :

*Voilà un monde chancelant qui fuit, fiancé aux grelots de la gamme infernale, voilà de l'autre côté : des hommes nouveaux. Rudes, bondissants, chevaucheurs de hoquets*¹⁰.

À New York, Arthur Cravan incarne dans l'intensité de sa gestuelle la remise en cause de la littérature et de l'art devant des spectateurs qui, s'ils éprouvent la provocation, n'ont pas le recul nécessaire pour percevoir que se joue là un bouleversement dans le rapport à l'art. Duchamp, habitué à poser des dates dans l'histoire de l'art par des coups tout aussi habiles que les déplacements des pions d'échec a bel et bien organisé une conférence portant sur l'art nouveau. Le geste de Cravan peut être interprété à la manière de l'urinoir *Fontaine* proposé par Marcel Duchamp, cette même année 1917, à l'exposition de la « *Society for Independent Artists* », c'est-à-dire, un acte qui sous couvert d'une provocation de mauvais goût est destiné à modifier et à remettre en cause le point de vue sur l'art lui-même.

Le piège que tend Dada est une éducation du public, une incitation à recevoir autrement les productions poétiques car ne l'oublions pas, si Arthur Cravan stigmatise de façon arrogante le refus poétique, à aucun moment, à l'instar de Tzara, de Hugo Ball ou de Raoul Hausmann il ne cesse d'écrire. Il est possible d'envisager que les actes de défi que posent Duchamp et Cravan vis-à-vis de l'art soit une éducation pour le public à percevoir des œuvres autrement plus complexes telle que *La Mariée mise à nue par ses propres Célibataires* pour l'un ou des poèmes tel que *Hie* pour l'autre.

9 Arthur Cravan, *Maintenant*, n° 4, in *Œuvres*, p. 71.

10 Tristan Tzara, *Sept Manifestes Dada*, in *Œuvres Complètes*, t. I, Flammarion, 1975, pp. 362 & 363.

Reprenant dans un tout autre contexte la spécificité vitaliste du mouvement dada, Guattari en fixe l'essence même, il en désigne la portée subversive.

*La véritable œuvre d'art est le corps infini de l'homme qui se meut à travers les mutations incroyables de l'existence particulière*¹¹.

L'interrogation sur l'art, lorsqu'elle se voit incarnée peut amener à la production d'une forme d'art des limites. Durant le conflit mondial, un autre homme attire l'attention des futurs Dadas, il s'agit de Jacques Vaché qui nous interpelle ici non pas pour son apport initial à André Breton et par là même au mouvement surréaliste mais par la mise en évidence de l'état d'esprit dada.

*La fortune de Jacques Vaché est de n'avoir rien produit. Toujours il repoussa du pied l'œuvre d'art, ce boulet qui retient l'âme après la mort. À l'heure où Tristan Tzara lançait de Zurich une proclamation décisive, le Manifeste dada 1918, Jacques Vaché, sans le savoir, en vérifiait les articles principaux*¹².

La date que nous retenons ici est celle du 24 juin 1917, date de la première des *Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire. Pour l'histoire du théâtre d'avant-garde cette soirée est une date importante, comme peut l'être la première d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry, le drame surréaliste utilise la surprise et s'inscrit dans ce que l'art du temps de guerre peut produire comme plus apte à séduire la nouvelle génération :

*Je garderai toujours de cet après-midi du 24 juin 1917 le souvenir d'une gaieté unique*¹³.

Le point de vue de Louis Aragon publié dans la revue *SIC*, semble exprimer ce que la plupart des gens cultivés et au faite de l'avant-garde ont éprouvé à cette proposition d'Apollinaire. Pourtant, ce jour-là, une autre histoire se déroule et autorise une filiation qui se situe en rupture avec l'histoire de l'art. Jacques Vaché, sous le regard témoin d'André Breton, dans la salle, mène une théâtralité toute particulière. L'anecdote est rap-

11 Félix Guattari, *La Révolution Moléculaire*, Éditions Encre recherches, 1977, p. 376.

12 André Breton, *pour Dada*, in *Œ. C.*, t. I, p. 237.

13 *SIC*, 3^e année, mars 1918, Éditions Jean-Michel Place, 1993, p. 207.

portée par son ami, chroniqueur de l'événement et qui ce faisant inscrit son compagnon, dans l'histoire littéraire. Le jeune dandy des tranchées, déguisé en aviateur britannique, grade auquel il n'a pas accès, revolver au point se propose d'en faire usage. Alors que sur la scène une production d'avant-garde est menée, dans la salle Vaché matérialise son rapport à la culture même, André Breton ne s'y trompe pas, il envisage la gestuelle de Vaché à la hauteur d'un révélateur :

*Vaché en posture de défi devant le public à la fois blasé et frelaté de ces sortes de manifestations, fait, à ce moment, figure de révélateur. Entre les deux modes de pensée qui entrent ici en opposition, encore quelques années, trois ou quatre et la rupture sera consommée*¹⁴.

L'opinion que peut porter Vaché sur la culture, sur les poètes de son temps est connue, des lettres telle que la lettre du 18 août 1917, où il avoue « ignorer Mallarmé » sont souvent citées, et bien que ce point de vue mérite d'être quelque peu nuancé ne serait-ce que par l'évolution du personnage, l'acte mené à cette première des *Mamelles de Tirésias* doit être perçu comme une manifestation à part entière, un type d'acte qui synthétise un point de vue sur la culture elle-même.

L'interrogation culturelle qui se retrouve au cœur des correspondances du temps de guerre entre Vaché et Breton, interrogation qui reste en suspens du fait de la mort de Vaché se poursuit dès le début de l'année 1919 avec Tzara, elle trouve dans la manifestation scandaleuse, une possibilité. Vaché, de façon succincte n'envisage-t-il pas de mener avec Breton ce qui pourrait ressembler à un mouvement dada, à une façon de donner à son état d'esprit une forme d'expression provisoire, l'ultime projet de Vaché est un projet de scandale un piège lancé à la culture :

*Je crois me souvenir que, d'accord, nous avons résolu de laisser le MONDE dans une demi-ignorance étonnée jusqu'à quelque manifestation satisfaisante et peut-être scandaleuse*¹⁵.

¹⁴ André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1969, p. 35.

¹⁵ Jacques Vaché, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, lettre 79, à André Breton, jeudi 19 décembre 1918, Éditions Jean-Michel Place, 1989.

Ajoutons à cela l'étrange projet théâtral tout juste esquissé entre les deux hommes pour supposer la place de choix qu'aurait pu avoir le dandy des tranchées dans le cadre d'un mouvement dada parisien.

Les productions d'Arthur Cravan comme de Jacques Vaché ont en commun l'enjeu initial de Dada, leurs actes, pour futiles qu'ils puissent apparaître au public font office de repères pour l'histoire des mouvements d'avant-garde, et ce dès l'année 1919 où sont publiées les lettres de guerre. Alors que la littérature n'a pas su se montrer à la hauteur du défi de la grande guerre les actes menés par ces deux personnages atypiques, aux frontières de l'art, font office de modèle.

Ils diffèrent cependant de Dada par ce qu'ils produisent des actes de nature individuelle, Dada est un enjeu collectif. À l'exception des témoins privilégiés que sont Breton dans le cas de Vaché, Marcel Duchamp et Francis Picabia dans le cas de Cravan, les actes des deux hommes ne profitent qu'à eux.

Au Cabaret Voltaire de Zurich, dans cette oasis de paix au cœur de la guerre, l'interrogation des arts est conduite à un rythme soutenu de soirée en soirée, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Arp convoquent les possibilités de l'Expressionnisme, du Futurisme et font appel aux potentialités des danses et des masques primitifs. Le journal d'Hugo Ball donne un aperçu du caractère frénétique de cette activité, c'est du dynamisme de cette interrogation culturelle que se forme, peu à peu la spécificité de Dada en tant que manifestation de groupe :

Notre Cabaret est un geste. Chaque mot prononcé ou chanté ici signifie pour le moins : que cette époque avilissante n'a pas réussi à forcer notre respect. D'ailleurs, qu'a-t-elle de respectable ou d'impressionnant ? Ses canons ? Notre grand tambour les rend inaudibles. Son idéalisme ? Il fait rire depuis longtemps, dans son interprétation populaire aussi bien qu'officielle. Les grands festins de boucherie et les exploits héroïques de cannibalisme ? Notre folie délibérée, notre enthousiasme pour l'illusion les anéantiront¹⁶.

L'absence de possibilités pour lutter contre une époque désignée dès 1914 par Hugo Ball, lorsqu'il quitte l'Allemagne pour fuir la guerre, comme

16 Hugo Ball, *La Fuite Hors du Temps*, p. 128.

« nécrophile » entraîne une activité visant à offrir une matérialisation du dégoût. Peu à peu, durant les années 1916 et 1917 dans le laboratoire artistique qu'est le Cabaret Voltaire s'élabore un type de manifestation, qui, en se déployant va constituer un piège pour l'art et la culture. L'une des soirées emblématiques est sans aucun doute celle du 14 avril 1917. Ce soir-là, le poète et dramaturge Hugo Ball aspire à monter une courte pièce de l'un de ses dramaturges favoris, Oskar Kokoschka, il s'agit de *Sphinx et homme de paille*, nulle recherche de scandale de sa part. Le poète Tzara est dévolu aux effets spéciaux. Le soir même, dans l'émulation collective, la pièce se voit perturbée par toute une série d'incidents, par maladresse ou par vice Tzara dérègle la mise en scène jusqu'à ce que le scandale explose dans la salle, que le public mis hors de lui ne se mette à donner naissance à une ambiance que recherchait Tzara. L'anecdote aurait pu être anodine si le soir même le poète roumain n'avait écrit dans son journal avoir trouvé ce que devait être Dada :

Cette représentation décida le rôle de notre théâtre, qui passera la régie à l'invention subtile du vent explosif, le scénario dans la salle, régie visible et moyens grotesques : le théâtre dadaïste. Surtout les masques et les effets de revolver, l'effigie du régisseur. Bravo !
♣ Bum Bum ¹⁷ !

Les chroniques indiquent qu'un mode d'expression est parvenu à dire le dégoût à mettre en espace un état d'esprit ressenti par le groupe. Le piège tendu par Dada trouve sa matérialisation publique. Le but va alors consister à reproduire de façon optimale cet événement.

L'interrogation posée par le groupe de Zurich sur l'art et la culture faute d'avoir pu aboutir à une résolution s'est transformée en acte intense et dynamique, elle se développe face au public et durant le temps de son expression en vient à dévorer l'art lui-même. La pièce de Kokoschka que souhaitait mettre en scène Hugo Ball est mise en pièces au profit de l'affirmation du « parfum du scandale ». Par la suite, le groupe présentera de la sorte ses propres productions théâtrales et poétiques. Ce que Tzara tient à mettre en évidence en marquant cette soirée comme une date importante

17 Tristan Tzara, *Chroniques Zurichoises 1915-1919*, in *Œ. C.*, t. I, p. 564.

du mouvement est que le groupe dada, dès son origine zurichoise, ne recherche pas à produire une nouvelle esthétique mais à créer une situation où peut s'exprimer un nouveau rapport à la culture.

Cette même année 1917, Arthur Cravan à New York, Jaques Vaché à Paris et Dada à Zurich opposent à la culture de leur temps une « folie agressive » pour reprendre la désignation clamée par Tzara dans son *Manifeste 1918*.

Cette folie que Dada entend jouer, interpréter sur la scène des grandes villes européennes par tous les moyens qu'offre l'art, est une expression du malaise culturel de l'époque. Dada permet au public, en le piégeant, d'exprimer dans l'explosion de sa colère la part d'ombre de cette même culture. À titre d'exemple, à Prague les Dadas Richard Huelsenbeck et Joseph Baader représentent l'esprit nationaliste allemand, à Paris le mouvement est désigné comme une entreprise organisée par un Roumain¹⁸ d'origine juive et en Allemagne le mouvement est assimilé au Bolchevisme, au « coup de poignard dans le dos » qui servira dès 1919 de mot d'ordre aux partisans de la politique brune, Dada piège la société parce qu'il révèle non seulement sa part refoulée mais aussi désigne sa fragilité. Une civilisation qui a peur de quelques poètes agités est une civilisation fragile. Le scandale de Dada doit être compris comme une tentative de faire vivre au public le malaise culturel que les différentes sociétés, au lendemain de la grande guerre, tentent de juguler, d'étouffer.

Le mouvement parvient à se répandre avec une surprenante rapidité par les moyens de propagande de la culture, comme dans le cas de Cravan, ce sont ceux qui sont le plus opposés au mouvement qui vont lui donner non seulement la plus grande publicité mais surtout qui vont lui assurer son existence même. Dada utilise les méthodes du « bourrage de crâne » utilisées au temps de guerre par la propagande en les retournant contre la société elle-même, les fausses nouvelles de Dada, qui piègent critiques

18 À titre d'exemple : *Le Matin*, 16 mai 1921 : « Dada exagère. Le passeport de ce bruyant étranger est-il bien en règle ? », *La Nation belge*, 18 mai 1921 : « les Dadas sont des métèques qui exagèrent, de vieux enfants vicieux. On commence à éprouver le besoin d'une sorte de fascisme littéraire ; une opération de police s'impose. », *L'Affaire Barrès*, Éditions José Corti, 1987.

comme journalistes, pouvant apparaître comme une habile parodie, sur le mode joyeux, des communiqués de guerre.

Dans le cadre du Futurisme, Marinetti souhaite donner le canon contre les institutions artistiques tels que les musées et les académies afin de préserver l'énergie vitaliste de l'art. Dada, moins guerrier mais sans doute plus subversif aspire à détruire le territoire dans lequel il inscrit ses productions, destruction qui loin d'être nihiliste ne vise à rien d'autre qu'à le purifier.

Lorsque le poète dada produit une pièce, en la proposant au public dans un écrin de scandale et de négation affichés, il parvient à entraver la récupération de l'œuvre par le circuit de l'art. Les créations dada durant le temps d'existence du mouvement conservent leur spécificité de manifestation de la vie. Enfin, en maintenant cet équilibre, le poète dada, dans la lignée de Vaché parvient à définir une certaine éthique, qui si elle n'apparaît pas au public durant l'explosion du mouvement n'en demeure pas moins présente chez ses instigateurs :

*De la violence sacrilège de Dada naquit une espèce de nouvel héroïsme intellectuel, une sorte de civisme littéraire, si je puis m'exprimer ainsi, une notion insolite dans le domaine de la littérature, celle du danger et du courage moraux qui, pareils à ceux du domaine physique, s'avéraient comme les éléments de soudure d'un principe catégorique : la vie et la poésie n'étaient qu'une seule et indivisible expression de l'homme en quête d'un impératif vital. Il nous apprend que l'homme d'action ou le poète devait s'engager au respect de ses principes jusqu'à la limite même de son existence, sans compromis aucun, avec une totale abnégation*¹⁹.

À distance, l'enjeu des manifestations dada apparaît résonner par ces plaisanteries souvent cocasses sur le mode « les Dadas se feront raser les cheveux à la scène » ou la prétendue adhésion de Charlie Chaplin à Dada et sa venue à Paris. Au temps du désaveu du mouvement nombre de surréalistes auront tendance à stigmatiser ces méthodes, le fameux « patron de Zurich », selon l'expression de Breton, si mal adapté au territoire parisien. Si le mouvement dada, à Zurich, Paris ou Berlin utilise à outrance les méthodes de mystification souvent grossières, mais qui dans le contexte de l'époque ont la spontanéité et l'efficacité de l'inédit, il n'en demeure pas

19 Tristan Tzara, *Les Écluses de la poésie*, in Œ. C., t. V, Flammarion, 1982, pp. 68 & 69.

moins que se voit mené là d'une manière théâtralisée le malaise culturel vécu par les poètes.

Pour comprendre l'importance de l'enjeu et retrouver le sens de l'interrogation littéraire, il est nécessaire d'en revenir à la mort de Vaché. André Breton et Philippe Soupault, comme le relève Marguerite Bonnet²⁰ apportent à ce défi du silence qu'ouvre le dandy des tranchées une première solution par la rédaction des *Champs Magnétiques*, la dédicace en fin de volume « à la mémoire de Jacques Vaché » pouvant être comprise en ce sens. Ne peut-on pas supposer que l'événement dada, faute de pouvoir trouver une réponse au défi que lance Vaché trouve une capacité à se dire, à se mettre en scène. Pour preuve cette production dada au *Théâtre de l'Œuvre*, le 27 mars 1920 Breton et Soupault présentent leur pièce *S'il vous plaît*, pièce qui est écrite sous l'impulsion de l'écriture automatique et qui trouve une place de choix dans l'une des plus réussies soirées dada de Paris, sont présentés entre autres, *La Première Aventure céleste de Mr Antipyrine*, et le *Serin muet* de Georges Ribemont-Dessaignes, ainsi que des sketches de Paul Éluard, les décors de la soirée, véritables œuvres plastiques, sont réalisés par Francis Picabia. Aragon raconte, des années plus tard qu'à l'acte final de la pièce les deux poètes doivent monter à la scène, inscrire leur nom sur des morceaux de papier et tirer au hasard l'un des morceaux de papier, la personne désignée se tirerait alors une balle dans la tête. Cet événement n'est pas arrivé²¹, il faut prendre l'anecdote d'Aragon pour révélatrice de l'intensité de l'acte produit. Dans les volumes actuellement édités, l'acte 4 contient, en guise de suicide, un relevé méticuleux des réactions du public, sa révolte séduisant tant Tzara. À cet acte 4, selon Aragon, le « parfum du

20 Marguerite Bonnet développe ce point de vue que nous empruntons ici, dans l'appareil critique de la Pléiade, André Breton, *Œ. C.*, t. I, p. 1146.

21 Les deux auteurs, Philippe Soupault et André Breton ne font aucune mention, dans leurs mémoires ou leurs interviews, de ce projet. George Ribemont-Dessaignes qui narre cette soirée dans *Déjà jadis* ne confirme pas plus cette surprenante anecdote, ce qui autorise Marguerite Bonnet à écrire « Aragon aurait-il sur ce point été mystifié par ses deux amis ? Ou a-t-il, à distance, dramatisé ? On ne peut que signaler ici les divergences de la mémoire. », André Breton, *Œ. C.*, t. I, p. 1175. Ajoutons néanmoins au crédit de Louis Aragon que Tristan Tzara évoque ce projet de suicide dans *Les Écluses de la poésie*, p. 67. L'anecdote est racontée dans « *L'Homme coupé en deux* », article publié dans *Les Lettres françaises*, 9-15 mai 1968, p. 8.

scandale » se développant de la scène à la salle remplace le suicide du poète. L'acte dada qui pour un temps rend dynamique l'inquiétude ressentie par le poète à l'encontre de la culture de son temps ne peut-il pas être compris comme une autre façon d'échapper au silence, c'est-à-dire à la mort. Pour reprendre le vocabulaire de Freud dans *Le Malaise dans la culture*, livre né de la même époque que Dada, si l'écriture automatique en laissant parler la voix de l'inconscient déjoue une première fois la tentation de Thanatos, Dada, misant sur le vitalisme, libère à son tour l'autre force éternelle, l'Éros :

*Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles*²².

Par-delà la forme provocatrice du refus, le piège qu'incarne le poète dada doit être compris comme un réagencement du rapport à l'art, une révolte authentique puisqu'elle aspire au mythe d'un homme nouveau. Née d'une inquiétude autant que d'une interrogation culturelle dues aux bouleversements de l'époque, l'activité dada sans « présumer du succès et de l'issue²³ » de cette lutte, désignée comme inégale par André Breton en 1919, trouve sa puissance et sa force dans l'affirmation de son « intensité », ultime piège du mouvement qui, s'avouant sans aucun programme ni aucun projet, ne vise pas tant une issue que sa perpétuation afin d'alimenter son existence même.

Vincent ANTOINE
Université Montpellier III

22 Tristan Tzara, *Sept Manifestes Dada*, in *Œ. C.*, t. I, p. 366.

23 Rappelons que Sigmund Freud, suivant l'évolution de l'histoire elle-même, ajoute cette ultime phrase à son texte en 1931. Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, Presses Universitaires de France, 1995.

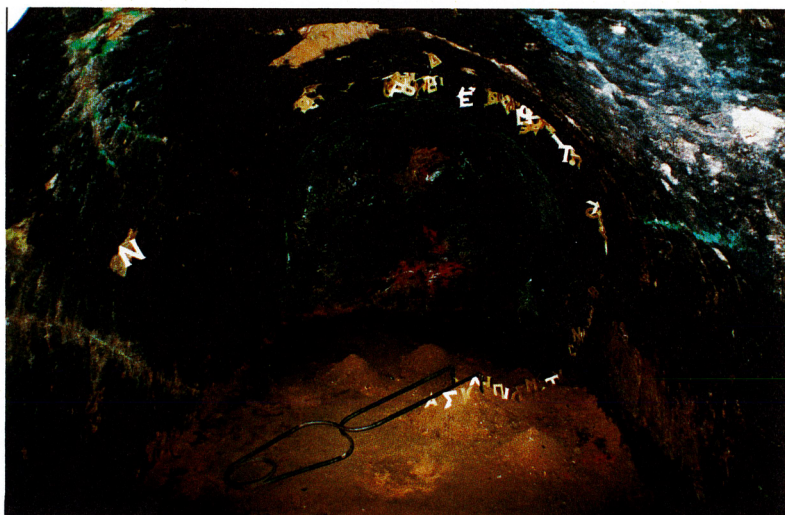
« Piège à maux »

MA DÉMARCHE s'inspire librement du culte rendu à Asklépios, dieu de la médecine, associé symboliquement au serpent et à la taupe. La *tholos* d'Épidaure présentait la configuration d'une taupinière bâtie sur un réseau de galeries souterraines (*l'abatton*) où les malades recevaient les songes du dieu, interprétés ensuite par les prêtres. La taupe, par ailleurs, est commune en nos campagnes : on l'y chassait naguère par tous les moyens possibles, la jugeant nuisible, alors qu'elle se contente de bouleverser quelque peu l'harmonie d'une nature décorative, artistement disciplinée.

Ce « Piège à maux » (cf. illustrations) est une installation de 5 m x 2,5 m x 2,5 m, constituée d'un piège à taupe surdimensionné (réalisé en fer forgé à partir d'un authentique modèle), et de fragments de textes grecs (lettres en bois doré) en relation avec le culte d'Asklépios et la médecine. Cette œuvre a été créée *in situ* pour les souterrains labyrinthiques de la galerie « Circulation Res Rei » de Limoges, et y a été présentée en juillet et août 1996 (en parallèle avec une autre exposition personnelle au Musée de Saintes, intitulée « Asklépios thérapeute »). La configuration du lieu se prêtait admirablement à une mise en espace qui prolonge et complète mon travail pictural ; mes « croûtes » sont en effet traversées de galeries, creusées comme au scalpel : peinture *soignée* évoquant les maladies de l'homme et de l'art, malignement cultivées...

Bernard CLARISSE

Bernard CLARISSE



« PIÈGE À MAUX »



Écriture du piège et pièges de l'écriture

F. Kafka et S. Beckett

FRANZ : *Je suis un piège, mon corps est un piège dans lequel je suis tombé après ma naissance*¹.

PEDICA : LES « PIEDS LIÉS » disent l'irréremédiable destin de qui tomba malgré lui dans le piège de l'existence. *Falle* : en allemand, le terme, féminin, se contente ironiquement de suggérer la chute.

Franz Kafka et Samuel Beckett, écrivains de l'entrave, ont l'un comme l'autre, et sans que l'autre ait subi en cela l'« influence » de l'un, accordé au motif du piège une fonction essentielle dans leur œuvre respective², tout en préférant le plus souvent ne pas l'appeler par son nom³.

-
- 1 *Le Piège* [*Pulapka*], œuvre théâtrale de Tadeusz Rozewicz (né en 1921), Dixième tableau, « Les Frères et les sœurs », [Varsovie, Czytelnik, 1982], Paris, Éditions Théâtrales, traduit du polonais par Alain Van Crugten, 1993, p. 56. Ce texte s'inspire, entre autres, de la *Lettre au père*, et met en scène Kafka, aux prises avec sa famille, les femmes, la création littéraire : « Cette pièce est un adieu à Kafka. Il est temps. Cette taupe a creusé trop de couloirs dans mes pensées. » (T. Rozewicz, Appendice pour *Le Piège*, 1980).
 - 2 Dans *L'Oublié* (*Der Verschollene*), le rendez-vous avec Clara pourrait n'être qu'un piège tendu par M. Green : « La chambre de Clara risquait fort d'être une dangereuse caverne. » (F. Kafka, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, p. 69). Dans *Le Procès*, le rendez-vous à la cathédrale n'est pas moins inquiétant, comme Léní le suggère : « On te harcèle » (« *Sie hetzen dich* », *ibid.*, p. 444) ; le protagoniste, interpellé par

Deux textes seront ici comparés, pour leur valeur paradigmatique par rapport au sujet qui nous occupe. L'un, rédigé durant l'hiver 1923-1924, peu de temps avant la mort de l'auteur, fut publié en 1931 dans le recueil *Beim Bau der chinesischen Mauer* (*La Muraille de Chine*) par Max Brod, qui lui donna son titre (« *Der Bau* »). L'autre constitue le dernier volet de la trilogie de Beckett (*Molloy* et *Malone meurt* sont publiés en 1951, *L'Innommable* en

l'ecclésiastique, se juge fait comme un rat : « tandis que, s'il se retournait, c'était fini, il était pris, il avouait qu'il avait bien compris, qu'il était bien celui qu'on appelait et qu'il était prêt à obéir. » (*ibid.*, p. 450) Enfin, peu avant la mise à mort de Josef K., l'image du piège lui apparaît on ne peut plus clairement : « Il songeait à ces mouches qui s'arrachent les pattes en cherchant à échapper à la glu. » Dans *Le Château*, K. trouve refuge sous le comptoir avec Frieda, mais cette cachette est aussi un piège, celui d'une rencontre sensuelle à la fois vertigineuse et abjecte (*ibid.*, 535). « En attendant Klammer », K. entre dans le traîneau-souricière et cède une fois de plus à la tentation, en goûtant à l'appât qui s'y trouve placé – le cognac – (*ibid.*, 596). Le mystérieux Château trame sans cesse des pièges à son encontre. Toute *libido*, *sciendi* ou pas, est un piège virtuel. Encore n'avons-nous cité ici, rapidement, que les textes romanesques. Mais les récits brefs de Kafka obéissent eux aussi, bien souvent, à cette logique du piège : celui des Sirènes, de leur silence, celui de l'errante immortalité du Chasseur Gracchus, celui où tombe le médecin de campagne dès lors qu'il abandonne maison et servante à l'intrus, au palefrenier lubrique. On le conçoit, nous n'épuiserons pas le sujet... L'œuvre de Samuel Beckett elle aussi multiplie les allusions aux formes infiniment variées du piège, concret ou abstrait. Dans *Molloy*, le personnage éponyme ne s'attarde que malgré lui chez Lousse, Circé décatie qui le retient grâce à ses « molys » (*Molloy*, p. 88). Dans *Oh les beaux jours*, piège du temps et piège de sable se jouent l'un et l'autre du babil solitaire de Winnie... *Le Dépeupleur* décrit un espace entièrement conçu comme un piège : « Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. » (Minuit, 1970, p. 7) Mais, là encore, la liste est loin d'être close.

- 3 Éditions de référence : F. Kafka, « Le Terrier », in *Un jeûneur et autres nouvelles*, Paris, GF, 1993, trad. B. Lortholary (abrégé comme suit : T, suivi du numéro de page ; « Der Bau », in *Die Erzählungen*, Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch Vlg., 4^e éd., 1998, abrégé comme suit : T, suivi du numéro de page). S. Beckett, *L'Innommable*, Minuit, 1953, abrégé comme suit : I, suivi du numéro de page.

On trouve dans *L'Innommable* une seule occurrence du terme (« c'est encore un piège », I, 98), qui coïncide avec le milieu du récit, et où l'adverbe « encore » atteste à lui seul de l'omniprésence du motif, sous des formes diverses et plus ou moins explicites comme nous le verrons. Dans la nouvelle de Kafka, le mot *Falle* n'apparaît en quelque sorte que de manière cryptée (l'idée du piège étant omniprésente, on « entend » en quelque sorte le terme derrière le verbe *fallen*, par exemple, ou, surtout, derrière la « trappe » (*Falltür*), porte qui tombe, porte du piège).

1953). L'un et l'autre disent l'absence de toute échappatoire possible, par la voix d'un « je » à qui nulle identité précise n'est affectée. « Le Terrier », *L'Innommable* : textes du piège s'il en est, textes piégés, aussi, d'où l'on ne sort pas indemne, si l'on en sort. La présence du motif du piège comme élément structurant dans chacun de ces étranges récits invite à leur comparaison systématique, de sorte que puissent être précisées leurs souterraines accointances.

On s'intéressera d'abord au piège comme dispositif concret ou abstrait tendu à autrui (« Le Terrier ») ou par autrui (*L'Innommable*). On verra ensuite que le piège s'avère chez Kafka comme chez Beckett d'une insidieuse réversibilité, au point que les moyens imaginés pour s'y soustraire peuvent se retourner contre celui qui prétend le déjouer : car le discours est *de facto* parcours risqué, voire mortel, et recèle mainte chausse-trappe. Tel est pris, qui croyait prendre. Égaré et séduit, prisonnier d'une trame serrée de paradoxes, à la poursuite d'un sens qui ne se laisse pas saisir, le lecteur lui-même peut-il échapper à ces labyrinthes ?

FORMES DU PIÈGE, PIÈGE DES FORMES

Dans « Le Terrier » comme dans *L'Innommable*, le motif du piège est d'entrée de jeu lié à la configuration d'un espace à tous égards insolite. Le terrier, ou pour mieux dire la « construction », la « bâtisse », est *le* piège « par excellence », ourdi contre le monde par un génial inventeur. L'espace de *L'Innommable* est piège, où le « je », qui (n') y est pour rien, tente de se trouver, de s'y retrouver : il est espace des leurres, et leurre lui-même, parce que la première illusion, le premier mirage, est la fiction du lieu – laquelle s'avère coïncider – à moins qu'il ne s'agisse d'une simple coïncidence. – avec la fiction du « sujet » :

*ich und der Bau gehören so zusammen, daß*⁴ (T, 484)

lui et moi sommes si étroitement liés que... (T, 146)

4 Le texte allemand dit très exactement : « le terrier et moi appartenons à ce point l'un à l'autre que... »

Je dirai donc que nos commencements coïncident, que cet endroit fut fait pour moi, et moi pour lui, au même instant. (I, 16)

La demeure souterraine, contrairement au lieu sans coordonnées stables où l'Innommable, fût-il « au repos, enfin », à l'instar du dénommé Mahood (I, 67), est pourtant condamné à errer, est une construction scrupuleusement agencée par son architecte et propriétaire présumé, à des fins strictement personnelles. *Ipsa facto*, la moitié de la nouvelle est consacrée à l'évocation lyrique des charmes d'un habitat que le maître d'œuvre, au seuil du texte, aime à juger bien réussi, à ce qu'il lui semble tout au moins : « *Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.* » (Nous soulignons, T, 465 ; T, 125) Le récit met à l'épreuve cette illusion : la coquette modalisation liminaire signale une faille, et rend possible l'histoire d'une faillite. Parlant de lui (*der Bau* a l'avantage d'être un terme masculin), le « je » parle aussi de lui. L'être et l'aitre se confondent. L'ordonnancement de l'un reflète l'ingéniosité de l'autre, pour ne pas dire sa *ruse* : le mot *List* est employé dès la première page du récit, au sein d'une réflexion gnomique sur laquelle nous reviendrons... Une ruse qui n'est, après tout, que l'équivalent « intellectuel » de ce que le piège matérialise. Très vite, le lecteur comprend que l'ermite des forêts cherche en sa retraite souterraine non pas tant l'Absolu et l'Idéal qu'une absolue et idéale sécurité : indice possible d'une démesure qui serait, compte tenu du contexte, une forme dégradée ou plus exactement *inversée* de l'*hybris* antique. Il s'agit d'échapper au « monde d'en haut » (*die Oberwelt*), de tromper l'Ennemi, quel qu'il puisse être, et d'où qu'il vienne : de la « misérable petite créature innocente » (*irgendeine beliebige kleine Unschuld*) au connaisseur et amateur de bâtisses, vieux filou aussi rusé que son « frère de la forêt » (*Waldbruder*), tous sont à fuir, tous sont une menace pour la paix et le silence du terrier (T, 480 ; T, 141). Architecture défensive (ce qui l'apparente à ces pièges que l'on dispose en un lieu dont on souhaite interdire l'accès), la bâtisse n'en présente pas moins certains points névralgiques, dans tous les sens du terme. Elle possède d'une part une *fausse entrée*, un simple « trou » (*Loch*), forage ancien, abandonné depuis, et que l'habitant de la terre a négligé de combler, comme pour laisser en place un leurre susceptible de tromper l'ennemi (même s'il y a là quelque audace risquée, la seule existence de ce trou ne menant nulle part pouvant exciter la curiosité des fâcheux en signalant qu'il pourrait y avoir là quelque chose qui mérite exploration...) D'autre part, « à mille pas de là » (car la créature

kafkéenne est dotée d'un sens aigu de la mesure architecturale), se trouve la *véritable entrée* du terrier, qui en est aussi l'unique sortie. Kafka, pour la désigner, recourt à différents termes : *Zugang* (« accès »), *Eingangslöcher* (« trou d'entrée »), *Ausgang* (« sortie »), ou encore, assez bizarrement, puisqu'il n'existe pas d'autre issue et donc pas de hiérarchie possible, *Hauptausgang* (« sortie principale »). L'imaginaire kafkéen procède donc à la suppression de la « galerie de fuite » fréquemment observable dans les terriers d'animaux. Cette voie d'accès est dissimulée par une *trappe* de mousse (*Moosschichte*, *Moosdecke*), que l'on peut relever, mais qui peut aussi être aisément défoncée. Inconvénient de faire de sa demeure un piège : « on » peut tomber dedans. Cette entrée susceptible d'être violée par n'importe qui cristallise tous les espoirs et toutes les craintes du propriétaire de céans : l'absence de véritable porte – le système de verrouillage étant inconnu de cette créature, ou bien étant sciemment refusé par elle (car il faut pouvoir s'échapper le plus vite possible, sans demeurer coincé chez soi dans un moment de panique, si une attaque inopinée survient *de l'intérieur de la terre*) – est en effet aux yeux de Kafka absolument terrifiante. L'inquiétude naît dès cette première page, au seuil de la nouvelle et du terrier, où *l'on est enfermé sans l'être*, puisque nulle *clé* ne sépare l'espace de l'intimité d'éventuelles agressions, voire de simples intrusions du monde extérieur. Équivoque issue, qui doit favoriser une retraite rapide, mais compromet la parfaite quiétude d'une retraite célibataire.

Par ailleurs, entre cette voie d'accès, salvatrice ou fatale, et le « corps » du bâtiment, l'on trouve un étrange vestibule. Il s'agit du « labyrinthe », vestige de conceptions architecturales que le narrateur vieillissant juge aujourd'hui fort peu satisfaisantes. Ce labyrinthe serait une erreur de jeunesse, en même temps qu'un vice de forme. De même que Kafka préfère désormais une écriture épurée, dont la complexité profonde se dissimule sous la rigueur de procédés particulièrement économiques, de même sa créature condamne l'excès de sophistication de cet enchevêtrement de galeries. En outre, si le labyrinthe peut prendre au piège les fâcheux, il peut aussi piéger le maître des lieux, conformément au mythe de Dédale, captif en son propre ouvrage.

Si dans « Le Terrier », comme nous venons de le voir, le piège est associé à une mise en espace concrète, susceptible d'une représentation précise, à laquelle invite du reste sa description minutieuse, dans *L'Innommable*, il apparaît le plus souvent en tant que comparant dans une analogie,

ou bien dans une acception purement intellectuelle. En quelque sorte, l'*image* du piège apparaît, sous des formes diverses, dès lors qu'on en soupçonne l'existence, sans qu'aucun piège soit observé ou conçu par le locuteur. En outre, le piège est ici forgé par autrui, contre une créature traquée, menacée par d'invisibles oppresseurs : ceci suggère du reste un rapprochement avec la seconde partie du « Terrier », qui s'ouvre avec l'apparition du *Zischen* inconnu, et peut-être imaginaire.

Le premier piège « sensible » n'est autre qu'une « enceinte » invisible, « écran », ou cercle morgannatique, qui tient le « je » enclos en un espace aux confins indéterminés. Par ailleurs, il sera souvent question d'*entraves* dans *L'Innommable*. Entraves concrètes, qui peuvent être la métaphore ou le comparant d'entraves plus abstraites, à commencer par celles du discours. Jouant de l'ambivalence du lexique, Beckett parle d'« impasses » au même titre que d'« apories », de chemins en cul-de-sac, et de raisonnements analogues... L'« obscurité » régnante (I, 8), propice à l'égarement, est l'équivalent concret des « obscurités » du discours (I, 12). L'isotopie de l'empêchement, du blocage, de l'*engluement*, se voit associée à un usage systématique des modalités négative et interrogative, ainsi que des formes diverses, syntaxiques ou lexicales, exprimant la supposition, le doute, l'incertitude. Le discours du « je », constamment *bloqué*, « patine » en une éternelle approximation, empêché de prendre son essor, interdit d'envolées lyriques, invalide, piégé par son usure, par ses usages anciens, par son impuissance à rien dire de neuf. Les images concrètes du piège font partie intégrante de cette rhétorique de l'empêchement : le grand-duc en sa volière, auquel le « je » se compare (I, 11), ou le hibou de Battersea Park (I, 177), rapaces engagés, sont retenus par une chaîne fixée à l'une de leurs pattes. Mahood porte une sorte de collier de force, comme les anciens esclaves : on craint, paraît-il, de le voir disparaître au fond de sa jarre (I, 75-76). Louable intention. Coincé par ce carcan, l'homme en pot ne peut plus regarder que droit devant lui, sa perception du monde est piégée, limitée à un étroit couloir (I, 23). Parfois le texte se fait récit de chasse, de traque, de piégeage : un Dieu « sportif », aimant la pêche plus que les pêcheurs, taquine la créature « par salopards interposés » ; mais le « je » se débat, et n'entend point se laisser ferrer, quand bien même il aurait « avalé trois hameçons à la fois », et blasphémé plus encore (I, 86). Worm lui-même, ver informe terré au fond de sa cachette, « moins qu'une bête », et qui ne saurait tenter de vivre, fait l'objet d'une traque sans merci : on cherche à le

tirer de là, comme un crabe de dessous son rocher, à l'aide de griffes, de crocs, de gaffes et de grappins. Les instruments qui sauvent se confondent avec ceux qui piègent, qui délogent, et qui tuent (I, 120).

Car, chez Beckett, on n'est jamais chez soi. Entre impasse et recoin, cachette et cachot, oubliettes et prison, chambre et cellule, asile et asile, quelle différence, au fond ? On se terre, ignorant s'il y a « d'autres fonds, plus bas » (I, 10), mais on n'échappe pas, même dissimulé derrière un rocher dont le gris se confond avec celui du manteau, au semblant de « vie » qu'il nous est imposé d'incarner. Sur la grève, dans une grotte, derrière un rocher, dans une jarre, dans une poubelle, où il peut, en quelque sorte, le personnage beckettien, aux couleurs de muraille, guette, ainsi camouflé, la venue de qui viendra le prendre, le surprendre, l'ôter de là (pour se mettre à sa place ?) On se terre, et avec soi son moi, ni vu, ni connu, sinon pour échapper au pire (vers lequel, sans trêve, le cap est maintenu), du moins pour continuer à lutter contre le silence, piège invisible, aussi lénifiant que ces calmants et autres narcotiques dont les personnages de Beckett n'usent qu'avec circonspection...

Ces images récurrentes trament une inquiétude qui s'enfle peu à peu pour laisser place à l'angoisse, puis à la terreur : « À d'autres les joies de la spéculation impersonnelle et désintéressée, où la durée s'abolit. Moi je ne pense, *si c'est là cet affolement vertigineux comme d'un guépier qu'on enfume*, que dépassé un certain degré de terreur. » (Nous soulignons, I, 106) Discours haletant, essoufflé, agonistique. Comme dans les dernières pages du terrier, un sentiment d'impuissance panique emporte le texte vers sa fin. Bientôt, ce sera le péan, le néant, le grand silence blanc.

Les plus terribles des pièges cependant ne se laissent ni « représenter » ni « construire ». Tel l'espoir, cette « disposition infernale par excellence » (*Molloy*, 222). On est passé du « dispositif » à la « disposition ». Tendance, inclination, penchant : la glissade, puis la chute, menacent. Mais « disposition » dit aussi *dispositio*, arrangement machiavélique, machine destinée à piéger tous ceux qui tombent. Dieu, ce fauteur de calme (I, 31), en est complice. L'espoir, insidieux calmant, dévoile le Diable en Dieu. Mais tout affect est aussi un piège, un leurre, un dangereux appât. Amour (« voilà une carotte qui n'a jamais raté », I, 49), ou amitié, c'est tout un : l'un et l'autre relèvent de la foi, de la croyance, de la confiance, formes de l'aveuglement et miroirs aux alouettes. Aussi le « je » beckettien entend-t-il faire de la résistance, fût-elle passive, rester sur ses gardes, se surveiller, et, sinon

retenir ses larmes, qui s'écoulent d'elles-mêmes, du moins leur refuser un « sens » autre que physique et physiologique (I, 11 ; I, 29-30). Il s'agit de garder les yeux ouverts, aux aguets. Comme la créature du « Terrier », le « je » beckettien est un guetteur, contraint et forcé de veiller sans cesse. Il y parvient mieux qu'elle : alors que l'une se laisse aller parfois aux douceurs insidieuses du sommeil, l'Innommable, lui, ne dort jamais...

Lucidité et défiance affectent également la culture, la raison, le langage, la mémoire (ce « papier à mouches »...), qui les conserve (jusqu'à ce qu'ils deviennent impropres à la consommation.), autant de « boniments », de « trucs » inventés pour endormir la vigilance de la proie, de celui que l'on prétend contraindre à vivre comme un autre. Il s'agit donc de « balayer tout ça » (I, 9), histoire de laisser le champ libre, et la table rase. Il faut déminer le terrain, le discours, pour qu'enfin puisse être atteint, peut-être, le terme du parcours, pour que la traversée s'accomplisse, et que soit rejoint, peut-être, l'« essentiel », ce « moi » qui échappe à mesure qu'on le poursuit, telle une ombre fuyante. Où l'on voit que l'espoir trompe les moins crédules. Car il est un piège auquel on ne peut échapper : celui de l'écriture. Beckett, grand admirateur de la peinture abstraite, écrit son propre effort pour tenter d'échapper à l'obligation de faire sens. Le langage appelle la représentation, ne saurait s'en abstraire, et manque par là même toujours son but.

Piège contre piège : les dispositions beckettienues par excellence, pour dissiper les mirages et échapper aux miradors, seront la patience, l'incrédulité, le sarcasme, la circonspection, le scepticisme, voire, l'*éphectisme* (I, 8). On renoncera même au rêve un moment caressé d'une fraternité possible, pour se préférer seul :

Ou si c'est un seul, comme moi, ça pourrait lui arriver, ça me ferait un semblable, ce serait épatant, mon premier semblable, ça ferait date, me savoir un semblable, non, je ne saurais rien, ça ne fait rien, ce serait épatant quand même, un semblable, un congénère, il n'aurait pas besoin de me ressembler, il me ressemblerait, forcément, il n'aurait qu'à se laisser aller, il pourrait croire tout ce qu'il voudrait, sur le moment, qu'il n'en pouvait plus, ou que l'endroit lui plaisait, il pourrait même s'écrier, Je n'irai pas plus loin, ayant l'habitude d'annoncer ses décisions, à haute voix, pour mieux les connaître, il pourrait même ajouter, à toutes fins utiles, Pour l'instant, ce serait sa dernière bêtise, il n'aurait qu'à se laisser aller, il disparaîtrait, il ne saurait rien non plus, nous serions là tous les deux, chacun à son insu, à l'insu l'un de l'autre, c'est un beau rêve que je viens de faire là, un excellent rêve. (I, 152)

En cela non plus, on ne peut croire : « non, pas de ça, pas de frères » (I, 161). Le « je » kafkéen ne dit pas autre chose, même s'il le dit différemment. Dans « Le Terrier », la méditation sur l'éventuelle opportunité d'avoir un « homme de confiance » (*Vertrauensmann*) pour faire le guet tandis que l'on pénètre dans le terrier s'achève, au prix d'un complet renversement des perspectives dont le texte nous a rendu coutumiers, par un éloge de la défiance. La relation à l'autre n'est qu'un moyen opportuniste destiné à assurer une plus grande sécurité. Loin de vouloir entraîner avec lui, chez lui, celui qui ne saurait égaler l'unique objet d'amour (à savoir, la demeure), la créature, prisonnière d'elle-même, préfère laisser sur le seuil celui qui aurait d'aventure consenti à lui prêter main-forte ; on ne saurait avoir confiance qu'en celui (ou celle) que l'on peut surveiller, tenir à l'œil, à distance (par exemple, celle qu'instaure, tout en l'abolissant, le langage, épistolaire ou littéraire) :

Nein, faßt man alles zusammen, muß ich es gar nicht beklagen, daß ich allein bin und niemanden habe, dem ich vertrauen kann. Ich verliere dadurch gewiß keinen Vorteil und erspare mir wahrscheinlich Schaden. Vertrauen aber kann ich nur mir und dem Bau.

Non, à tout prendre il ne me faut nullement me plaindre d'être seul et de n'avoir personne à qui faire confiance. Je ne perds certainement par là aucun avantage et je m'épargne sans doute des dommages. La confiance, en revanche, je ne peux l'avoir qu'en moi-même et en mon terrier. (T, 480-481 ; T, 142-143).

La longueur du passage, dont nous n'avons cité que la fin, est un indice majeur de l'importance accordée à cette question insoluble, variante de la méditation, constante chez Kafka, sur les heurs et malheurs du célibat. Ainsi, pour se marier, aurait-il fallu pouvoir se *fier* entièrement à l'autre, tout en demeurant loin de lui, dans les profondeurs de la cave...

UNE INSIDIEUSE RÉVERSIBILITÉ

*Freilich manche List ist so fein, daß sie sich selbst umbringt (T, 465)
Certes, plus d'une ruse est si subtile qu'elle se tue elle-même (T, 124)*

Eine völlige Umkehrung der Verhältnisse im Bau, der bisherige Ort der Gefahr ist ein Ort des Friedens geworden, der Burgplatz aber ist hineingerissen worden in den Lärm der Welt und ihrer Gefahren. Noch schlimmer, auch hier ist in Wirklichkeit kein Frieden, hier hat sich nichts verändert, ob still ob lärmend, die Gefahr lauert wie früher über dem Moos, aber ich bin unempfindlich gegen sie geworden, allzu sehr in Anspruch genommen bin ich von dem Zischen in meinen Wänden.

C'est l'inversion complète de la situation dans le terrier : ce qui était jusque là le lieu du danger est devenu un lieu de paix, tandis que la place forte a été emportée dans le tumulte du monde et de ses dangers. Pire encore : ici non plus il n'y a pas de paix, ici rien n'a changé ; que règne le silence ou le tumulte, le danger est à l'affût comme avant au-dessus de la mousse, mais c'est moi qui n'y suis plus sensible, excessivement requis que je suis par le sifflement qui est dans mes murs. (T, 499 ; T, 162-163)

La créature fouisseuse du « Terrier » a édifié pour protéger sa solitude un monde forclos, doté d'une citadelle où elle peut se vautrer avant que de s'y (en)terrer, après avoir épuisé en vain toutes les ressources de son intelligence pour *bâtir sa défense*, contre un adversaire tout aussi invisible que les autorités suprêmes du *Procs* et du *Château*. Le piège, inéluctablement, se referme sur son inventeur, qui, à l'instar d'un savant fou obnubilé par sa machine célibataire, pourrait mourir pour elle, par elle. Comme l'écrit Heinrich Henel : « *Die Gefährdung durch äußere Feinde versteht das Tier nur zu gut ; daß es sich mit dem Bau eine Falle gegraben hat und daß das Zischen in ihm selber steckt, versteht es nie*⁵. »

Le noyau du dilemme est lié à la nature même du terrier, à l'enfermement qu'il impose, sans que celui-ci pourtant puisse être complètement réalisé. En un sens, on pourrait dire que le terrier n'est pas suffisamment *hermétique*, tout au moins aux yeux de son habitant... On sait par ailleurs que l'un des fantasmes majeurs de Franz Kafka n'était autre que celui de la vie érémitique, évoquée notamment dans la lettre à Felice du 15 janvier 1913⁶ : l'écrivain, ce mort-vivant, doit habiter le royaume des ombres. Mais

5 « L'animal ne comprend que trop bien le danger que lui font courir les ennemis extérieurs ; mais qu'il ait creusé, en construisant le terrier, un piège, et que le sifflement ne se trouve qu'en lui-même, cela il ne le comprend jamais. » H. Henel, « Das Ende von Kafkas *Der Bau* », in *Germanisch-Romanische-Monatsschrift*, Neue Folge, Heidelberg, Carl Winter, n° 22, 1972, pp. 3-23, pp. 19-20.

6 « J'ai souvent pensé que la meilleure façon de vivre pour moi serait de m'installer avec une lampe et ce qu'il faut pour écrire au cœur d'une vaste cave isolée et verrouillée. On

la claustrophilie kafkéoenne⁷, « Le Terrier » en témoigne, ne saurait être un rempart infaillible contre le « conflit intérieur » (*innerer Widerstreit*, T, 498 ; T, 162), sur lequel le *Journal* revient constamment. L'isolement du créateur dans son univers intime a pour corollaire le développement d'une forme particulière d'inhumanité : si toute présence étrangère au « moi » peut être perçue comme une entrave aux libres jeux de l'imaginaire, si le mariage ou la vie commune ne sont qu'un piège, alors le « moi » de l'écrivain, irréductible à aucun autre, ne peut que haïr tous les autres. Dans « Le Terrier », cette relation purement spéculaire de soi à soi est magistralement figurée, le terrier étant tour à tour le miroir, l'ami et l'unique interlocuteur du narrateur⁸, bref, son double, à moins qu'il ne symbolise une sorte d'ubiquité idéale ; le rêve absolu consisterait à pouvoir s'observer en profondeur (ou, en d'autres termes, à pouvoir écrire), tout en se reposant non moins profondément : l'adjectif *tief* (« profond ») peut être ici entendu dans son acception concrète aussi bien que figurée. Samuel Beckett, lui aussi, évoquera sur le mode de la dérision cette « Stupide hantise de la profondeur » (I, 10). La recherche d'une juste distance de soi à soi est traduite chez Kafka par l'épisode de la contemplation du vide obscur qu'est le terrier, vu de l'extérieur : de dehors, il n'y a rien à voir, on peut seulement imaginer, reconstruire en pensée la configuration souterraine, invisible à quiconque, à l'instar de l'Hadès, et comme lui ambivalent :

Ich suche mir ein gutes Versteck und belauere den Eingang meines Hauses – diesmal von außen – tage – und nächtelang. Mag man es töricht nennen, es macht mir aber eine

m'apporterait mes repas, et on les déposerait toujours très loin de ma place, derrière la porte la plus éloignée de la cave. Aller chercher mon repas en robe de chambre en passant sous toutes les voûtes de la cave serait mon unique promenade. Puis, je retournerais à ma table, je mangerais avec circonspection et je me remettrais aussitôt à travailler. Que n'écrirais-je pas alors ! De quelles profondeurs ne saurais-je pas le tirer ! Sans effort ! Car la concentration extrême ne connaît pas l'effort. Sauf que je ne pourrais peut-être pas le faire longtemps, et qu'au premier échec, peut-être inévitable même dans de pareilles conditions, je serais contraint de me réfugier dans un accès grandiose de folie. *Qu'en dis-tu, chérie ? Ne te dérobe pas à l'habitant de la cave !* » (F. Kafka, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. IV, p. 232).

7 *Ibid.*, vol. III, p. 501, 2 février 1920 : « Ma cellule – ma forteresse. »

8 V. T, 487 ; T, 149 : « *Euretwegen Ihr Gänge und Plätze, und Du vor allem Burplatz, bin ich ja gekommen...* » (« C'est pour vous, galeries et places, et pour toi surtout, place forte, que je suis venu... »)

unsagbare Freude, mehr doch, es beruhigt mich. Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst, während ich schlafe, und hätte das Glück gleichzeitig tief zu schlafen und dabei mich scharf bewachen zu können.

Je me cherche une bonne cachette et je surveille l'entrée de ma demeure — cette fois de l'extérieur — des jours et des nuits durant. On peut dire que c'est insensé, mais cela me cause une indicible joie, mieux encore, cela me tranquillise. J'ai alors l'impression d'être non pas devant ma maison, mais devant moi-même pendant mon sommeil, comme si j'avais la chance de dormir profondément et de pouvoir en même temps me surveiller intensément. (T, 476 ; T, 137-138)

Lorsque l'animal sort de son terrier, il préfère ne pas le quitter. Cependant, suprême ironie, tout se passe comme si cette sortie anodine compromettrait irrémédiablement l'opportunité d'un retour :

Denn allerdings muß ich mir letzten Endes sagen, daß ich doch recht habe und daß es wirklich unmöglich ist, hinabzusteigen, ohne das Teuerste was ich habe, alles ringsherum, and dem Boden, auf den Bäumen, in den Lüften wenigstens für ein Weilchen offen preiszugeben. Und die Gefahr ist keine eingebildete, sondern eine sehr wirkliche.

Ensuite, je suis tout de même bien obligé de me dire que j'ai finalement raison et qu'il est réellement impossible de descendre sans donner ce que j'ai de plus cher en pâture, pour un petit moment au moins, à tous ceux qui m'entourent sur le sol, dans les arbres, dans les airs. Et ce danger n'est pas imaginaire, il est des plus réels. (T, 479-480 ; T, 141-142).

Bien sûr, dans la suite du passage, ce qui se produit, et que produit le texte, en lieu et place de l'événement redouté, du danger « des plus réels », n'est que pure imagination : deux fantasmes symétriques et inverses se font écho, en vertu de la structure binaire de l'ensemble du récit, lisible aussi bien à l'endroit qu'à l'envers, de l'intérieur que de l'extérieur, et toujours passible d'une double interprétation, de sorte qu'exclure l'une au profit de l'autre n'aura jamais pour résultat l'élucidation définitive du texte, mais son appauvrissement⁹. Si survenait une importune innocente, une petite créa-

9 Même s'il est malaisé de ne pas tomber dans le piège d'une lecture univoque. Lienhard Bergel (« Le Terrier », in *Obliques*, Paris, 1973, pp. 24-29) voit par exemple dans l'opposition entre intérieur et extérieur, un conflit entre l'univers rationnel de la créature et l'irrationalité du monde ; mais en fait, on peut tout aussi bien soutenir exactement l'inverse,

ture fouineuse, menant le monde avec elle, ce ne serait rien encore – croit-on – que d'écarter du chemin cet éternel féminin rempli de vaine curiosité. En revanche, si survenait un autre (*alter ego*), qui, pris au piège d'une sale convoitise (*Gier*), demeurerait coincé dans l'entrée du terrier, en exposant son arrière-train ?... Fantasma de viol et de meurtre, atroce et grotesque, auquel répond l'angoisse d'être soi-même attaqué « par derrière ». Les affres de la sexualité deviennent dans « Le Terrier » agressivité pure, désir de mordre, de déchirer, de dévorer (*zerbeißen*, *zerfleischen*, *zerreißen*). Entre le carnivore célibataire et le végétarien aspirant à la fin de tout désir charnel, l'analogie, cruelle, est malignement machinée par Kafka.

Lieu idéalement aménagé, tranquille et sûr, que ce terrier ? Sûrement pas, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Tout l'intérêt du texte réside dans ce mouvement pendulaire, typiquement obsessionnel dans sa mécanique régularité, dans cet incessant balancement entre la volupté du sédentaire satisfait de lui-même, aspirant à la sécurité d'une vie « bourgeoise », et l'angoisse de ne s'être pas prémuni suffisamment contre toute agression venue de l'intérieur comme de l'extérieur du terrier : le *Bürger*, à l'instar de ses homologues à figure humaine, craint à tout moment d'être envahi, volé, spolié, et sans doute n'est-ce pas un hasard si Kafka choisit le mot *Lump* pour désigner la « fripouille » qu'il aurait plaisir à déchirer à belles dents.

Pire encore : celui qui croyait avoir conquis une terre, bâti une inexpugnable place forte, une chambre à soi, finit par se demander s'il n'est pas, au fond, dans le terrier d'un autre. Piégé en une *terre étrangère* où il ne sera jamais qu'un parasite. L'Innommable, quelque trente années plus tard, se demandera s'il n'est pas *dans une tête* (I, 106-107)... De fait, la créature beckettienne n'est-elle pas, comme la bête du terrier, constamment menacée d'expulsion, prise au piège d'une loi qu'elle ne cesse d'enfreindre ? « J'ai un pensum à faire » (I, 39), déclare l'Innommable, qui y perd son latin. Pour qui ? Pourquoi ? Quel pensum ? S'agit-il d'une punition ? D'une autopunition ? Pour échapper aux pièges des facilités rhétoriques qu'il se plaît à dénoncer, le « je » se charge d'entraves. Situation paradoxale, défi insolite, qui relève de la performance, du numéro de cirque, du pari. Interdictions, avertissements, injonctions péremptoires, résolutions, gageures, sitôt après

ou encore constater que l'irrationalité désordonnée, chaotique de l'univers extérieur est le contrepoint nécessaire à la folie ratiocinante de la bête, dont la bâtisse prétend être ni plus ni moins que la mesure de toute chose.

contredits, démentis, portent sur les manières de dire, autant que sur l'objet présumé du discours. « Si je m'occupais un peu de moi, pour changer. *J'y serai acculé*, tôt ou tard. » (Nous soulignons ; I, 22) Les mots, héritage (de) compromis, sont une gangue, un carcan, un costume étriqué, une carapace de monstre dont il est malaisé de se défaire. Fauteurs de fictions, ils bâtissent des leurres, fabriquent des « histoires » où s'agitent quelques « pantins » (I, 8) et autres « épouvantails » (I, 123), de simples appeaux, en quelque sorte, qui « m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il fallait seulement parler de moi. » (I, 28) Il est bien malaisé d'en sortir, de s'arracher aux séductions faciles des histoires de la mère Mahood. La tâche est, pour tout dire, incommensurable. D'autant que menace, à terme, le silence, la fin de la partie, le point, c'est tout. Plus on avance en ce texte pour rien, plus s'accroît le sentiment de l'urgence, pour la « bête née en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées et mortes en cage de... » (I, 166) La phrase n'en finit pas de finir, de bifurquer, errant d'hypothèses en rétractations, d'un « mais » à l'autre, tournant autour d'un centre absent par de successives approximations rappelant l'impossible approche du Château par l'Arpenteur. De pseudo-variations en fausses redites, il arrive alors que l'on perde le fil, à l'instar du « je » lui-même. Dans « Le Terrier », les brusques revirements du raisonnement ou les moments d'affolement coïncident avec une accélération du rythme, un allongement des phrases, où s'accumulent à l'envi les verbes d'action, jusqu'à la chute finale.

On peut donc ici parler, sans craindre de céder aux charmes d'une analogie facile, de textes *labyrinthiques*, qui ont recours, pour traduire la situation d'angoisse extrême subie par l'être pris au piège, à des procédés analogues. La prédilection pour les énoncés paradoxaux, pour une syntaxe narrative fondée sur l'asyndète et la juxtaposition de segments, l'usage récurrent de la modalité interrogative, la dénégation systématique de toute formulation assertive, dénoncée comme tentation ou tentative illusoire d'une univocité désormais improbable, sont autant d'indices symptomatiques des « affinités souterraines » que nous nous proposons d'exhumer.

Au cœur du « Terrier » et de *L'Innommable*, se débat un « je » solitaire et traqué dans l'intimité duquel nous nous laissons à notre tour incarcérer. L'abri souterrain kafkéen se veut conçu pour prévenir toute agression éventuelle. L'Innommable, pour sa part, semble captif d'une « situation »

(« détestable mot »...) à la fois indescriptible, inénarrable, et inextricable. Dispositif concret dont les protagonistes sont tour à tour inventeurs ou victimes, le piège se présente également sous une forme plus abstraite ou intellectuelle. La méditation kafkaïenne sur l'impossibilité d'une alliance rejoint celle du « je » beckettien rêvant sans y croire à quelque « compagnie ». La relation à l'autre, mais aussi la relation *des* autres sont des pièges : raconter l'« histoire » de tel ou tel « pantin » n'est que divertissement, chemin de traverse où l'on se fourvoie au lieu de traquer l'insaisissable essentiel, le « moi ». On passe du même coup du piège tendu à autrui ou par autrui au piège que l'on se tend à soi-même. Le piège solipsiste du « Terrier » se retourne contre son possesseur enfermé en lui-même, par lui-même, et qui se trouve peut-être, en vertu d'une inversion dont la bâtisse souterraine serait l'ironique emblème, au milieu du terrier d'un autre. Dans *L'Innommable*, le « je », prisonnier de son « pensum », de ses incertitudes, de ses hésitations, tente pourtant de prendre le « moi » au filet de son discours, même si le divorce entre parole et pensée semble consommé. En ces régions peu sûres où volontiers s'égarent les rêveurs du sous-sol, isolés aux confins d'eux-mêmes, l'horizon est systématiquement « bouché », bloqué : nulle perspective, ni sur le plan spatial, ni sur le plan spirituel. La vie secrète et impénétrable de l'âme humaine devient pourtant chez Kafka espace imaginaire, lieu dit, arpenté en ses moindres arcanes par l'habitant du terrier : la demeure souterraine, la façon dont on s'y déplace, les sensations que l'on y éprouve, se confondent avec notre lecture de l'œuvre, qu'à notre tour nous arpentons, et qui menace de nous prendre au piège de ses bifurcations déroutantes. Discours du lieu et lieu du discours confondent leurs voix et leurs voies intérieures, se reflètent et se redoublent, tout en figurant magistralement l'aveuglement d'un esprit abîmé en lui-même, perdu en ses pensées monomanes. En ces espaces exigus, étouffants, inconfortables, plongés dans la pénombre ou dans une obscurité quasi totale, en ces prisons concrètes ou mentales, qui peuvent pourtant apparaître, à ceux qui de peu se contentent, comme des *asiles* où se terrer, les mouvements d'arpentage et autres reptations épousant la syntaxe sinueuse des textes de Kafka et de Beckett, figurent, un mot après l'autre, l'effort têtue d'une pensée menacée par la ruine. Kafka offre à son sujet tourmenté l'inquiétant prétexte à une méditation indéfinie que seule la mise à mort pourrait faire cesser : le *Zischen*, ce chuintement, sifflement ou grésillement parasite perçu par le protagoniste au début de la seconde partie du récit,

met en branle une mécanique interprétative qui à son tour s'affole et s'épuise, à vouloir comprendre et puis anéantir ce contre quoi on ne peut rien, que dire. La véhémence dont le « je » beckettien fait preuve témoigne quant à elle d'une énergie du désespoir qui donne lieu à l'expression d'un langage radicalement autre, échappant *définitivement* à toute forme d'entrave.

Florence GODEAU
Université de Versailles/Saint Quentin-en-Yvelines

Le Piège du monde

L'art de piéger est le premier art de tout être vivant ; il ne restera vivant que s'il y excelle. Machiavel, Baltasar Gracián, et jusqu'à cet hypocrite de chat-fouillé dauphinois : Innocent Gentillet, tout ce qui connaît l'homme, écrit des manuels de piégeage. Bien avant eux, Lao-Tseu avait déjà donné les plans d'une disposition d'appâts, invisibles, inodores, impalpables et puissants (pour tout dire : chinois) qui ne laissaient passer personne intact, même pas les dieux.

Jean Giono, *Les Terrasses de l'île d'Elbe*¹

GIONO ne lisait pas en grec le texte homérique, mais son intuition de créateur lui a permis de comprendre, mieux que tant de critiques universitaires, que l'ambiguïté de la parole, la duplicité des Muses, étaient au cœur de l'expérience homérique du langage. Dans le prologue de la *Théogonie*, comme le rappelle Marcel Detienne², ce sont les Muses elles-mêmes qui proclament que la frontière est bien mince entre les « choses véridiques » et les choses trompeuses que la parole présente comme indubitables : « Nous savons dire beaucoup de choses trompeuses, semblables à des réalités, mais nous savons aussi, quand nous le voulons, dire des choses « véridiques » (*Théogonie*, 27-28). Marcel Detienne souligne que dans l'*Odyssée*, cette possible confusion du vrai et du faux, ce travestissement du vrai par le

1 Gallimard, 1976, p. 173-174.

2 *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, François Maspéro, 1979, p. 75.

langage fallacieux qui prétend le mimer, définissent le statut même de la rhétorique. C'est dans l'usage de la langue qu'Ulysse et Nestor déploient tous les pouvoirs de la *mêtis*. Au livre XIX de l'*Odyssée*, dans la traduction de Victor Bérard que lisait Giono, on peut lire ce commentaire du récit mensonger qu'Ulysse déguisé en mendiant fait à Pénélope : « À tant de menteries, comme il savait donner l'apparence du vrai ! Pénélope écoutait, et larmes de couler, et visage de fondre³. » Le récit du faux mendiant est pathétique, et sa force (fausseté) mimétique est telle que Pénélope ne peut retenir son émotion. L'« apparence du vrai » est particulièrement éclatante dans l'art maîtrisé de l'hypotypose, du tableau suggestif, frappant, dont les couleurs et les reliefs sont tellement intenses qu'ils ont la même puissance d'émotion pathétique que la tragédie et la peinture. Marcel Detienne commente une phrase souvent citée des *Dissoi Logoi* selon lesquels excelle en ces arts « celui qui sait tromper, en faisant des choses pour la plupart semblables à la vérité... »⁴. La tromperie est donc ontologiquement liée à l'expression artistique, sous ses formes diverses, mais elle définit aussi une dimension essentielle de l'existence des mortels. Ceux-ci vivent dans un monde opaque et fluctuant, et sans cesse exposé aux illusions innombrables de la réalité sensible. D'autre part, et cette remarque découle logiquement de l'analyse de Marcel Detienne, la puissance trompeuse de la parole relève encore d'une conception magique, « animiste », pour qui la question des « rapports entre la parole et la réalité » ne se pose pas encore, comme elle le fera plus tard, dans la lumière exclusive du Logos. Marcel Detienne remarque à juste titre qu'au stade archaïque de l'épopée homérique, ou de la *Théogonie* d'Hésiode, que lisait Jean Giono (son influence sur *Le Serpent d'étoiles* est sensible), la puissance de la parole s'exprime aussi par la séduction, la capacité de tromper autrui, de le piéger, de l'illusionner. Ainsi, en ces âges reculés où la rhétorique n'avait pas encore coupé ses liens avec la magie, comme en témoigne le sens bien connu des *carmina* virgiliennes dans les *Bucoliques*, le langage n'est pas une simple taxinomie, une « mise en ordre » du réel comme le théoriserait Aristote. Dans une belle étude sur les différentes conceptions du langage, Jean Brun écrit que, avec les *Premiers analytiques* et *De l'interprétation*, Aristote « a dépouillé le langage de ses attaches nocturnes pour faire de lui cette fonction intellectuelle qui préside

3 *Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Livre de poche, 1970, p. 330.

4 Marcel Detienne, *op. cit.*, p. 76.

à l'énonciation de propositions où sont mis en relation des noms, simples sons vocaux possédant une acception conventionnelle, et des verbes qui ajoutent à ces relations un impact temporel »⁵. À l'évidence, le discours déclaratif tel qu'Aristote le définit doit s'arracher à l'ambiguïté, à l'ambivalence, à la polysémie des univers mythiques. Le langage y gagne en fonctionnalité ce qu'il y perd en poésie, bien loin de l'inquiétante étrangeté du mythe, de la confusion du vrai et du faux inscrite dans toute parole qui se présente encore comme une puissance d'illusion. Cette puissance d'illusion est dans le récit homérique le bien commun des hommes et des dieux. Comme le constate Marcel Detienne, les dieux connaissent la vérité mais la cachent : « Leurs apparences sont des pièges tendus aux hommes⁶. » Les hommes, quant à eux, ne cessent de rivaliser avec les dieux dans la maîtrise virtuose des mots qui trompent.

Lorsque, en 1925, Jean Giono écrit son premier grand livre, *Naissance de l'Odyssée*, il comprend dès que son projet se précise tout le parti qu'il peut tirer de la vision homérique de la rhétorique trompeuse. La première mention attestée de son livre se trouve dans une lettre du 2 janvier 1925 à Lucien Jacques : « Je refais pas à pas, si l'on peut dire, sur une vieille carte, les errances d'Odysseus le divin menteur ». Lucien Jacques répond trois jours plus tard que l'idée lui semble excellente :

Vous pourriez et devriez faire un merveilleux petit roman de ce que vous me dites dans votre lettre au sujet d'Odysseus le menteur ; l'île aux dames engageantes et retenantes ; le monsieur en question s'attardant complaisamment et ne revenant qu'à l'extrême limite de ses beaux jours pour narrer à sa bonne femme de Pénélope des bobards fanstasmagoriques ; broderies surbrodées : il y a là matière à un lé de haute lisse dont vous seul pouvez être l'artisan.

Dès lors le roman, encouragé par Lucien Jacques, trouvera son centre de gravité. Giono répond le 11 janvier, et décrit un Ulysse en route vers Ithaque, mais dépassé par son propre mensonge :

Ulysse en marche vers Ithaque, arrêté en une auberge de montagne, réfléchit sur la scène de ménage qui l'attend, et là, autour du feu, de son mensonge dit aux bergers, naît

5 *L'Homme et le langage*, Paris, PUF, 1985, p. 8.

6 *Op. cit.*, p. 75.

*l'Odyssée. Au long de son voyage, de halte en halte, Ulysse retrouve dans la bouche de tous son mensonge passé par tous les mensonges des autres*⁷.

À l'évidence, dans cette vision d'une parole qui échappe à son auteur, et qui grandit au point de rendre impossible tout rapport mimétique au monde, Giono retrouve, bien en amont de la rhétorique aristotélicienne, un rapport mythique au langage : cette même conscience de la langue que suggère la lettre de Lucien Jacques lorsqu'il compare le texte à un « lé de haute lisse » ou à des « broderies surbrodées ». Ce type d'analogies se retrouve souvent en Grèce ancienne. Pour Pindare, le poème est une « broderie » harmonieuse. Denys d'Halicarnasse le compare quant à lui à un tissu précieux⁸ : mais ce tissu est un assemblage hétéroclite de couleurs. Marcel Detienne constate que le tissage des mots est « semblable à Protée, ce Dieu multiple et ondoyant, qui est eau, feu, arbre et lion, qui réunit toutes ces formes en une seule »⁹. Le texte de *Naissance de l'Odyssée* procède à un tel tissage, où se rapiècent et s'assemblent des traditions littéraires disparates : la Grèce d'Homère revisité par Victor Bérard, des influences parnassiennes, entre autres celle de Leconte de Lisle, la lecture de Ronsard et des poètes de la Pléiade, des provençalismes, des réminiscences du *Protée* de Claudel etc. Le texte mime ainsi, non pas la substantialité heureuse du monde des Éléates, mais les métamorphoses de Protée, ce dieu à métis, qui symbolise avec éclat le piège des apparences. Ce que la critique gionienne a appelé, parfois un peu abusivement, le « baroque » de Giono, est au fond la rhétorique, somptueuse et colorée, séduisante et trompeuse, qui correspond le mieux à un réel qui toujours se cache derrière ses apparences et sa représentation. Dès les premières pages (le Prologue) de *Naissance de l'Odyssée*, le lecteur est mis en présence d'une réalité qui ne cesse de se défaire sous ses yeux. Placée en exergue, la citation de Ronsard extraite des *Parolles que dist Calypson, ou qu'elle devoit dire, voyant partir Ulysse*, met l'accent sur la « piperie » de la mer trompeuse : mer à métis qui tout au long de *Naissance de l'Odyssée* déploiera ses draperies théâtrales. Dès le Prologue, elle est féminine et séduisante : « La mer perfide hululait doucement : les molles

7 *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 819, notice de Pierre Citron.

8 Marcel Detienne, *op. cit.*, p. 67.

9 *Ibid.*

lèvres vertes baisaient sans relâche, à féroces baisers, la dure mâchoire des roches. » (p. 9) Circé lui ressemble, qui, elle aussi, est un piège vivant dans lequel Ulysse est pris. Mais c'est l'univers entier qui, dans ce Prologue, fonctionne comme un piège : piège des apparences, piège des formes trompeuses, de l'écume et des vagues, qui peuvent tuer, piège, enfin, des rêves qui assaillent Ulysse. Ulysse rêve de s'enfuir du rocher de Circé, et c'est en rêve qu'il étend les voiles :

La nave fantomale virait sa poitrine face au large... Ses ailes... l'écume... le vent... et le creux d'eau et l'ample bosse... ses ailes... l'écume... on part ! on part ! Las ! À peine parti, le fallacieux vaisseau s'effaçait. (p. 23)

Lorsqu'Ulysse parviendra à s'échapper du pays de Circé, et retrouvera la terre ferme, c'est pour tomber dans un piège plus redoutable encore, celui de sa propre parole, enchanteresse et insidieuse. Mais il affrontera aussi les mirages d'une réalité insubstantielle, qui se liquéfie au point de présenter partout des traits maritimes, comme si la terre elle-même se délitait et se dématérialisait. Le récit gionien excellerà à décrire un monde fluctuant, mouvant, instable. Le jeu des métaphores construit sans cesse l'univers en trompe l'œil. La mer omniprésente ronge la silhouette des arbres, confond les lignes, jusqu'à de puissants effets de surimpression qui suggèrent toujours que les formes tangibles ne sont qu'une mince pellicule illusoire sur l'immense liquidité inchoative du réel :

Le rideau flexible des joncs s'ouvrit sur une étroite plaine qui mimait la chair liquide de la mer. Des vagues de froment brisaient contre le flanc rugueux de la montagne où l'écume des oliviers grésillait ; dans ces calanques ombrées et profondes dormait le flot étale des prés. Une bastidette à forme de nef était à l'ancre sur un champ de trèfles. Ainsi, sous le visage de la terre, Ulysse trouvait toujours les traits aimés de la mer. (p. 31)

Mais Ulysse n'est pas simplement la victime de la mer trompeuse. Il aime les jeux de l'illusion, et c'est par une pure métaphore baroque que le narrateur de *Naissance de l'Odyssée* confond la mer et la fantaisie créatrice, la « fantasmagorie », comme disait Lucien Jacques, de l'imaginaire. Ulysse « détestait âprement la terre ; il fallait s'y traîner pas à pas et, loin de ces flots sur lesquels il volait, oiseau à bréchet de sapins à grande aile de toile, il se sentait diminué et un peu plus peureux » (p. 33). Plus loin, le navire

deviendra « un oiseau de bois et de toile » (p. 34), comme si la mer avait pouvoir d'arracher la matière à sa pesanteur fallacieuse. Dans *Naissance de l'Odyssée*, Cybèle est la « lieuse des pieds, plomb de la sonde des cieux ! » (p. 35) Mais la mer protéiforme n'est pas la seule à faire peser un étrange soupçon sur la réalité du monde, sur l'apparence – faussement stable et rassurante – d'un réel ordonné, mesurable, euclidien pour ainsi dire. Giono avait lu plusieurs études sur le polythéisme antique¹⁰ et il en retiendra surtout l'image d'un monde inquiétant, dont la superficie n'est qu'un masque et une ruse. Archias, dans *Naissance de l'Odyssée*, a le privilège d'être en contact quotidien avec ces mondes de « derrière l'air », comme dit le narrateur, et dont l'ambiguïté est telle qu'ils désignent parfois l'univers secret des dieux, mais aussi bien les fantasmagories de l'inspiration et les pouvoirs illusoires de la parole. Dans cette ambivalence mythique que *Naissance de l'Odyssée* parvient à reconstituer magistralement, il n'y a plus, en fait, de réalité indubitable à laquelle le narrateur puisse arraisonner son récit. La crise du récit mimétique est puissamment mise en scène dans ce livre¹¹ : « Archias faisait sourdre le monde fantastique qui vit derrière l'air brillant », nous dit-il (p. 34). Mais l'on sait qu'Archias a le cerveau dérangé, bien que ses pouvoirs soient au fond comparables à ceux de l'aède, du joueur de guitare, d'Ulysse lui-même, et de toutes les figures de l'artiste, si nombreuses dans *Naissance de l'Odyssée*. La parole ulysséenne prend naissance dans cette ambiguïté originelle, que le roman ne dissipera jamais. La présence des dieux – et sur ce point Giono suit fidèlement la leçon du texte homérique – ne fait qu'ajouter sa touche archaïsante à la représentation d'un monde inquiétant, parce que fluide et insubstantiel. Si Ulysse méprise, en bon libertin, les « simagrées des prêtres » (p. 36), il ne doute cependant pas que le monde soit habité – traversé – de forces qui peuvent devenir cruelles et violentes. Les « nymphes glacées de l'eau des sources » sont certes évoquées à travers des réminiscences ronsardiennes (p. 37), mais cet habillage humaniste, qui les tirerait vers la figure d'ornement, ne saurait faire oublier que les dieux du polythéisme exigent toujours leur part de sang.

10 « Un bouquin magistral de V. Bérard, *De l'origine des cultes arcadiens*, m'a rouvert la porte des dieux », lettre du 7 avril 1926, citée par Pierre Citron, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, p. 828.

11 Cf. Jean-François Durand, « L'Imaginaire méditerranéen de Jean Giono : *Naissance de l'Odyssée* », in Pierrette Renard (dir.), *Imaginaire méditerranéen*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 238-248.

Autrement dit, Dionysos se cache derrière la figure, et lorsqu'il déchire la draperie rhétorique, c'est pour dévoiler la face sanglante du monde, la part de l'ombre et du sacrifice. C'est cette vérité de Dionysos que *Naissance de l'Odyssee* va commencer à dire, comme un beau Prologue à l'œuvre tout entière. On ne saurait en effet s'en tenir à une analyse (pour prudente qu'elle soit) du « baroque » gionien, du baroque surtout des images et des métaphores, de la « broderie surbrodée » dont parle Lucien Jacques, sans voir que cette surface effervescente et hypnotique relève, au fond, de l'illusion. Dès les premières pages de *Naissance de l'Odyssee*, Ulysse devine quelque chose de la vérité de Dionysos, et pressent aussi que cette dernière n'est pas, quant à elle, une simple illusion. C'est plutôt le monde, le réel apparent, la mer envoûtante qui sont le masque (apollinien peut-on dire) de Dionysos.

Cette vérité qui déchire le masque a partie liée avec le piège. Dans le Prologue, Ulysse est prisonnier de Circé, décrite comme un piège d'autant plus fatal qu'il présente les apparences de la séduction. Mais Circé est biface, bifrons : « Au soir tombant, il remontait vers la maison de Circé. Des baisers et des coups de griffes l'accueillaient dès le vestibule » (p. 14). Circé est une glu, mais un dieu arme le piège, Éros lui-même, qui fait qu'Ulysse consent à son esclavage :

Le retour d'île en île ! N'était-ce pas plutôt de femme en femme ? Le chebec venait se prendre à la glu des ports. Pouvait-on résister à l'appel de l'amour ? L'enfant Éros court entre les jambes de celui qui veut marcher droit, l'entrave et le couche dans les mauves. Certes, pour Ulysse, les chutes se faisaient avec son agrément ; point n'était besoin d'étouffer des hurlements de conscience, cette sauvage elle-même s'était à la longue apprivoisée.
(p. 15)

Ulysse piégé s'effondre, mais Ulysse n'est pas libre de refuser le piège. Le piège est armé au plus profond de lui. On pourrait dire, en vocabulaire schopenhauerien, que l'instinct piège le Sujet, lui dénie toute autonomie, le rive, non pas à autrui, car l'œuvre gionienne est loin de toute dialectique de la reconnaissance, mais au piège d'autrui. L'érotique gionienne prend sa vraie dimension dans ce contexte très particulier qui suppose qu'il y ait un chasseur et une proie. Ulysse est la proie du piège Circé : « Savante, entraînée au pourchas, elle l'avait tenu en haleine, l'affolant... » (p. 16).

Même schéma dans les rapports avec les dieux. L'univers des immortels, en arrière-plan du monde séduisant des apparences, est comme un gouffre, une bouche d'ombre, prête à happer sa proie : « Et frissonnant, sans plus songer au mal de ses membres, il se hâtait à la poursuite du jour furtif ; le coin de son œil surveillait la gueule béante du bois » (p. 37). Mais ce gouffre dévorateur est peut-être l'ultime visage du monde, la réalité derrière le masque, comme Ulysse en aura la révélation effrayante à l'occasion d'une cueillette d'oursins :

Plongeant par un midi pour une cueillette d'oursins, il avait vu dans le fond glauque de grandes algues silencieuses et que le balèment de la mer balançait. Il était là, se demandant si une insensible harmonie émanée des gouffres, plutôt que la boule, ne berçait pas ces herbes. (p. 39)

Tout au long de *Naissance de l'Odyssée*, cet étrange attrait des profondeurs, cette fascination hypnotisée du gluant et du liquide décriront, dans sa force la plus monstrueuse, le piège du monde. Jusqu'au chant de la guitare qui attire et entraîne, comme si la voix d'Orphée servait elle aussi à piéger l'auditoire. On n'a pas assez souligné ce soupçon implacable que le texte gionien fait peser, dès ses débuts, sur le lyrisme, jusqu'à voir en lui le travestissement rusé du gouffre : « Au-delà du foyer, le ventre de la guitare envoûtait toujours les bûcherons. Il en fluait un bruit gluant, moitié ronflement de ruisseau et voix d'arbre » (p. 41). Il serait possible d'analyser toute la broderie gionienne autour de cette thématique, qui doit sans doute beaucoup à des influences fin-de-siècle, symbolistes et décadentistes, et à toute une obsession du miasme, du glauque, de l'érotisme méduséen, si finement analysée par Mario Praz et Alain Corbin dans des ouvrages classiques¹². Un passage, parmi les plus significatifs du livre, met en scène, en toute lisibilité, le piège (le mirage, dit le narrateur) des apparences. Ulysse rêve de Pénélope et d'Ithaque : « Ce n'était qu'un mirage, mais il avait les couleurs de la réalité » (p. 43). Ulysse comprend que ce mirage doit beaucoup à la vindicte des dieux, à « quelque maligne raillerie des dieux » (*Ibid.*), à la « subtile haine du ciel » (p. 44). Les immortels se servent des

12 Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du dix-neuvième siècle*, Gallimard, « Tel », 1998 (1^{re} édition 1966). Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille*, Aubier-Montaigne, 1982.

apparences, de l'imagination, du rêve pour tromper les hommes, mais ils se servent aussi de leurs désirs, de leurs passions, de leurs instincts. Éros est la carte maîtresse dans le grand jeu du monde où ils sont, d'ailleurs, eux-mêmes joués. L'aède aveugle, qui croit avoir été le témoin du naufrage du bateau d'Ulysse, formule à ce propos une remarque significative. Il a le sentiment d'être peut-être le jouet des dieux, le jouet de l'illusion, dans un monde dépeint comme un trompe l'œil baroque, avec ses décors, ses artifices, ses chausse-trapes : « Des lambeaux de la chair de Zeus passaient dans la nuit (...) Je vis soudain passer, entre les écailles cliquetantes des vagues, le corps inerte d'une tartane. Sur le coup, je crus à un jeu cruel de Maya » (p. 55). Seconde allusion à Maya, dans la deuxième partie du roman, lorsque Pénélope, en une scène symétrique à celle où Ulysse la voyait surgir de ses rêves, crut « voir jaillir, de l'au-delà ténébreux, la main desséchée du disparu étreignant de ses doigts crocs l'empreinte de femme encore chaude dans le lit » (p. 111). Pénélope s'exclame alors : « Maya, cruelle Maya (...), ne t'ai-je pas donné deux pigeons déjà ? » (*Ibid.*) Dans une note de son édition de la Pléiade, Pierre Citron suggère que Giono a pu dans ces passages confondre deux figures mythologiques, celle de la déesse grecque Maya, l'aînée des Pléiades, et la divinité qui, dans la religion védique, symbolise l'apparence illusoire du monde (I, 878). Pierre Citron rappelle aussi que Leconte de Lisle, que Giono lisait durant la guerre de 14, évoque Maya dans deux poèmes, « Bhagavat » (*Poèmes antiques*) et « Maya » (*Poèmes tragiques*). Mais Giono avait eu accès, très tôt, à plusieurs traductions des textes védiques (dont une datée de 1859) : plus de dix volumes témoignent de cet intérêt, auquel s'ajoute la lecture de Kipling, à qui il emprunta des détails exotiques que l'on retrouve dans plusieurs de ses récits. On comprend alors que, à partir de cette subtile imprégnation orientalisante, l'esthétique de *Naissance de l'Odyssée* puisse rejoindre celle du *Monde comme volonté et représentation*, sans qu'il soit besoin de supposer une influence directe. Qu'il suffise de rappeler ce résumé de l'antique sagesse de l'Inde, que l'on peut lire dès les premières pages du Livre Premier de la somme schopenhauerienne :

C'est la Maya, c'est le voile de l'Illusion qui, recouvrant les yeux des mortels, leur fait voir un monde dont on ne peut dire s'il est ou s'il n'est pas, un monde qui ressemble au

*rêve, au rayonnement du soleil sur le sable, où de loin le voyageur croit apercevoir une nappe d'eau, ou bien encore à une corde jetée par terre qu'il prend pour un serpent*¹³.

L'Ulysse de *Naissance de l'Odyssée* est bien ce voyageur qui rêve, et qui s'efforce désespérément de dépasser le piège des illusions. Il croit, en retrouvant Ithaque, avoir enfin échappé au piège, et tout le récit gionien décrira ce retour en termes de dépassement de l'illusion, un peu comme si le réel, enfin, un réel mesurable, ordonné, tangible, incontestable, venait dissiper (comme un mauvais rêve), le monde baroque de Maya. Ulysse, un court moment, revêt alors la forme du dynaste de *Noé*, celui qui ne cesse d'ordonner le monde en cosmos : « Bientôt je verrai la maison, les étables, le cœur de tous ces champs » (p. 123). Ce qui se dresse alors devant les yeux d'Ulysse, c'est l'illusion d'un monde pacifique, réconcilié, mis à l'abri des filets de la mort : « À partir du chemin qui croisait vers la colline, tout prenait une figure plus ordonnée... » (p. 123) Mais le récit gionien serait beaucoup trop édifiant s'il se terminait sur un tel retour, sur une telle « restauration » de l'ordre apollinien du monde. Le « bien » est désormais en déshérence : « Ce bien si net jadis qu'il faisait cligner l'œil sous le luisant soleil, ce bien où sonnait le fer des coutres, l'envol crissant des bêches, s'ensauvageait sous son pelage d'herbes sèches... » (*Ibid.*) Ulysse est partout saisi d'une inquiétude qui naît de la sensation que le visage apaisant de la nature n'est qu'un masque : « Il entendait toutes ces voix familières, mais l'inquiétude coulait comme une source d'automne » (p. 126). Tout suggère en effet que la substantialité est la ruse la plus perfide de Maya et que désormais l'illusion va s'emparer de quelques grands thèmes et les tendre à Ulysse comme l'ultime piège : le piège de l'origine – et du retour – le piège de l'arché, du fondement, le piège du commencement, voire de la matrice (le ventre de Pénélope), et l'illusion suprême d'une réintégration du Sujet dans un ordre cosmique, dans une *économie* du monde, liée d'ailleurs dans cette partie du texte à la figure protectrice de la femme : « Cette constatation de bonne économie féminine le tranquillisa » (p. 123). Si telle était la téléonomie interne du texte, Ulysse échapperait définitivement à la mer baroque pour vivre à nouveau dans la paix du foyer, selon un grand thème idyllique de la littérature antique. L'*Odyssée* s'achèverait en *Bucoliques*. Un passage étonnant de *Naissance de l'Odyssée* suggère que les errances

13 *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction A. Burdeau, PUF, 1998, p. 31.

d'Ulysse n'ont peut-être été qu'un rêve. Lorsque Margotton la pie, « venue du fond du temps » (p. 157) reconnaît Ulysse, ce dernier se demande s'il n'a pas rêvé sa vie d'aventures : « Cette malheureuse affaire de femmes aimées trop longtemps hors de chez lui était seulement une vaine fumée en train de s'effacer. Il n'y avait pas de mensonges, pas d'errances, mais un Ulysse au sein de ses biens » (p. 158). Et c'est alors, au cœur même de ce rêve d'impossible unité, qu'Ulysse est rejoint par la violence. Antinoüs s'approche. Ulysse étrangle la pie qui se caressait à lui et, à partir de cet épisode, *Naissance de l'Odyssée* devient une extraordinaire ébauche de l'un des plus grands livres gioniens, *Deux cavaliers de l'orage*. En effet, l'ultime visage du monde, tel qu'il va être mis en scène dans le récit, est celui de la violence, plus précisément la « menace » que Pénélope sent se préciser autour d'elle (p. 167) et qui détruira – sans laisser aucune possibilité de le retrouver jamais – le monde un moment entrevu de l'Idylle. Les dieux s'apprêtent à asséner leur dernier coup (p. 183). Dès lors, et c'est vrai surtout à partir du chapitre V de la deuxième partie, il n'y a plus de place, ou presque plus, pour la rhétorique baroque. Le récit devient tragique et grave et se précipite vers un épilogue sanglant. La vérité de Dionysos apparaît dans toute sa démesure sacrificielle, préparée, il est vrai, par de nombreuses allusions aux divinités cruelles qui désormais jouent à visage découvert en portant aux hommes des « coups épouvantables » (p. 199). On pressentait l'existence de cet univers destructeur lorsque, par exemple, le récit s'attardait sur la description du temple d'Artémis Kallisté : « Il s'élevait de ce temple une harmonieuse horreur, plus harmonieuse et plus horrible que la danse sacrée des éléphants de la nuit, et c'était l'harmonie de ses proportions » (p. 73). Le sentiment d'une « horreur panique » (p. 198) ne fera que s'accroître au fil du récit, et culminera lorsque la mère d'Antinoüs s'effondrera sur le corps de son fils, comme « échappée de l'Hadès » en une sorte de stupeur tragique. Le monde, plus que jamais, ressemble à un décor de théâtre, et cela bien avant que *Le Bonheur fon* et *L'iris de Suse* n'aient tiré tout le parti possible de ce que l'on pourrait appeler un baroque décoratif où triomphe l'artifice. Mais ce décor est ensanglanté, comme une lointaine annonce des violences chromatiques et des cruautés aztèques d'*Un roi sans divertissement*, par le rouge de Shiva et de Dionysos : « Le ciel était somptueux et rouge (...). Les arbres, les herbes et l'air tremblant du lointain, se coloraient d'un incarnat velouté : une collinette ronde et rase avait la rougeur d'une joue de fillette » (p. 202). C'est ainsi que le récit gionien s'approche du cœur du

« terrible mystère » (p. 203) qui est en même temps le piège ultime : la violence. Le chapitre s'achève sur l'évocation du corps d'Antinoüs « écartelé et sanglant » qui est sur le visage d'Ithaque « comme la marque d'un coup de poing » (p. 203). L'épilogue (chapitre VII) laisse entendre que, après la mort sacrificielle d'Antinoüs, le cycle de la violence n'est pas pour autant interrompu. L'épilogue s'ouvre sous le signe de l'orage : « Le divin cocher guida le chariot de l'orage vers le large ; brides abattues, les noires cavales volèrent sur l'eau, faisant jaillir sous leurs sabots des gerbes d'éclairs » (p. 223). À l'évidence, c'est Télémaque qui sera désormais le cavalier de l'orage, celui par qui l'Idylle n'aura pas lieu :

Pointant son index maigre et dur vers la grasse chair d'Ulysse : — toi, le porc, avait-il dit, je te crèverai !

Certes, Ulysse comprenait un peu que cette fureur soit dirigée contre lui ; c'était sa violence qu'il ne s'expliquait pas (p. 227).

Mais l'épilogue est encore plus étonnant, si l'on se rappelle qu'il décrit, à Ithaque, un Ulysse, non pas redevenu paysan, mais devenu artiste, et qui sent « gonfler en lui la floraison de récits nouveaux » (p. 235), tout en rêvant d'acclamations et d'auditoires enthousiastes. Le rêve d'Ulysse est interrompu par « une chanson sauvage, comme hachée par des dents qui voulaient mordre » (p. 235). À nouveau, en conclusion du récit, surgit la figure du piège, de la bouche dentée, sous la forme de Télémaque :

Il était encore tout ruisselant de l'orage passé : ses cheveux plats serraient son crâne comme un casque. Résolu et grave, il appointait soigneusement à la serpe un épien en bois de platane. (p. 235)

Télémaque est le piège le plus dangereux, car Ulysse est aveuglé par son amour paternel et ne voit pas le « terrible mystère » du monde que cache le jeune visage de son fils. *Deux cavaliers de l'orage*, quelques années plus tard, ira plus loin dans l'implacable élucidation de ce mystère et dans l'épaisse ténèbre tragique. Or, il importe de le remarquer, ce Télémaque guerrier, tout armé de sa bouche aux dents incisives, fait face à son père, Ulysse, mais surtout l'artiste, le maître de la parole rusée. L'artiste se satisfait de la splendeur phénoménologique du monde et de sa parure illusoire. L'artiste joue en virtuose de ces pièges de l'illusion que sont, au dire de Schopen-

hauer dans le sillage de Kant, « le temps, l'espace et la causalité » : autrement dit, non la chose en soi, mais le phénomène, ou encore le « monde comme représentation¹⁴. » Mais quelle est, alors, la « face interne » de l'univers, le « noyau du monde et véritable chose en soi » (*Ibid.*) ? Toute la logique narrative de *Naissance de l'Odyssée* tend à montrer que ce tréfonds, cette profondeur secrète, c'est la violence.

Il ne s'agit certes pas de confondre ici la violence selon Giono et la volonté dans la philosophie de Schopenhauer, mais plutôt de suggérer que, dans les deux cas, il y a une réalité plus profonde que l'ordre formel et factice des phénomènes. Il ressort de ce qui précède que *Deux cavaliers de l'orage* prolonge et accomplit *Naissance de l'Odyssée*, dont il dévoile toute la portée implicite. Par la suite, Giono n'ira pas plus loin dans l'analyse de la « roue dentée » du monde, qui broie, qui happe les hommes les uns après les autres. Et l'on comprend à quel mécanisme, au fond, faisaient allusion tous les passages qui décrivaient – même allusivement – les pièges partout tendus aux héros odysseens. Piège de l'apparence, certes – et le baroque se rapproche alors de la piperie, dans le double sens de musique charmeuse et de tromperie : c'est le monde des phénomènes tout entier qui « pipe », et qui le fait dans la triple dimension du temps, de l'espace et de la causalité. Et piège, pire encore, d'un fond des choses, d'une réalité ultime que trahit, derrière les apparences, la face sauvage du réel : crocs, dents, bouche dévoratrice, gouffre glauque et gluant, serpes, épieu appointé, autant de métonymies du grand piège du monde, dont *Deux cavaliers de l'orage*, après l'esquisse incomplète du premier récit gionien, dévoilera la métaphysique tragique.

Jean-François DURAND
Université Montpellier III

14 *Ibid.*, p. 59.

Hors du cadre : débordements...

LA NOTION de piège, ou de trompe l'œil, en peinture comme en littérature, est elle-même une notion piégée. En effet elle renvoie frontalement ou obliquement à une intentionnalité du texte ou du tableau, qui flirte à la fois avec la perspective esthétique d'une époque ou d'un genre, et avec les transgressions qu'elle rend possible, afin de produire des effets souvent ambigus.

Dans le trompe l'œil, par exemple, qui date au moins du peintre Grec Zeuxis, c'est le peintre qui tend un piège, mais quel est son but ? Tromper les oiseaux ou les spectateurs ? Exhiber sa propre virtuosité (tekné) en tant qu'« artiste » ? Faire preuve d'hybris en marquant sa capacité à rivaliser avec la création – ce que lui reprocherait Platon ? Est-ce à des jeux de même type, et avec des enjeux de même ordre que des peintres, comme Arcimboldo, inventaient des figures humaines à l'aide d'une réorganisation subtile de fruits, de fleurs ou de poissons ? Est-ce encore pour d'autres buts que des peintres comme Maurice Escher inventent des espaces et des objets impossibles, par des jeux d'optique qui piègent le spectateur – le temps d'en découvrir la règle. Il en va de même, les intentions seules se trouvant différentes, dans les collages comme *La Femme Cent têtes* de Max Ernst ou les *Hebromadaires* de Jacques Prévert. On pourrait de même regarder comme des pièges certains tableaux de René Magritte comme *Les Promenades d'Euclide* (1955), ou *La Condition humaine* (1933). Cependant, avec Magritte – pris ici comme exemple – le simple espace ludique, la simple provocation à

l'étonnement suffisent-ils à épuiser le plaisir et le trouble ressentis ? Outre l'aspect ludique, et le piège optique dont la présence est évidente, le spectateur n'est-il pas interpellé ou séduit par une sorte « d'arrière pays » infigurable mais présent¹.

Quant au piège optique, il fonctionne dans la plupart des cas sur la dénégation de l'attendu, sans être pour autant déceptif. Ce qui est subverti c'est le savoir attendu. Par exemple qu'il y ait un dedans et un dehors, un espace représenté comme contextuel et des objets qu'on y inclut. Dans un tableau habituel, que ce soit une nature morte de Chardin, une tête de femme de Picasso, *Les Tournesols* de Van Gogh ou *Les Footballeurs* de De Staël – même si les perspectives esthétiques sont chaque fois différentes, il n'y a pas piège.

Par contre aussi bien Zeuxis, qu'Arcimboldo, Escher, Ernst, Prévert ou Magritte ne jouent pas le jeu de la norme. Ils établissent par ruse une solution de continuité entre les deux espaces, celui du spectateur et celui du tableau, ce qui induit pour le regard une nécessaire confusion. Ces espaces, attendus traditionnellement comme distincts, s'interpénètrent et ouvrent sur des hybridations curieuses qui peuvent être simplement ludiques ou produire des « effets de fantastique ». Chez Magritte, c'est, dans *Les Promenades d'Euclide*, la forme d'une tour qui a son symétrique formel dans une rue, dont on ne peut juger si elle est sur le motif ou dans le tableau. Dans *La Condition humaine* c'est un tableau peint qui se prolonge dans l'espace du motif, comme si le tableau était devenu transparent. Ailleurs, d'autres réussites déstabilisent le regard ainsi piégé, comme on le voit dans certains « Disparates » de Goya².

Ces quelques exemples, pris dans le domaine pictural, avaient pour but de situer, de façon visuelle, l'une des problématiques du piège dans les récits que je me propose d'étudier. En effet, les écrivains aussi ont leurs jeux et leur manière de tendre des pièges au lecteur. Les univers romanesques que les auteurs engendrent ont été très bien analysés par Pavel, ou

1 Au sens où l'emploie Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Flammarion, « Champs », 1982.

2 Roger Bozzetto, *Le Fantastique iconique. Pour une approche des effets de fantastique en peinture*, Paris, EC Éditions, 2001.

par Eco, mais ils ne se sont guère attardé sur les stratégies de transgression de ces univers³.

DE QUELQUES JEUX NARRATIFS

On peut considérer que, depuis Sterne et Diderot, l'auteur peut interpellé le lecteur, qui est sollicité depuis son monde non-fictionnel, et dans le cadre d'un roman. On le prend à témoin, on lui laisse le choix de la suite du roman comme le fait Diderot dans *Jacques le fataliste*. Cela relève-t-il d'un jeu ? Ce n'est en tout cas pas un piège. Qu'en est-il du roman de Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, où le Lecteur, plusieurs fois pris à partie ou à témoin se retrouve, en tant que personnage, au lit avec la lectrice, le livre étant lu⁴. On peut de même admirer la prouesse de Nabokov dans *Feu pâle*, qui donne, à la fois, un texte poétique et son interprétation délirante dans le cadre d'une préface et de notes qui constituent un roman parasite. On peut de même s'interroger sur *Paludes* ou sur *Les Faux Monnayeurs* de Gide avec leurs récits mis en abyme⁵. On pourrait aussi questionner les stratégies de leurre mises en place dans les « nouveaux romans » des années 60⁶. Ce sont là des jeux, des traitements paradoxaux de la rhétorique romanesque, mais ce ne sont en rien des pièges, pas plus que les miroirs de sorcière dans les tableaux de l'école hollandaise.

À la recherche de pièges, je m'intéresserai donc maintenant à certains auteurs. Ils ont composé – dans le cadre de genres comme la nouvelle policière, ou d'autres que l'on a pu rapprocher de la visée fantastique – des récits qui, un peu à la manière des tableaux de peintres comme Arcimboldo ou Magritte, créent des effets de leurre par des textes volontairement piégés, à des fins qu'il sera possible d'interroger. Je présenterai d'abord deux nouvelles policières ainsi qu'un texte de Roland Topor, ensuite nous interrogerons quelques nouvelles fantastiques de Julio Cortázar, ainsi que « Les Ruines Circulaires » de Jorge Luis Borges.

3 Thomas Pavel, *Les Univers de la fiction*, Seuil, « Poétique », 1988.

4 Le jeu de mot ne fonctionne pas en français. En italien « letto » (lu) et « letto » (le lit) produisent une rencontre amusante.

5 Italo Calvino, *Si par une nuit d'Hiver un voyageur*, Seuil, 1990. Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, Gallimard, 1991.

6 Alain Robbe Grillet, *La Maison de rendez-vous*, Éd. de Minuit, 1968.

La nouvelle policière comme récit piège

Au premier abord, il est tout à fait normal de considérer que la nouvelle policière dite d'énigme – et répondant à la question classique « whodunit ? » – a le droit de se présenter comme texte piégé. Cela fait partie d'un jeu que l'on a même codifié. Il n'est que de se reporter aux fameuses règles de S. S. Van Dine⁷. Dans ces récits, le narrateur sème des indices qui se présentent sous une forme apparemment insignifiante, car ils sont donnés selon un angle de vue qui, n'insistant en rien, les cantonne dans le registre de l'anodin. Ils paraissent dès lors dénués de signification pour la solution de l'énigme. Après une série de fausses pistes, de confrontations de points de vue, de mensonges dits par les personnages et rectifiés par le détective, qui a fait travailler ses petites « cellules grises », la réalité initiale se trouve reconstituée, à l'image d'un puzzle, chère à Agatha Christie. L'anodin était un faux-semblant. Le lecteur, dans un roman de cette tradition, devrait avoir accès aux mêmes indices que le détective, et pouvoir en tirer les mêmes conclusions, mais c'est évidemment un leurre de plus. Le détective, en effet, en sait toujours un peu plus, sans qu'on sache comment. Si sa démonstration, lors d'une scène conclave, aboutit et rend lisible la scène du meurtre ou du vol, les moyens par lesquels il a abouti à ces conclusions ne sont en général validés qu'*a posteriori*. Le lecteur n'a presque jamais eu sa chance.

Une autre manière de leurrer – et peut-être même de piéger – le lecteur, c'est de ne pas donner à celui-ci un point de vue fiable. On en trouve l'illustration la plus caractéristique avec le fameux *Meurtre de Roger Acroyd*. Dans ce roman Agatha Christie prête au narrateur homodiégétique – et donc organisateur du sens du texte – le rôle de l'assassin, démasqué à la fin, ce qui donne en effet au lecteur le sentiment de s'être fait piéger.

Les deux nouvelles auxquelles je m'intéresse maintenant ne relèvent pas de cette tradition du « whodunit ? », ou du moins pas directement. Toutes deux ont été publiées dans des magazines, puis reprises et présentées par

7 Daniel Fondanèche, *Le Roman policier*, Ellipses, 2000, p. 43.

Jacques Bergier et Jacques Sternberg dans l'anthologie *Les Chefs d'œuvre du crime*⁸.

La première, « Trou de mémoire », de Barry Perowne, est encore proche de la tradition classique, bien qu'il n'y ait pas de détective et que le scénario du meurtre ne soit pas présenté comme élucidable pour le lecteur. Il s'agit d'un auteur dramatique qui cherche une astuce pour réaliser un meurtre parfait dans une chambre close. L'idée lui en vient, alors qu'en manque d'inspiration, il se saoule dans un bar. Cette astuce est si belle, si simple et si évidente, qu'il ne peut s'empêcher, l'alcool aidant, d'en faire part à un inconnu. Après cela, il sort du bar et une voiture le renverse. Au réveil à l'hôpital, il se révèle incapable de retrouver la solution de son problème de chambre close. Il se met à la recherche de celui à qui il l'a racontée pour que celui-ci la lui rappelle. Il retrouve l'individu, mais qui nie le connaître. L'écrivain rentre chez lui et s'enferme. Mais à un certain moment il sent une lame pénétrer dans son dos, glisser entre ses côtes : le souvenir de la solution lui réapparaît alors, mais il est trop tard. Il s'agit là d'un renversement du thème classique du problème de la chambre close. À la différence près qu'ici la solution existe (l'assassin la met en pratique) mais elle demeure inconnue au lecteur frustré plus que piégé.

La seconde, « Ne vous retournez pas », de Fredric Brown, débute par une injonction au lecteur du magazine qu'il vient d'acheter : « Asseyez-vous et détendez-vous » avant d'ajouter « ce sera la dernière histoire que vous lirez jamais » et cela se termine par « ne vous retournez pas. Ne croyez pas à tout ceci... jusqu'au moment où vous sentirez le couteau. » Entre temps le narrateur s'est expliqué. Il s'agit d'un pari, portant sur la facilité ou non de tuer un inconnu, sans motif. L'aspect ludique est mis en jeu au double plan du texte : d'une part un pari entre des personnages. D'autre part et hors texte, entre l'auteur et le lecteur (vous ou moi). L'auteur espérant que le lecteur se retourne (ou au moins frissonne) c'est-à-dire sorte de l'espace de la lecture pour réagir dans le cadre du monde de sa réalité. Le narrateur explique qu'il s'agit bien d'un magazine unique, fait sur mesure et identique

8 Jacques Bergier et Jacques Sternberg, *Les Chefs d'œuvre du crime*, Marabout Géant 254, Verviers, 1966.

au vrai – le narrateur est un faussaire célèbre, et copier un numéro de magazine est moins ardu que de contrefaire des billets de vingt dollars.

Il explique qu'il a caché ce numéro parmi d'autres, qu'il a vu le client (le lecteur) l'acheter, qu'il l'a suivi, qu'il se trouve dans l'appartement. Il anticipe les réactions du lecteur « vous frissonnez... peut-être est ce à cause d'une fenêtre qui s'ouvre silencieusement », « ne vous retournez pas, vous serez sans doute plus heureux si vous ne sentez pas venir le couteau⁹ ».

Dans « Le Spectacle est permanent » Topor joue sur un autre aspect du piégeage¹⁰. Son personnage se trouve dans une salle de cinéma en tant que spectateur d'un film, lequel ne donne à voir qu'un écran vide. Il s'énervé et se trouve ainsi en point de mire des autres spectateurs. Au point de leur faire face. Mais, ce faisant, il se retrouve alors de l'autre côté de l'écran, assurant le spectacle. Il voit entrer les nouveaux spectateurs de cette salle de cinéma piégée. Cela constitue l'inverse de ce qui se passe dans le film de Woody Allen *La Rose pourpre du Caire*, où un personnage du film sort de l'écran pour séduire une spectatrice.

Dans tous ces cas, à de degrés divers, le texte piège le lecteur. Dans la première nouvelle, il s'agit d'un retournement des règles connues, ce qui fait de ce piège un simple leurre. Dans le second cas, on assiste à un décadrement du texte. Le fait qu'il s'agisse d'une nouvelle policière, donc d'un jeu avec les règles d'un genre, nous maintient quand même dans un espace ludique. Même si, pour un lecteur naïf et crédule, la seconde nouvelle se voudrait traumatisante. Avec le récit de Topor, l'aspect « panique » recherché est un peu gâché par la brièveté du texte, qui en fait presque une histoire drôle. Il en va autrement avec les nouvelles qui frôlent les limites, de Poe, Cortázar et Borges.

Du jeu du piège à la réalité piégée

On ne s'étonnera pas de trouver, comme une sorte d'« interface », Poe, inventeur de la nouvelle policière et auteur de textes fantastiques. On a peu remarqué à quel point « Morella » et « Ligeia » étaient des textes piégeants.

9 Le texte, lu dans une anthologie, perd de sa crédibilité à ce point de vue.

10 Roland Topor, « Le Spectacle est permanent », in *Four roses for Lucienne*, U.G.E., « 10/18 », 1978.

Certes dans les deux cas, le but de la narration est peut-être d'inciter le lecteur à arriver à une indétermination du type todorovien – « ou bien ou bien » – ce à quoi s'arrêtent en général les critiques. Mais c'est ne pas voir que le texte tend à conduire le lecteur vers un moment de sidération. Devant le vide dans « Morella », devant une face méduséenne dans « Ligeia ». Le narrateur est censé écrire son aventure longtemps après. Dans « Morella », le vide du tombeau offre au lecteur l'espace de la sidération devant l'indicible. Dans « Ligeia » la question taraude de savoir où est maintenant celle qui est revenue d'au-delà de la mort, et qui est censée s'être réincarnée. Où a-t-elle disparu à nouveau, si elle s'est jamais manifestée ? Question sans réponse que seul le délabrement de la mémoire du narrateur semble poser. D'où l'importance du texte original, qui présente un aveu initial, avant le récit lui-même. « I can not re-member » : je ne puis donner de membres, je ne puis donner de corps. À qui ? À celle qui n'a jamais été qu'un nom, qui n'était, comme le portrait qui suit le titre ne montre qu'une « singularité » idéale et « étrange », composée – à la manière d'un tableau d'Arcimboldo – de raretés précieuses. Un visage où les étoiles se mêlaient aux houris, Démocrite aux rêves d'opium, et les cheveux hyacinthe à la Chevelure de Bérénice¹¹. Nous sommes donc ici en présence d'un récit piégé d'entrée, qui incite à admirer la virtuosité de Poe. Mais la lecture qui est proposée induit le lecteur, dès la fin du récit, à le reprendre depuis le début, dans une sorte de circularité infinie, un piège éternel, n'est pas simplement ludique. Elle crée un malaise, questionnant ainsi la réalité de la réalité, et permettant l'advenue d'une lecture dans le cadre du fantastique.

De Poe à Cortázar, le passage se fait par les traductions de Poe en espagnol, ainsi que par la préface de Cortázar à cette œuvre. Mais on pourrait aussi se demander si, indépendamment des substrats personnels et culturels, le thème de la circularité infinie, sous d'autres formes n'a pas été inspiré par Poe. Cortázar on le sait aime jouer avec les mots, et dans « La Lointaine », au moins dans le texte espagnol, il joue avec les anagrammes et

11 Et dont le nom renvoie à un son, puisqu'il s'agit du nom d'une sirène, donc lié au souffle et au chant. Ce nom apparaît pour la première fois chez Poe dans son poème de jeunesse *Al Araf*. Voir Claude Richard, *E. A. Poe*, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1513, note 31.

les palindromes « Alina Reyes c'est la reine (en espagnol) »¹², qui aboutit à un échange de personnalités. Ailleurs, dans « Axolotl », nous assistons à un échange d'identités entre un écrivain et un animal, au point qu'on se demande qui écrit le texte que nous lisons. Dans « La Nuit face au ciel », nous sommes confrontés sans pouvoir prendre position avant la fin du texte à un échange (ou une interpénétration) de temporalités différentes, entre Paris et un accident de moto et un sacrifice aztèque, le guerrier aztèque d'une époque précolombienne rêvant, par anticipation (?), un accident de moto au XX^e siècle.

Certes on peut considérer que ce ne sont là que des jeux, mais leur récurrence pose le problème de l'identité d'une façon insidieuse. On peut le référer explicitement à la réalité de l'exil vécu par Cortázar, pris entre deux mondes et deux cultures. Il me semble cependant que Cortázar aborde par ces récits aux racines de l'idéologie occidentales du moi, et de la réalité en relation avec les événements historiques et culturels qui ont abouti à la colonisation européenne des Amériques. Il n'aborde pas de façon hystérique ce problème occidental de l'identité, comme l'ont traité avec leurs textes fantastiques, Maupassant avec « Le Horla », Wilde avec *Le Portrait de Dorian Gray* ou Stevenson avec *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde*. Les temps ont changé, Cortázar opère dans ces récits avec une sorte d'acceptation sage. Ainsi qu'il le dit par ailleurs :

*La réalité est une immense éponge pleine de trous... et par ces trous se glisse tout le temps des éléments... qui la font basculer... c'est à ce moment que je sens arriver ce qui dans mes contes prend un côté fantastique... je pense que le fantastique fait partie de la réalité*¹³.

Autre exemple pris chez Cortázar : « Continuité des parcs¹⁴ ». C'est un texte qui joue sur les frontières du récit, de façon radicale. Le lecteur d'un roman s'installe dos à la porte d'une grande pièce et entame la suite d'une lecture. Il est rapidement pris par l'illusion romanesque et suit les aventures

12 Bernard Terramorsi, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, L'Harmattan, 1996, p. 50.

13 Julio Cortázar. Cité par Bernard Terramorsi, *op. cit.*, p. 17-18.

14 Julio Cortázar. Les textes choisis figurent dans le recueil *Les Armes secrètes*, Gallimard, « Folio », n° 448, 1979. Pour une bibliographie des publications originales, voir Terramorsi *op. cit.*

d'un intendant qui trompe son maître avec la femme de celui-ci et avec laquelle il complot de poignarder le mari. On suit, avec le lecteur, le trajet du tueur sur la piste de sa victime désignée, jusqu'au moment où le tueur se trouve, miraculeusement, derrière le lecteur du roman qui narre ces péripéties, un poignard à la main, dans le décor où a été situé le lecteur au début du conte. L'interférence des deux espaces, le romanesque lu et le romanesque posé comme référentiel et empirique laissent, comme chez Magritte, une impression de vertige et de malaise. Le lecteur se trouve pris comme dans une sorte de bande de Moebius, dans le cadre d'une lecture « infinie ». L'aspect ludique débouche, là aussi sur une sorte d'angoisse – et l'on perçoit la différence d'avec le récit policier de Fredric Brown « Ne vous retournez pas ». Ici la situation n'est pas explicitée par une série d'arguments, l'effet de piège fantastique provient de la seule narration, comme dans un cauchemar.

Avec « Les Ruines circulaires ¹⁵ », Borges, à son habitude, met en scène par le biais d'une fiction, une situation philosophique paradoxale. C'est souvent le cas chez cet auteur : que l'on pense à « Funes ou la mémoire », ou à « Pierre Ménard auteur du Quichotte ».

L'histoire des « Ruines circulaires » est peu ordinaire, compte tenu des habitudes de Borges écrivain. Ce récit est en effet rapidement écrit, en une semaine. Pendant le temps de son écriture, Borges allait « travailler dans une bibliothèque » et « parfois au cinéma » – et il voyait ses amis « comme si tout cela se passait dans un rêve » – rêve qui est mis en exergue par la citation de Lewis Carroll qui ouvre le texte ¹⁶. Le récit nous présente un personnage d'inconnu qui arrive sur les lieux d'un temple circulaire et incendié. À force de travail intérieur, et après de nombreux échecs, il devient un démiurge et construit un homme, son enfant, qu'il tente de protéger contre le feu. Néanmoins le temple circulaire où il s'abritait flambe, mais lui-même n'est pas attaqué par le feu. Il comprend alors qu'il n'est que le personnage du songe d'un autre rêveur. Et ceci dans une infinie mise en abyme, liée à l'éternité, autre forme de piège. Le thème traité relève, comme souvent chez Borges, de la spéculation métaphysique. La pensée

15 Jorge Luis Borges, « Les Ruines circulaires », in *Fictions, Œuvres Complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

16 Jorge Luis Borges, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 1575 (notes).

gnostique a exploité cette image du créateur qui n'est que l'ombre affaiblie du seul Créateur (qu'ils nomment la « kata strophé », ou détournement vers le bas¹⁷).

Cette référence aux gnostiques n'a rien d'étonnant chez Borges, qui considère que la littérature fantastique relève de la théologie (et vice-versa). Mais l'articulation du thème à la situation narrative ainsi créée induit un effet de « fantastique métaphysique » caractéristique des fictions borges-siennes.

Les formes du piège, comme les désirs de piéger sont nombreux et variés, aussi bien en peinture que dans la littérature. C'est, de façon ludique pour certains, avec des visées plus spéculatives pour d'autres, ou en liaison avec un « sentiment de fantastique » pour quelques uns, une façon d'explorer des limites. Jeu sur les règles, ou avec elles, subversion de codes, mise en question du statut de la réalité ou du vraisemblable, toutes ont pour effet de se présenter comme des pièges, plus ou moins sérieux.

Cela va du simple aspect ludique dans les nouvelles policières citées, ou chez Topor, à une interrogation sur le statut de l'identité chez Cortázar. Les deux textes les plus piègeurs se révèlent être « Continuité des parcs » et « Les Ruines circulaires », chacun à sa manière. Cortázar, exploite au maximum les ressources de la narration pour créer un texte à la circularité parfaite, Borges en donnant à son récit une dimension explicitement transcendante. Les formes des pièges sont différentes, les intentions des auteurs indéchiffrables, les textes et les tableaux continuent de s'imposer à nous et de nous provoquer.

Roger BOZZETTO
Université de Provence

17 Plotin, *Deuxième Ennéade*, Les Belles Lettres, 1998. Introduction de Jérôme Clément, p. XXI.

Le Spectateur qui en savait trop...

PLAN 1 (43 secondes) – Premier étage des bureaux déserts et silencieux d'une entreprise. C'est le soir, de gros néons éclairent les lieux. Le spectateur a devant lui un espace double, ouvert à son regard comme une scène de théâtre : une cloison centrale, vue en coupe, sépare les lieux en deux compartiments. Dans le compartiment de droite, une porte vitrée ouverte laisse voir le fond d'une pièce. Un gros coffre, porte ouverte, est posé contre le mur. Une jeune femme, l'héroïne du film, est penchée sur l'intérieur du coffre que l'on ne voit pas. Dans le compartiment de gauche, l'espace d'un couloir fuit vers un arrière-plan incertain. Au fond, derrière une cloison apparaît une femme de ménage qui tient un balai dans les mains. La femme de ménage se déplace en poussant un seau d'eau avec son balai. Elle s'arrête, se tourne vers l'arrière-plan et se courbe pour laver le sol. Pendant ce temps, la jeune femme de droite continue à s'affairer devant le coffre. Puis, la femme de ménage, toujours dans le compartiment de gauche, s'avance lentement vers nous en poussant son seau dans un silence total. La jeune femme à droite referme la porte du coffre.

Plan 2 (à 44 ") – *Plan rapproché-épaule* sur la jeune femme qui regarde anxieusement vers la gauche.

Plan 3 (à 47 ") – *Plan de demi-ensemble* en légère *plongée* sur la femme de ménage, de dos, penchée vers le sol. Elle est vue par la jeune femme, derrière la cloison vitrée qui les sépare l'une de l'autre.

Plan 4 (à 49 ") – *Plan rapproché-taille* sur la jeune femme de trois-quart gauche. Derrière elle, le coffre bien visible. Dos au coffre, elle scrute l'espace devant elle.

Plan 5 (à 51 ") – *Plan d'ensemble rapproché* de l'espace qui sépare la jeune femme de l'escalier à l'arrière-plan. À gauche, une table chargée de papiers. À droite, une étagère vitrée. Au fond à droite, encore une porte vitrée ouverte et le haut de la rampe de l'escalier. À gauche, un espace incertain, comme tout à l'heure dans le premier plan de la séquence.

Plan 6 (à 53 ") – Retour au plan 4. Un *panoramique* descendant accompagne le geste de la jeune femme qui se penche, ôte ses souliers à talon aiguille, et les fourre chacun dans chaque poche de son manteau.

Plan 7 (à 1'11) – La jeune femme en *plan-épaule* de profil gauche, suivie par un *travelling* gauche, marche précautionneusement.

Plan 8 (à 1'13) – *Plan rapproché en plongée* sur les jambes et les pieds déchaussés de la jeune femme qui continue sa progression vers l'escalier.

Plan 9 (à 1'15) – *Plan très rapproché (insert)* sur un des souliers qui est à moitié sorti de la poche du manteau.

Plan 10 (à 1'17) – Retour au plan 7. La jeune femme, toujours accompagnée par le *travelling*, longe la cloison de verre du bureau. Elle aperçoit la femme de ménage encore penchée sur son seau et encore en train de lui tourner le dos.

Plan 11 (à 1'21) – Retour au plan 9. Le soulier est de plus en plus sorti de la poche du manteau.

Plan 12 (à 1'23) – Retour au plan 10 mais la ligne de perspective est plus nettement orientée vers la droite. (*La caméra précède*) la jeune femme qui est maintenant en train de dépasser l'endroit où se tient la femme de ménage.

Plan 13 (à 1'25) – Retour au plan 11. Le soulier penche tellement vers le bas qu'il est sur le point de tomber.

(*Dans la collure entre les deux plans, chute du soulier sur le plancher, bruit mat qui retentit sur le plan suivant, retour des très faibles bruits d'ambiance*).

Plan 14 (à 1'27) – *Plan d'ensemble rapproché*. Au tout premier plan en bas à gauche, le soulier gît sur le sol, talon et semelle vers nous. À l'arrière-plan, la femme de ménage courbée sur son seau. Les lignes du plafond et du sol penchent curieusement vers la droite comme si la pièce, sens dessus dessous, était vue depuis le sol par quelqu'un qui aurait la tête renversée (à hauteur du soulier).

Plan 15 (à 1'28) – *Plan-épaule* sur la jeune femme de profil. Elle pivote, se penche, se relève, regarde anxieusement autour d'elle.

Plan 16 (à 1'32) – La femme de ménage de dos, penchée, n'a pas bronché. Elle continue à laver le sol.

Plan 17 (à 1'35) – *Plan rapproché-poitrine* sur la jeune femme. Elle se détourne, regarde vers le bas. Suivie en panoramique descendant, elle se penche et ramasse son soulier. *Panoramique* ascendant. Même vision du lieu que celle du plan 5. La jeune femme, de dos, s'éloigne à droite vers l'escalier. À gauche, apparition dans *le champ* d'un troisième personnage, le veilleur de nuit. Il marche à grands pas vers nous tandis que la jeune femme commence à descendre l'escalier. Elle disparaît au fond à droite. Ils se sont croisés mais elle n'a pas vu le veilleur dans son dos, il ne l'a pas vue non plus. Le veilleur s'approche de la femme de ménage, se penche et crie dans son oreille¹ : — « *T'en fiches un drôle de coup ce soir, Rita ! Pourquoi t'es si pressée ?* ». La femme de ménage sursaute à peine. Elle se tourne vers le veilleur, répond : — « *J'ai envie d'aller me coucher ce soir, si ça t'intéresse ! ?* ». À 1'59, fin du plan, fin de la séquence.

Quel est le piège ici ? Pour le dire vite, on répondra qu'il n'y a pas d'autre piège que celui du cinéma, art à effets par excellence et que dans cette excellence-là, l'œuvre d'Hitchcock est un sommet. La scène ici décrite est en effet droit sortie d'un film d'Hitchcock que l'on aura reconnu, *Marnie* (1964), et elle est avant tout un parfait piège à spectateur. Quel spectateur ? Il convient d'autant plus de se poser la question qu'Hitchcock concevait l'art de la mise en scène comme une « direction de spectateurs ». Or, qu'il soit en Angleterre, au début de sa prestigieuse carrière, puis aux États-Unis où il travaille dans les studios d'Hollywood, Hitchcock fait des films pour le grand public. Un grand public, d'Amérique ou d'ailleurs, est essentiellement *un public captif* et content de l'être. Il vient au cinéma dont les grands genres narratifs ont été inventés, par Griffith notamment, pour le captiver en le capturant, en le ligotant (comme les cow-boys des westerns primitifs capturaient déjà les indiens ou les bisons au lasso), à moins que ce ne soit l'inverse. Un film ne se consomme pas en effet comme un livre ou comme une exposition : c'est le film qui, en quelque sorte, consomme (consume) son spectateur. Le lecteur, le visiteur des musées sont plus ou moins actifs,

1 Paroles de la version française.

ils peuvent réguler à des degrés divers certains paramètres de leur expérience de l'art : lire les pages du livre dans le désordre, le poser quand ils le veulent, lire le jour, la nuit, assis, debout, couchés, parcourir le musée dans un ordre différent que celui prévu pour la visite, s'arrêter longuement là ou ailleurs, passer devant tel ou tel tableau sans même le regarder, faire leur visite de jour ou de nuit. Le spectateur de cinéma n'a qu'une seule liberté au fond : il prend l'initiative d'acheter un billet d'entrée. Après quoi, ni le jour ni la nuit n'ont de sens puisque la salle est nécessairement plongée dans la pénombre, il doit s'asseoir une fois pour toutes dans le même fauteuil, il doit voir toutes les images du film à la même distance et dans le même dispositif de spatialisation de la projection (l'écran est nécessairement en face de lui, le projecteur est nécessairement derrière lui²), et surtout peut-être, il doit subir le temps de la projection et l'ordre de défilement des images qui se chassent l'une l'autre sur l'écran. S'il n'est pas content, il quitte la salle mais le cinéma, très malin, a tout fait pour que quelque chose dans le spectateur soit satisfait au point qu'il ne puisse pas partir même quand il n'est pas content. Comment ? Le spectacle cinématographique est un dispositif tel que le spectateur accepte en conscience de subir un accès d'infantilisation de sa personne. Dans chaque spectateur de cinéma, un enfant « revient de loin », en effet. Son immobilité, son inaction totale, la stricte détermination de son point de vue par le dispositif, l'incessant clignotement d'images de choses et d'êtres qu'il ne peut pas toucher, le bain

2 Ce dispositif est déterminant.

– Pour l'image : dans la salle de cinéma, le projecteur est le relais de la caméra. Il devient donc l'œil qui voit et fait voir le monde filmique. Or, tel qu'il est placé derrière le dos du spectateur, il permet à ce dernier d'identifier sa vision à la sienne, autrement dit à celle de la caméra. Ce processus « d'identification primaire » au cinéma (selon les termes mêmes de Christian Metz) détermine à son tour le processus des « identifications secondaires » (aux situations vécues par les personnages) dans lesquels le régime du regard est capital.

– Pour le son : la matière sonore, contrairement à la matière visuelle, n'est pas spatialisée. Elle flotte dans l'espace de la projection d'où la nécessité de l'ancrer illusoirement dans l'image afin d'établir un accord (artificiel) entre la perception visuelle et la perception auditive du spectateur.

En régime classique, le cinéma cherche bien sûr la coalescence des deux. En régime de rupture (ce qui est hautement le cas de Hitchcock), le cinéma produit des effets de disjonction qui retentissent bien sûr sur l'esthétique entière des films et qui (re)conditionnent la relation du spectateur aux images, notamment tout ce qui relève des processus identificatoires.

sonore dans lequel il est plongé, constituent bel et bien quelques-uns des éléments propres à faire ressurgir des situations vécues dans les tout débuts de la vie infantine. Ce phénomène très déterminant et très spécifique instaure un des niveaux du plaisir spectatorial au cinéma, il ressortit à une psychologie comportementale banale, universelle, et il n'a pas grand-chose à voir ni avec les affects esthétiques proprement dits, procurés par le jeu des formes, ni avec l'activité de déchiffrement et de compréhension des situations présentées. Un film est à cet égard une machine à agencer et à réguler entre eux ces différents composants structurels du spectacle cinématographique.

En la matière, on vient de le dire, Hitchcock est un expert. La séquence ici décrite est, comme bien d'autres séquences hitchcockiennes typiques, une machination si parfaite qu'elle est destinée à ne pas faire sa preuve comme telle. Voyons cela de plus près ! D'abord, le spectateur dans la salle de cinéma sait quelque chose qui n'a pas été encore mentionné ici. Marnie (Tippi Hedren), l'héroïne éponyme du film, est une voleuse. Elle a volé la clé d'un tiroir du bureau de la secrétaire de direction, elle s'est laissée enfermer un soir dans les toilettes de l'entreprise Rutland dans laquelle elle s'est fait embaucher pour commettre ce fric-frac, elle a attendu que tout le monde s'en aille, elle a ouvert le tiroir interdit, elle a lu la combinaison du coffre, elle a ouvert le coffre et au plan 1, on ne la voit pas faire mais on sait qu'elle est en train de dérober des liasses de billets. Soit. Mais pourquoi, ou plutôt, comment, Hitchcock a-t-il amené le spectateur *lambda*, l'américain qui voit le film en 1964, le cinéphile du Quartier Latin³, le spectateur d'aujourd'hui, à éprouver de l'empathie, c'est-à-dire à identifier ses affects avec ceux d'un personnage aussi peu recommandable et même, aussi peu reluisant ? Par une figure déterminante : le chasseur est lui-même une proie, ou encore, version plus primitive de l'événement mis en place, « l'arroseur (est) arrosé » comme dans la première célèbre fiction des frères Lumière en 1895. Cette figure est récurrente dans l'œuvre de Hitchcock, on la trouve notamment dans *The Birds* (*Les Oiseaux*, 1963), le film qui vient immédia-

3 Ce spectateur là lit les *Cahiers du Cinéma* et adhère entièrement à la ligne « hitchcocko-hawksienne » de la « politique des auteurs » prônée par les « Jeunes-Turcs » de la critique au début des années cinquante et qui allaient bientôt devenir les cinéastes de la Nouvelle Vague française : François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer ... etc.

tement avant *Marnie* et qui, dans une séquence semblable, initiatique, en fait la démonstration magistrale. Melanie Daniels (Tippi Hedren, déjà) vient à Bodega Bay pour surprendre Mitch Brenner (Rod Taylor) dont elle est amoureuse. En fin de séquence, Melanie et Mitch en arrivent à s'épier mutuellement, elle, cachée dans la barque à moteur qu'elle a louée pour traverser la baie de Bodega et venir apporter dans la maison de Mitch, à son insu, un couple d'oiseaux « inséparables », lui, depuis la rive où il la regarde à la jumelle. Mais un tiers est là, improbable et pourtant étrangement incarné. Un oiseau plane dans le ciel en effet, et soudain, comme mu par une volonté décidée, il tombe droit en piqué sur Melanie. On connaît la suite jusqu'à ce célèbre gros plan sur le doigt du gant de Melanie, tâché du sang qui a coulé de la blessure faite à son front par le bec de l'oiseau. À son insu, Melanie n'était pas simplement jetée dans le marivaudage amoureux qui commandait cet échange un peu pervers de regards croisés avec Mitch⁴. Un chasseur bien plus redoutable l'attendait et la traquait depuis le début, la traquera jusqu'à la fin du film. Dans *Marnie*, Mark Rutland (Sean Connery), le patron de Marnie, sait qu'elle est une voleuse et avec lui, le spectateur sait qu'il aura raison d'elle. Marnie est sous surveillance depuis que Rutland l'a engagée et encore plus, depuis qu'il lui fait la cour et qu'il veut l'épouser. Aussi, dans cet espace construit tout exprès comme une boîte dont on aurait enlevé un côté, un troisième œil est là, peut-être, et nul ne sait où ...

Or, cela n'est rien, plutôt, on parlera ici de poudre aux yeux. Le spectateur devrait pourtant en être averti et cela, depuis la première image de la première séquence du film. Dans ce début, notre regard est rivé sur un sac de cuir jaune qui s'éloigne de nous, pourtant toujours impeccablement centré dans l'image où l'on finit par voir apparaître entièrement une jeune femme de dos, à la raide perruque de longs cheveux noirs, remontant une rue à pas vifs : elle tient le sac sous son bras gauche, précieusement serré contre elle. Le sac attire le spectateur comme un aimant, le travelling qui accompagne sa progression vers le fond de l'image travaille comme un filin qui serait muni d'un harpon et, accroché au harpon, le regard du spectateur est obligé d'en suivre la trajectoire. Le sac jaune est le centre d'attraction de

4 À propos de cette séquence, lire l'analyse très exhaustive de Raymond Bellour, *Système d'un fragment*, in *L'Analyse du film*, Paris, Éditions Albatros, 1979, notamment pp. 111-122.

tout... Or, quelques minutes et une séquence plus tard, le sac disparaît dans une valise, la valise disparaît dans un coffre à bagage de la consigne d'une gare, la clé de ce coffre disparaît dans une bouche d'égout et avec elle, s'engloutit toute trace, toute idée même du sac jaune. Le film n'en a plus rien à faire, rétrospectivement n'en avait d'ailleurs pas grand chose à faire. Chez Hitchcock, tout cinéophile un peu averti le sait, cela s'appelle un *Mac Guffin*, pseudonyme narquois que le cinéaste a donné à tous ces *gimmicks* (« truc », « machin », « bidule ») qui ne servaient à rien d'autre qu'à appâter le spectateur pour rien, si ce n'est pour le faire réagir au plaisir du cinéaste de lui faire éprouver les miroitements incessants, les rutilances baroques de l'écriture cinématographique, en l'égarant de *Mac Guffin* en *Mac Guffin*, en le perdant dans la forêt des signes erronés, des impasses qui ne mènent nulle part. Comble de la chose : les *Mac Guffin* sont si voyants qu'on ne voit pas qu'ils cachent l'essentiel. Dans la séquence ici visée, l'épisode du soulier est le *Mac Guffin* par excellence : sa mise en scène fait de lui un génial piège à spectateur. Comment ?

Dans le bureau déserté par tous les employés, règne un grand silence. Or, à cet égard, le cinéaste ménage un piège à double détente. Première détente : la chute du soulier. L'épisode est soigneusement découpé en plans très courts qui font monter la pression sur le spectateur : plans 9, 11 et 13, le soulier vu de très près est de plus en plus sur le point de tomber. Effet du principe de découpage d'une même action en trois plans séparés les uns des autres par un plan intercalé : le soulier n'en finit pas de tomber alors qu'en réalité, la chose est très rapide, elle dure une dizaine de secondes ; de même l'anxiété du spectateur perdure, il est maintenu en haleine pour Marnie, absolument pas consciente du vrai danger qui la menace. Le soulier tombe. Bruit sec. La femme de ménage n'a rien entendu ! Ouf ! Et si l'on n'a pas encore compris pourquoi ce soulier est tombé en toute innocence, la fin de la séquence, qu'Hitchcock scénarise malicieusement comme *la chute* d'un gag, va enfoncer le clou : la femme de ménage est sourde comme un pot ! Cette fois, le spectateur peut vraiment être totalement rassuré. Soit. Mais est-ce tout ? Bien sûr que non ! Il s'est produit autre chose en réalité, dont le spectateur n'aura pas été conscient. En même temps qu'Hitchcock emphasait le suspense visuel du soulier – tombera ? tombera pas ? – il avait mis en place la deuxième détente du piège, grossière et incroyablement subtile, intangible en tout cas.

Le soulagement éprouvé par le spectateur après la chute du soulier est intense, presque disproportionné par rapport à l'action. Pourquoi ? Réponse toute bête, au fond : l'intensité n'est pas dans le spectateur, elle est dans le film. Mais, et c'est là l'essentiel, le paramètre visuel (la série des gros plans insistants sur le soulier) n'est pas la cause, du moins pas la cause la plus déterminante de ce phénomène d'intensification des affects du spectateur. Se souvenant sans doute des leçons de « réflexologie » d'Eisenstein⁵, Hitchcock a installé *un dispositif audio-visuel* littéralement pervers. On l'a signalé, le lieu est silencieux et le silence est accentué par deux faits : Marnie veille soigneusement à ne pas faire de bruit et surtout, des portes, des fenêtres et des cloisons vitrées en abondance donnent le sentiment d'un endroit qui serait sous cloche, sous vide. Mais avant cela, dans le silence déjà total qui régnait dans les lieux, on entendait tout de même quelques bruits infimes provoqués par certains menus gestes de Marnie. Or, le plan 1, celui où apparaît la femme de ménage creuse le vide sonore jusqu'au vertige : le silence est absolument complet même lorsqu'elle pousse son seau devant elle pendant plusieurs secondes (cinq secondes en tout). Le premier son d'ambiance qui revient dans ce silence, à savoir le bruit de la chute du soulier, intervient une minute plus tard dans la collure des plans 13 et 14. Pourquoi ? Pourquoi le spectateur ne se retourne-t-il alors pas contre Hitchcock pour lui demander des comptes à propos de cette invraisemblance (de cette erreur ?) sonore : si l'on entend le son du soulier, on aurait du entendre le son du seau raclant le sol. Oui, mais pour cela, il aurait fallu remarquer qu'on ne l'avait pas entendu⁶ ! En réalité, l'évènement a impressionné notre écoute, il s'est gravé dans notre oreille, il y a dessiné

5 Le théoricien ou le cinéaste, c'est tout un en l'occurrence. « Réflexologie » à laquelle se réfère Eisenstein dans les années vingt : tout comportement humain se ramène à la composition d'un très grand nombre de phénomènes élémentaires de type *stimulus* $\Rightarrow$ *réaction*. Ainsi, le cinéaste pense que l'on peut calculer tous les paramètres définissant chaque fragment (de film) comme un *stimulus*, et que, comme l'on peut prévoir l'effet élémentaire de chaque *stimulus*, on peut maîtriser l'effet psychologique du film entier produit sur le spectateur (sa mise en scène et son autoanalyse du *Cuirassé Potemkine* sont très éloquentes à cet égard). Lire d'Eisenstein lui-même *Le Film, sa forme, son sens*, Christian Bourgois, 1976 (rééd.), *Mettre en scène*, U.G.E., « 10/18 », 1973 (rééd.). Voir également Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Albatros, 1979.

6 Vérification faite auprès de quelques spectateurs (groupe d'étudiants, amis) : tous ces « cobayes » (moins un, d'une acuité exceptionnelle ?) sont parfaitement insensibles à l'invraisemblance du montage sonore.

l'idée d'un monde anormalement silencieux, si bien que nous avons retenu notre respiration comme un nageur en apnée : la cloche, dont on parlait plus haut, est ce milieu en apesanteur sonore dans lequel Hitchcock a plongé le spectateur pour qu'il prenne en charge une émotion de peur causée par une menace que le personnage, anxieux d'autre chose, ne ressentait pas et qui pourtant était bien là, suspendue moins au niveau de sa poche qu'au-dessus de sa tête, dans le vide sonore. Mais, insistons-y, on ne l'a *pas entendu* ce silence, à savoir, on n'a pas compris comment il était une figure d'expression destinée à créer un effet, et même, à engendrer un affect qui ne soit pas seulement déterminé par les enjeux visuels du suspense narratif.

En fait, le piège constitué par Hitchcock ne relève pas d'un simple tour de passe-passe, d'un simple escamotage d'un élément filmique. Plus essentiellement, plus profondément, le cinéaste fait boiter le système perceptif du spectateur. Pourquoi ? Sur la bande-image, on a des confrontations champ/contre-champ qui lient le regard d'un personnage à ce qu'il voit. Exemple facile, classique, des plans 3 et 5 en contre-champ des plans 2 et 4 où nous voyons, selon une image conçue par une caméra en vision subjective interne, ce que voit Marnie. Le point de vue du spectateur est ainsi identifié à celui du personnage. D'autres endroits de la séquence fonctionnent sur le même mode qui conditionne les processus identificatoires du spectateur. Les plans en vision « objective » (comme vus par personne d'autre que la caméra) sont imputables soit au troisième œil dont il était question tout à l'heure à propos de *The Birds*, soit au point de vue omniscient du cinéaste-narrateur lui-même⁷. Mais le silence qui enveloppe le lieu et les faits et gestes des personnages, est perçu, lui, depuis un point d'écoute qui ne coïncide pas avec le point de vue. Expliquons-nous. *Nous n'entendons pas le bruit du seau sur le plancher parce que la femme de ménage, sourde, ne l'entend pas*. L'ambiance sonore ici restituée est celle que perçoit un sourd. Or, ni Marnie, ni le veilleur, ni personne d'autre dans tout le film d'ailleurs, n'est sourd ! Hitchcock a basculé le point d'écoute vers un personnage très

7 Le troisième œil, le tiers, est soit la caméra (regard de Hitchcock dont il est notoire que de toute sa carrière il n'a jamais mis l'œil derrière le viseur d'une caméra !), soit un autre personnage, un super espion : ici, Mark Rutland dont on apprendra bientôt qu'il sait tout du vol par effraction commis par Marnie.

secondaire, insignifiant⁸, et en même temps, il a conservé le point de vue d'une autre instance (un tiers inassignable, la caméra).

Voilà le piège dans toute sa splendide simplicité : créer une contradiction insue entre le point de vue et le point d'écoute, engendrer une imperceptible déchirure dans les affects perceptifs du spectateur. Du coup, le cinéaste réussit avec une économie de moyen sans pareille à imposer au spectateur une empathie avec un personnage qui, sans cela, serait un impossible objet d'investissement identitaire. Marnie est en effet une délinquante, sa perception du monde, de l'autre, d'elle-même, est erronée, déviante et elle n'en a pas une claire connaissance : elle est idéalement un personnage névrosé. Or, Hitchcock convie le spectateur à une expérience similaire puisqu'il le place dans une situation de névrose perceptive : ainsi, selon les termes mêmes du processus identitaire au cinéma, il est (comme) Marnie, *il est en toute inconscience à la place de Marnie*. Il y a là une tromperie⁹ essentielle qui explique à elle seule un caractère spécifique du cinéma narratif : il est une création d'effets qui gouvernent le spectateur et le font aller jusqu'au point où il consent à être trompé, mieux, les films ne peuvent se constituer dans son imaginaire qu'à la condition de cette tromperie. On remarquera ici que le cinéma d'Hitchcock est un cas d'école, qu'il est à lui seul une école des effets-cinéma.

D'où cette suite, ici naturelle : on peut toujours aller plus loin. Les films d'Hitchcock nous invitent à dériver librement vers toujours plus d'exégèse, leurs magistrales leçons de cinéma induisent, forcément, une « paranoïa critique ». Alors, allons-y !

La fin de *Marnie* s'abandonne à une surenchère presque échevelée d'effets narratifs et visuels d'un mauvais goût assuré. Des cauchemars et des hallucinations obsèdent Marnie, des souvenirs d'enfance ne veulent pas monter dans la claire lumière du jour. Mark Rutland, spécialiste de la capture des animaux sauvages et lecteur d'ouvrages sur la sexualité des

8 La femme de ménage non seulement n'entend rien mais encore elle ne voit pas plus loin que le bout de son nez le petit morceau de plancher qu'elle est en train de laver. Serait-elle une image qu'Hitchcock – facétieux et ironique – offrirait au spectateur comme une représentation de lui-même si facilement berné par le cinéaste ?

9 Parler de « trompe-l'œil » serait impropre, dire « trompe-l'oreille » n'est pas possible. Mais la tromperie dont il s'agit relève bien de ce cas de figure.

délinquants lui impose une thérapie sans relâche : il la suit partout, même dans son sommeil, il la fait parler, il va jusqu'à lui faire revivre la scène oubliée par elle et qui explique, bien sûr, sa névrose. Et l'histoire finit bien : dans une explosion toute psychédélique du voile rouge (rouge sang bien sûr) qui la terrifie, Marnie se délivre¹⁰. Elle va pouvoir vivre normalement, entendons, elle va enfin vraiment pouvoir être l'épouse de son mari. Vu ainsi, *Marnie* est un film presque grotesque. Mais, *Mac Guffin* ou non, tout le fatras pseudo-freudien et le clinquant qui l'entoure n'ont aucune espèce d'importance, sauf à permettre quelques morceaux de bravoure visuelle, quelques jeux de formes dont Hitchcock était friand¹¹. Si le cinéaste ne se moque pas du spectateur, il se moque assez grossièrement de la psychanalyse. Oui, mais un trait relativise cette interprétation des intentions d'Hitchcock, en laisse voir immédiatement la limite : tout au long du récit, Mark Rutland se comporte non pas en amoureux mais en chasseur. Ainsi, la parodie freudienne, importante ou non (là n'est pas l'essentiel), a une réelle pertinence, elle est l'arme secrète d'Hitchcock pour mieux berner le spectateur, pour mieux le « rouler dans la farine » : en revêtant le héros masculin du film de la défroque risible du bon docteur Freud, le cinéaste fournit un alibi parfait au *grand criminel* qu'est en réalité Mark Rutland.

À quoi donc, contre toute apparence, se résume en effet le scénario du film ? Un personnage est obsédé par un trésor imprenable, des images auxquelles il n'a pas accès pour une double raison : ces images ne sont pas actuelles mais mentales et elles sont formées dans l'esprit de quelqu'un d'autre. Comment attraper ces images, comment les (a)voir ? Il faut les voler bien sûr et pour cela, commettre le grand crime : entrer par effraction dans le lieu de formation de ces images tant désirées, ouvrir la porte du cerveau de l'autre... comme Marnie ouvre la porte du coffre-fort de ses patrons successifs ! Et c'est exactement ce que fait Mark Rutland, le grand

10 On n'y peut rien, mais d'un film à l'autre, le cinéma d'Hitchcock paraît mettre en place des réseaux de signification, des prétextes à exégèse incessante. Par exemple, ici : de la tâche de sang sur le doigt ganté de Melanie, à ce voile rouge déchiré dans *Marnie*, l'héroïne hitcockienne n'en finit pas d'être toujours déflorée pour la première fois !

11 Jusqu'au point de demander à Salvador Dali en personne de dessiner une séquence de cauchemar pour *Spellbound* (*La Maison du docteur Edwards*, 1945). Le montage final n'ayant pas tout retenu du projet de Dali, la séquence, d'un surréalisme de bazar, n'est pas une réussite esthétique.

prédateur du film : il monte en réalité à l'assaut du cerveau de Marnie qu'il attaque comme s'il était un coffre-fort. Et tant pis pour Marnie, sauvée par la morale sociale certes, livrée en fait à l'appétit d'ogre d'un mangeur d'images. Est-ce fini ? Non. De même que derrière une criminelle (Marnie) se cache un criminel, de même, derrière celui-ci (Mark Rutland), se cache un autre criminel.

Au début du film, après un vol qu'elle vient de commettre, Marnie se réfugie dans un hôtel pour changer son apparence, trier ses bagages, jeter les anciens (dont le fameux sac jaune) dans une valise, ranger les nouveaux. Quand elle sort de sa chambre et s'éloigne dans le couloir de l'hôtel, au premier plan, derrière elle, un autre client ouvre lui aussi sa porte. Indifférent, il la regarde puis il nous regarde (regard-caméra). Sa figuration est très brève (le plan est coupé avant la fin) mais pas suffisamment pour qu'on ne reconnaisse pas Alfred Hitchcock lui-même. Tout le monde sait cela : Hitchcock apparaît ainsi dans presque tous ses films, comme une signature. Mais ici, ne serait-ce pas plutôt le contraire ? Ne serait-ce pas une couverture, un alibi là encore ? Qui est en réalité l'ogre mangeur d'images ? Le cinéaste, bien sûr, et il n'est pas à l'image du figurant à peine aperçu, il est, loin de là, dans un autre plan de réalité filmique, le vrai personnage d'une histoire qui raconte son idéal du savoir : connaître *toutes* les images jamais formées dans *tous* les esprits de *tout* le monde. Au XIX^e siècle, peu avant la naissance du cinématographe, une croyance pseudo-scientifique attestée par une poignée de médecins, voulait que dans certaines conditions, la dernière scène vécue par un mourant s'imprime sur sa rétine : on appela *optogramme* cette sorte d'image¹². On peut penser qu'Hitchcock, éminent cinéaste des *images cérébrales* (c'est pour cette raison même que l'idée de tourner effectivement les films l'ennuyait un peu, il préférerait les concevoir en imagination), ne s'est pas gêné pour envoyer Mark Rutland à sa place épier dans le cerveau (dans l'œil ?) de Marnie de quoi inspirer un film à faire. Avant ce film et avant *The Birds*, une image de *Psycho* (1960) en était la prémisse : depuis l'œil grand ouvert d'une jeune femme qui vient d'être assassinée dans sa douche (ah ! la fameuse scène !) une trajectoire se déroule tout en

12 Cf. Georges Didi-Huberman, « L'Optogramme (L'Arrêt sur la dernière image) », in *La Revue belge du cinéma*, n° 4, *Films de photos*, 1983, pp. 29-34, et Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, pp. 213-216.

méandre dans la pièce puis au-dehors pour aller rejoindre l'assassin caché dans les ténèbres de la maison d'en face. Là, plus nettement qu'ici, l'œil sans regard de la femme morte inspirait le travail de la caméra, ordonnait – ironie suprême – la construction du visible.

Hitchcock nécrophile ? Il y a de cela sans doute, mâtiné d'une bonne dose de sadisme, toutes ces héroïnes, actrices ou personnages c'est tout un ici, l'ont dit ou auraient pu le dire. Hitchcock était en tout cas un formidable chasseur, un guerrier impeccable. Sa proie favorite est toujours restée insoupçonnable : c'était le cinéma lui-même. Le fait est qu'après lui, l'herbe du cinéma classique américain n'a plus jamais repoussé ! Mais c'est une autre histoire pour le spectateur qui en savait trop...

Maxime SCHEINFELGEL
Université Montpellier III

Quelques réflexions sur le « piège des mots »

DANS notre lecture de la philosophie classique du langage (XVII^e-XVIII^e siècles européens), nous mettons souvent l'accent sur la présence – par ailleurs indéniable – de théories de la transparence du signe et de l'homogénéité entre la pensée et le langage. Ainsi, nous nous donnons facilement l'impression que l'époque classique a débrouillé – ou mis au clair – des structures qui, foncièrement, existent, mais auxquelles on n'a pas aisément accès. Ce travail nous paraît avoir été fait une bonne fois pour toutes, particulièrement par la conjonction, ou ce que nous imaginons comme la conjonction, du travail logique et du travail grammatical. On en veut pour preuve la manière dont la *Grammaire* et la *Logique* de Port-Royal ont été valorisées au fil des siècles, une première fois par la tradition rationaliste du XVIII^e siècle¹, et une seconde fois par le structuralisme inspiré de Saussure. L'idée est qu'il existe un fonctionnement réglé du langage, échappant d'une certaine manière à ce que la communication humaine peut impliquer d'instable. Participent de cette représentation la théorie de la nature arbitraire et conventionnelle du langage, mais aussi la réduction opérée par la grammaire des physionomies langagières à un fonctionnement minimal qui se situerait en quelque sorte en deçà de la rhétorique. Ainsi

1 Particulièrement par Du Marsais et Beauzée dans les articles grammaticaux de l'Encyclopédie.

peut-on facilement s'imaginer qu'il existe une manière *simple* de formuler les prédicats², et que par là même l'expression des idées peut être simplifiée sans être trahie. S'il y a tromperie dans l'expression, celle-ci devra être interprétée comme le résultat d'une manipulation rhétorique et non pas comme inscrite dans la structure même du langage.

Cette configuration théorique rassurante masque l'existence d'un autre courant de pensée, tout aussi présent dans la philosophie classique, mais que nous convoquons plus rarement, tout simplement parce que ses enseignements sont moins propices à stimuler notre confiance dans le langage, et requièrent que nous nous reposions, chaque fois que le langage est employé pour véhiculer une idée, la question déstabilisante d'un possible pouvoir trompeur des mots.

Le premier auteur auquel nous nous référerons ici est Francis Bacon (1550-1626), philosophe anglais dont l'objectif était de rompre avec l'enseignement scholastique d'Aristote et d'ouvrir la voie à une renaissance critique des facultés de connaissance humaines. Chez Bacon, on trouve l'idée que « les mots font violence à l'entendement, [qu']ils troublent tout, et [qu']ils conduisent les hommes à des controverses et à des fictions innombrables et vaines »³. Bacon en avait particulièrement au vocabulaire scientifique de son époque, qu'il jugeait propre à entretenir toutes sortes de confusions, et à ne rien désigner d'avéré. Pour lui, les sciences étaient victimes d'un encombrement de mots qui était surtout de nature à multiplier les disputes. Le progrès scientifique véritable s'en trouve d'autant retardé. Parmi les concepts fréquemment utilisés à son époque, il cite ces « noms de choses qui n'existent pas » : *fortune, premier moteur, orbe des planètes, élément du feu*⁴... Il recense également un certain nombre de « noms confus, mal

2 Rappelons la définition standard de ce qu'on appelle dans l'analyse logique des énoncés « prédication » : 1. On appellera « énoncé prédicatif » un énoncé analysable syntaxiquement en deux parties, le sujet et le prédicat. 2. Le sujet sert à désigner un objet, en en donnant une description ou des indications permettant de l'identifier. 3. Le prédicat sert à indiquer une certaine propriété, simple ou complexe, et la prédication est alors l'attribution à l'objet auquel le sujet réfère de la propriété représentée par le prédicat.

Définitions reprises à M. Carel, « Prédication et argumentation », in *Prédication, assertion, information et argumentation*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 1998, p. 93.

3 F. Bacon, *Novum Organum* [1620], trad. M. Malherbe et J.-M. Pousseur, Paris, PUF, 1986, aphorisme 43.

4 *Ibid.*, aphorisme 60.

déterminés, abstraits des choses à la légère ou irrégulièrement »⁵. Parmi ceux-ci, il fait un sort à l'adjectif *humide*. Qu'est-ce qu'on veut dire, se demande-t-il, lorsqu'on dit que « la flamme est humide », ou que « le verre est humide » ? « Il est aisé de voir qu'on s'est contenté d'abstraire cette notion à partir de l'eau et des liquides communs et ordinaires, sans réflexion et sans vérifications nécessaires »⁶.

De façon générale, Bacon considérait que les mots pouvaient devenir ce qu'il appelle des « idoles » (*idola* en latin). Citons cet important passage : « Les idoles de la place publique sont de toutes les plus incommodes ; elles se glissent dans l'entendement à la faveur de l'alliance des mots et des noms avec les choses. Les hommes croient en effet que leur raison commande aux mots. Mais il se fait aussi que les mots retournent et réfléchissent leur puissance contre l'entendement, effet qui a rendu sophistiques et inactives les sciences et la philosophie. Or les mots sont le plus souvent imposés selon l'appréhension du commun et dissèquent les choses selon les lignes les plus perceptibles de l'entendement commun. Mais qu'un entendement plus pénétrant, qu'une observation plus attentive veuille déplacer ces lignes, afin qu'elles soient plus conformes à la nature, les mots s'y opposent à grand bruit »⁷. Rendons hommage à Bacon pour avoir le premier attiré l'attention – et avec quelle acuité ! – sur un phénomène auquel on ne prête pas suffisamment attention, et que l'on peut légitimement dénommer le « piège des mots ». Pour Bacon, cette rigidité aliénante des mots est la cause majeure de la stagnation des sciences, stagnation dont il était à l'époque le témoin révolté ; mais elle handicape aussi profondément la philosophie. L'idée que les mots puissent « se retourner » contre la pensée est véritablement neuve à l'époque : elle reste nous semble-t-il d'actualité, alors que des habitudes se créent insensiblement autour de l'usage des mots. Pour Bacon, le remède résidait dans une redéfinition constante et attentive des mots qu'on emploie. Ici, il était convaincu que les concepts étaient organisés selon un certain ordre, et qu'il fallait sans cesse en revenir à ce qu'il appelle « les instances premières ». On peut s'interroger sur la validité de cette solution, mais on doit constater que cette réponse venait clairement satisfaire un besoin de l'époque, puisque Bacon ne fait ici qu'inaugurer une

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, aphorisme 59.

ligne de pensée centrée autour de ce qu'on pourrait appeler le « souci de définition », ligne dont les principaux jalons sont Hobbes, Pascal et Leibniz.

C'est sans doute chez Hobbes que l'on trouve exprimée de la manière la plus radicalisée et la plus saisissante l'idée que le langage peut constituer un piège. Hobbes a consacré une dizaine de pages au langage dans le livre I du *Léviathan* (1651). Il y développe l'idée que le langage procède par des noms, ou des dénominations, que nous appliquons aux choses – Hobbes utilise alors le mot anglais de *names*. Pour lui, la caractéristique de ces noms est de n'avoir jamais réellement l'extension qu'on leur prête. Généralement, cette extension est plus large que ce qu'on veut y mettre : le mouvement qui la guide est même un mouvement qui va jusqu'à tendre à l'universalité. La raison en est qu'une des fonctions essentielles du langage, pour Hobbes, est de conserver une trace, de se souvenir de ce qu'on a pensé ou ressenti. Et il est plus facile de se souvenir des faits ou des idées dans une version légèrement universalisante que sous leur forme absolument particulière. Le langage peut ainsi aisément avoir cet effet pervers de nous faire garder en mémoire certaines observations que nous avons pu faire de manière particulière sous une forme universelle. De là l'allure plus ou moins « vraie » de certaines propositions générales. Pour Hobbes, il ne s'agit que d'un effet de langage : les choses en elles-mêmes ne sont ni vraies ni fausses. « Là où il n'est point de parole, il n'y a ni vérité ni fausseté », dit Hobbes dans une phrase saisissante⁸.

Quoi qu'il en soit, le langage est toujours présent pour nous proposer des manières faussement universelles de nous représenter les choses. Pour Hobbes, il est clair que « l'arbre » universel n'existe pas : il n'a de consistance qu'en tant qu'il englobe une ou plusieurs choses particulières. En donnant aux mots un sens toujours plus général que ce que nous voulons leur faire dire, on leur confère sans le vouloir un immense pouvoir. Ce pouvoir peut en arriver à modifier considérablement la nature et les contours de certaines discussions d'idées qui ont pris forme dans les mots. « En imposant des dénominations d'une signification plus étendue ou plus resserrée, nous remplaçons le calcul des choses imaginées dans l'esprit par un calcul des consécutions d'appellations »⁹. Hobbes utilise alors une métaphore frappante : il dit qu'il est facile de se retrouver « empêtré dans

8 Hobbes, *Léviathan*, trad. F. Tricaud, Paris, Sirey, 1971, p. 31.

9 *Ibid.*, p. 30.

les mots comme un oiseau dans les gluaux »¹⁰. C'est pourquoi la fréquentation des livres, avec le bain de langage qu'elle suppose, peut égarer d'une manière insoupçonnée et perverse. « À mesure que les hommes disposent d'un langage plus riche, ils deviennent plus sages ou plus fous qu'on n'est ordinairement »¹¹, conclut Hobbes.

Cette méfiance vis-à-vis du langage peut paraître étonnante en un siècle qui, avec le recul du temps, nous apparaît comme un siècle « moderne », un siècle qui a inventé la manière moderne de penser. Mais c'est sans doute que, pour Bacon comme pour Hobbes, ce que le langage peut comporter de préfabriqué pèse encore de son poids hérité de l'Antiquité et des ruminations médiévales qui s'en sont suivies. Il est difficile aujourd'hui de se représenter dans quel monde de paroles et d'opinions Bacon ou Hobbes ont pu évoluer¹². On peut s'en faire une idée en lisant les œuvres de Rabelais et de Montaigne, tout encombrées de circulations de mots, de formules, de citations, entre lesquelles les idées se testent et essaient de se frayer un chemin. Cette situation particulière explique peut-être la virulence de certains propos de Bacon ou Hobbes contre la « sagesse des Anciens » ou pour dénoncer le piège des mots. Il n'en demeure pas moins qu'on peut les considérer comme les hérauts d'une audace critique salutaire à toute époque, et comme les initiateurs d'une philosophie thérapeutique, au sens où elle commence toujours par se retourner sur son langage pour en démasquer les circuits obligés.

À la vérité, ce sera l'une des constantes du discours des philosophes classiques sur le langage que de dénoncer une inadéquation entre ce qui peut être attendu d'un langage philosophique et ce qu'offrent réellement les langues naturelles. On trouve ce thème particulièrement exploité chez Leibniz. Deux jalons essentiels dans la réflexion sur le piège des mots sont également constitués par les philosophes de la maturité John Locke (1632-1704) et Georges Berkeley (1685-1753).

Un passage important du célèbre *Essai sur l'entendement humain* (livre III) s'applique à analyser le rapport entre les mots et les idées qu'ils expriment. La prescience d'un décalage inhérent au langage entre ce que les mots sont amenés à véhiculer et ce qu'on veut véritablement leur faire dire continue à

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹² Voir E. Bloch, *La Philosophie de la Renaissance*, Payot, [1974], 1994.

marquer la réflexion sur le langage. Pour Locke, la raison d'être des mots est de constituer des marques sensibles et arbitraires destinées à soulager l'esprit et la mémoire, et à communiquer des idées. Pour autant, la caractéristique des mots est « qu'ils ne signifient pas autre chose dans leur première et immédiate signification, que les idées qui sont dans l'esprit de celui qui s'en sert »¹³. La conclusion en est, pour Locke, qu'on ne peut pas imaginer que les mots signifient en eux-mêmes quelque chose, et *a fortiori* qu'ils ne signifient rien dans l'esprit d'autrui. « Un homme ne peut pas faire que ses mots soient signes, ou des qualités qui sont dans les choses, ou des conceptions qui se trouvent dans l'esprit d'une autre personne, s'il n'a lui-même aucune idée de ces qualités et de ces conceptions »¹⁴. En somme, on ne peut s'appuyer, lorsqu'on emploie le langage, que sur ses propres idées. Les mots ne sont en aucun cas un moyen de connaissance : ils ne sont qu'un truchement. La véritable communication est celle des idées. Mais on aurait tort de croire que l'échange des mots permet absolument l'échange des idées. À plusieurs reprises, Locke note ce qui lui semble une disproportion : « Il n'y a pas assez de mots dans aucune langue pour répondre à la grande variété des idées qui entrent dans nos discours et raisonnements »¹⁵, et : « La plus grande part des controverses qui embarrassent l'humanité dépend de l'usage douteux et incertain des mots et du caractère indéterminé des idées qu'ils désignent »¹⁶. Le fond de la pensée de Locke sur le langage est donc assez pessimiste : il n'est pas loin de postuler une certaine incommunicabilité de principe entre les individus, tout à fait opposée à l'évidence subjective des idées claires et distinctes que pose Descartes. L'abstraction que véhicule le langage ne fait bien souvent que voiler le vague des idées et la confusion de la pensée.

La question décisive de l'abstraction est également abordée par Berkeley, dans ses *Principes de la connaissance humaine*. Berkeley a été très frappé par l'idée de Locke selon laquelle le langage ne décrit que nos idées, lesquelles sont le fruit d'une faculté d'abstraction. Pour Berkeley, le processus est en quelque sorte inverse : la prétendue faculté d'abstraction, si on n'a que les mots pour en prouver l'existence, n'est pas prouvable parce que chaque

13 J. Locke, *Essai concernant l'entendement humain*, III, trad. P. Coste, Paris, Vrin, 1983, p. 324.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, III.

16 *Ibid.*, III.

mot, dès qu'il est utilisé, renvoie à une idée particulière qui n'est pas spécifiquement impliquée par la définition du mot. Autrement dit, il n'y a pas véritablement d'idées abstraites : celles-ci sont le fruit du langage. « S'il n'y avait pas eu la parole ou les signes universels, on n'aurait jamais pensé à l'abstraction », déclare-t-il ainsi¹⁷. C'est dire si la réflexion de Berkeley, qui certes n'aurait pu se développer sans l'impulsion donnée par Locke, est autrement plus radicale et décisive pour ce qui est de la question du « piège des mots » que celle de son illustre prédécesseur. À la vérité, Berkeley a été l'un de ceux qui ont approché du plus près le mécanisme par lequel un sens non précisé peut être piégé par un mot. Curieusement, sa réflexion est restée relativement lettre morte dans la philosophie continentale, et n'a pas intéressé les linguistes.

Pour l'opinion courante, un mot renvoie à une idée abstraite, mais déterminée, qui constitue sa vraie et seule signification, en suite de quoi on l'applique à une chose particulière. Pour Berkeley, il n'existe, et ne peut exister aucune signification définie et précise attachée à chaque nom général. Si l'on choisit le mot *triangle*, par exemple, et qu'on l'associe à la définition suivante : *surface plane comprise entre trois lignes droites*, on s'apercevra que cette définition ne précise pas si le triangle est isocèle, équilatéral, rectangle, irrégulier, ou si, comme le dit Berkeley, « les côtés sont longs ou courts, égaux ou inégaux », etc.¹⁸. Or, lorsqu'on cherchera à représenter un triangle, on sera bien obligé de représenter un triangle particulier, qui aura quelques-unes de ces caractéristiques. Ces caractéristiques ne sont pas comprises dans la définition, et, selon Berkeley, *ne peuvent pas l'être*. L'emploi d'un mot ne correspond donc *jamais* à sa définition. « C'est une chose de donner constamment à un nom la même définition, c'en est une autre de faire qu'il soit partout mis pour la même idée : l'une est nécessaire, l'autre est inutile et infaisable »¹⁹.

La conséquence de ce processus, selon Berkeley, est double. Tout d'abord les mots véhiculent une série d'idées abstraites qui ne sont pas toujours nécessaires à la compréhension des mots eux-mêmes lorsqu'ils sont employés. D'autre part, lorsque les mots sont employés, ils le sont sans

17 Berkeley, *Principes de la connaissance humaine*, § 18, trad. D. Berlioz, Garnier-Flammarion, 1991, p. 55.

18 *Ibid.*, § 19, p. 57.

19 *Ibid.*

que leur valeur leur soit systématiquement attribuée. Berkeley compare ce phénomène au phénomène mathématique de l'algèbre : « Quand on lit, ou que l'on converse, on se sert, pour une grande part, des noms comme des lettres en algèbre où, bien que chaque lettre marque une quantité particulière, il n'est pourtant pas requis pour procéder correctement, qu'à chaque étape, chaque lettre suggère à notre pensée la quantité particulière qu'elle a pour fonction de représenter »²⁰. On pourrait rapprocher cette analyse du schéma leibnizien des « pensées aveugles », qui peuvent faire l'objet d'un calcul sans que leur valeur propre soit à chaque instant remémorée.

On voit que pour Berkeley comme pour Locke, le principal inconvénient du langage réside dans ce qu'il comporte d'abstraction. Certes, pour ce qui est de Locke, la formule est tant soit peu travestissante, dans la mesure où le langage a précisément pour fonction de véhiculer l'abstraction contenue dans les idées. Le résultat en est néanmoins, pour Locke, que le mouvement d'abstraction qui s'élabore dans les mots ne peut être considéré comme une garantie de communication parfaite entre les pensées des différents individus : bien au contraire, il crée souvent une barrière infranchissable. Pour Berkeley, l'abstraction est un sous-produit du langage ; c'est pourquoi Berkeley en est venu à parler, selon une formule célèbre, de « voile des mots ». La principale spécialiste de Berkeley en France, Geneviève Brykman, a consacré sa thèse à cet aspect de l'œuvre de Berkeley²¹. Elle note que, dans un second temps de sa pensée, Berkeley a donné du « voile des mots » une version différente : pour lui, ce voile n'était plus de nature « abstraite », mais métaphorique. Il a commencé à dénoncer l'usage des métaphores par lesquelles les hommes s'évertuent à vouloir dire l'indicible, et à représenter des notions abstraites ou spirituelles. Le mouvement qui a conduit Berkeley à passer de sa théorie de l'abstraction à sa théorie de la métaphore demeure sans doute l'un des plus riches d'exploitation possible pour quiconque s'intéresse à la question du « piège des mots ». Là réside sans doute l'une des clés du décalage qui existe entre la valeur d'échange des mots et ce que les idées ont de communicable.

En parcourant ces quelques références philosophiques empruntées à l'époque classique, on pourra se montrer surpris par la cohérence d'un

20 *Ibid.*, p. 58.

21 Geneviève Brykman, *Berkeley et le voile des mots*, Vrin, 1993.

mode d'approche qui dérange notre perception post-structuraliste des relations entre pensée et langage à cette époque. À la vérité, la présence insistante d'une critique des formes de langage au moment même où un certain discours philosophique – voire une langue philosophique – se met en place, et s'efforce d'acquiescer une légitimité, peut sans doute être interprétée comme le signe d'une exigence cardinale qui a pu par la suite être oubliée en raison de la rigidification et du caractère rapidement « constituant », pour reprendre la terminologie en usage aujourd'hui en analyse de discours²², de cette langue philosophique. On peut estimer que l'ensemble formé par les XVII^e et XVIII^e siècles représente un socle cohérent de la pensée moderne, caractérisé à la fois par un développement inédit de la philosophie, en marge du poids de l'autorité, et par une intense réflexion linguistique. C'est ainsi que la question de la « connaissance humaine », selon les termes de Berkeley comme de Bacon, a pu être pour la première fois posée directement, et abordée frontalement, sans les *media* traditionnels de la théologie et des mythes. Comment fonctionne l'*human understanding* apparaît, pour tous les philosophes que nous avons recensés, et pour bien d'autres encore, comme la question essentielle préliminaire à tout progrès dans les sciences comme dans la condition morale de l'homme. C'est pourquoi le langage se trouve interrogé en première ligne, dans la mesure où il est bien établi qu'il est notre seul accès à la connaissance et notre seul moyen de la véhiculer. À notre sens, le mouvement qui a conduit la philosophie à s'émanciper et celui qui a conduit à opérer une critique des formes langagières sont donc étroitement imbriqués.

Ce n'est pas dans ce sens, néanmoins, que les siècles ultérieurs ont généralement compris l'héritage de l'époque classique. Ce qu'ils en ont retenu est beaucoup plus propre à asseoir des certitudes qu'à stimuler la critique. On en veut pour preuve le développement de la *grammaire*, dans un premier temps (à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle) puis de la *linguistique* (au XX^e siècle). Ces deux disciplines se sont construites sur une vision charpentée du langage, articulée, et qui se veut exhaustive dans sa mission descriptive. Le postulat en est que le langage peut être objet de connaissance ; la

22 Rappelons que pour D. Maingueneau et F. Cossutta, un discours « constituant » est un discours « fondateur » qui sert de garant ultime aux productions discursives d'une collectivité. Voir Maingueneau & Cossutta, « L'analyse des discours constituants », in *Langages*, n° 117, 1995.

question de la façon dont il *véhicule* des connaissances devient alors secondaire. De manière évidente, il apparaît aujourd'hui qu'une semblable vision n'aurait pu se construire sans le travail des philosophes classiques sur l'entendement, le langage, et les principes de la connaissance humaine. Curieusement, néanmoins, ce travail a été interprété de manière fondatrice, « constituante », comme nous le disions plus haut. C'est ainsi qu'on peut lire dans le *Cours de linguistique générale* de Saussure une théorie du signe peu éloignée de celle de la *Grammaire* et de la *Logique* de Port-Royal, laquelle théorie nous prête aisément à penser qu'il existe un fonctionnement réglé du langage, et des principes scientifiquement descriptibles de sa manière de dégager du sens.

Il peut paraître compréhensible, qu'après le formidable élan donné à la connaissance par les siècles classiques, siècles qu'on perçoit souvent comme les siècles de naissance de la science moderne, et des principes modernes d'investigation du monde et de l'homme, on ait éprouvé le besoin de déposer dans le langage une confiance propre à ne pas compliquer inutilement la tâche des inventeurs, et à assurer une marche minimale du progrès. Clairement, un certain usage philosophique et scientifique des langues a été détaché de leur usage ordinaire, usage flottant soumis aux conditions rhétoriques. L'idée qu'il puisse y avoir des malentendus a été peu à peu retirée de cet usage réglé. Cependant, il s'agissait bien des mêmes langues, les langues naturelles, même si le souci de définition dont Bacon disait qu'il manquait terriblement dans les sciences de son époque, a fait l'objet d'une attention autrement vigilante. La nature du langage humain a pu ainsi être aisément confondue avec l'usage objectif, forcé et volontariste qu'on en faisait dans les domaines de la connaissance.

Lorsqu'on jette un regard rétrospectif sur les principales théories par lesquelles la linguistique s'est constituée comme science au XX^e siècle, on s'aperçoit que ces théories s'appuient généralement sur une vision confiante et mécanisée du langage, dégagée des manipulations que sont susceptibles de lui faire subir les hommes. Nous ne voulons pas ici remettre en cause les acquis de la linguistique et les progrès considérables qu'elle nous a fait faire dans certains aspects de notre connaissance du langage et des langues. Un effet un peu pervers de l'existence de la linguistique comme discipline constituée, néanmoins, a été de donner l'impression que tout ce qui, dans un domaine de réflexion ou dans un autre, pouvait être déplacé vers une question de langage, pouvait être renvoyé à la linguistique (et à ses divers

spécialistes que sont les lexicologues, les sémanticiens, etc.) en tant que celle-ci est en quelque sorte *la* discipline qui s'occupe du langage. La situation qu'a créée l'articulation moderne des « sciences humaines » entre elles est donc fort différente de celle qu'ont connue les philosophes classiques que nous avons évoqués. Il n'est pas rare aujourd'hui que dans une controverse interne à un domaine ou à un autre des sciences humaines, ou dans un débat d'idées public, on évoque la solution qui consisterait à « faire appel au linguiste », d'une manière non tout à fait sérieuse, d'ailleurs, comme si l'on se doutait secrètement que ce que nous apporterait le « linguiste » ne nous satisferait pas entièrement, qu'il s'agit là d'une question privée, d'une tâche qui nous revient, et que nous sommes simplement trop paresseux pour entreprendre.

Ira-t-on jusqu'à dire que l'existence, *quelque part*, de spécialistes du langage, a endormi un réflexe critique qui, quoi qu'on en veuille dire, demeure accessible à tout utilisateur du langage, et continue de constituer une exigence de tout discours qui entend échapper à un effet brutalement idéologique ? On peut déplorer que la tradition anglo-saxonne de la philosophie analytique, dont la plus grande figure moderne est indiscutablement Ludwig Wittgenstein continue de rencontrer peu d'écho en France, pays où l'on se prête parfois à penser que l'aura des mots se voit conférer une valeur à peine moins grande que ce qu'on veut véritablement leur faire dire.

En quoi peut constituer *techniquement*, concrètement, le « piège des mots » ? Si l'on rassemble quelques éléments d'inspiration empruntés aux philosophes que nous avons mentionnés, on pourra émettre l'hypothèse que l'un des principaux problèmes induits par l'expression linguistique des idées réside dans le mode de signification des noms. Ici se situe sans doute l'une des principales illusions développées par le discours grammatical que de nous faire croire en l'existence d'une catégorie homogène que l'on pourrait appeler « nom » ou « substantif ». Historiquement, l'un des premiers objectifs de la grammaire a été de classer les mots en ce que l'on appelle aujourd'hui des « parties de langue » (nom, verbe, adjectif, adverbe, etc.) Pour peu que l'on s'y intéresse de près, on s'apercevra rapidement que l'analyse de ce qu'on appelle « nom » repose essentiellement sur des critères formels, morphologiques, et n'induit pas véritablement la possibilité d'une analyse unifiée du fonctionnement de signification. Dans l'histoire, il y a

bien eu des tentatives d'analyse des modes de signification du nom²³, mais elles ont été curieusement abandonnées, au profit d'une valorisation des critères qui permettent de classer et de hiérarchiser. Aujourd'hui, on estime couramment, pour ce qui est du français, que la classification des parties de langue est accomplie, et qu'elle peut être considérée comme solide.

Venons-en plus précisément au nom. Dans la tradition grammaticale française, on remarquera que toute la réflexion sur les différences de fonctionnement entre les noms a été absorbée par la réflexion sur les articles et sur l'actualisation. Le fonctionnement du nom est classiquement vu comme incompatible avec une expression prédicative²⁴, et cantonné dans une articulation descriptive avec la réalité. Ce que Damourette et Pichon dénomment l'« assiette » du nom²⁵, par exemple, se caractérise par la plus ou moins grande ouverture de ses capacités désignatives ; ainsi également de la théorie, prégnante en France, de l'« extension » selon Gustave Guillaume²⁶.

Si ce qu'exprime le nom peut être trompeur, par conséquent, c'est essentiellement, dans ce cadre de pensée, par ambiguïté : ce qui peut être mal compris, c'est l'extension du nom. Partant du principe que le fonctionnement de tout nom est analysable sur le modèle d'un nom classiquement référentiel comme *arbre*, on s'imagine que la seule incertitude qu'il peut y avoir quant à la signification de ce nom est résumable dans l'ambiguïté de désignation qu'impliquent parfois certains articles, ou absence d'articles. *L'arbre* peut désigner un arbre en particulier comme tout arbre (« l'arbre en général »). Il est connu qu'aucun des articles du français ne peut être identifié par un fonctionnement désignatif univoque : tous sont ambigus, et sont capables, pratiquement, d'amener les noms qu'ils accompagnent à revêtir toute la gamme des extensions possibles.

Ainsi, on ne prête pas attention à l'une des capacités fondamentales du nom qui est de résumer une expression prédicative. Le credo habituel de la grammaire est que le prédicat est classiquement supporté par le verbe, et

23 Particulièrement au Moyen Âge. Voir I. Rosier, *La Grammaire spéculative des modistes*, Presses Universitaires de Lille, 1983.

24 Voir, par exemple, M. Riegel, J.-Chr. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 127-128.

25 J. Damourette et É. Pichon, *Essai de grammaire de la langue française*, Paris, D'Artrey, 1911-1940, § 298.

26 « L'extension désigne l'ensemble des objets du monde auxquels un mot est applicable » (M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, Hachette/Duculot, 1997, p. 51).

qu'une expression prédicative, pour être complète, nécessite la double présence d'un nom sujet et d'un verbe support du prédicat²⁷. L'idée que des prédicats puissent être enfouis dans des noms ou des expressions nominales est très largement négligée par la grammaire classique. Les raisons en sont multiples. Il nous semble que la principale est que ce que la grammaire interprète comme la mission réglée du langage est d'ordre dénotatif et non pas argumentatif. La relation supposée entre les expressions prédicatives et la réalité impliquée est vue comme de nature descriptive.

Dans l'analyse de ce qu'on peut appeler « piège des mots », il nous semble que l'on doit réserver une place de choix, par conséquent, au fonctionnement prédicatif des noms, et aux expressions nominales qui contiennent un résumé de prédicat. Tout cela s'éclairera peut-être avec un exemple. Nous allons choisir celui d'une expression dont nous avons beaucoup entendu parler cette dernière décennie : celle de *chute du Mur*, une expression qui, à notre sens, constitue l'un des lieux les spectaculaires de malentendu et de confusion du discours ambiant actuel. On entend souvent dire : « depuis la chute du Mur... », etc. Tout le monde semble comprendre. La question qu'il faudrait se poser est : que faut-il entendre par *chute du Mur* ? À quoi fait-on référence exactement ? Que nous invite-t-on à comprendre ? Nous nous sommes amusés à demander autour de nous ce que des personnes qui avaient entendu cette expression, et pour qui l'employer ne ferait pas *a priori* problème, y entendaient. Le résultat en est qu'une première incertitude majeure apparaît : certes, tout le monde pense aux journées de 1989 au cours desquelles le Mur de Berlin a été partiellement détruit, et où les habitants de Berlin ont pu circuler librement des deux côtés, mais la plupart estiment que la signification de l'expression s'étend au-delà de la désignation de cet événement. À la question de savoir si l'expression réfère à un événement, d'ailleurs, la réponse, bien souvent n'est pas nette. Au-delà de l'événement, on voit, selon les uns et les autres, la réunification de l'Allemagne, l'abandon, par les pays de l'Est, du système communiste, la scission de l'URSS ou ce qu'on perçoit comme un effondrement général du bloc communiste dans le monde. Nous avons rangé ces représentations dans un ordre élargissant géographiquement. Certaines de ces symbolisations ne sont pas vues comme incompatibles. On peut encore y ajouter d'authentiques symboles, qui sont reconnus comme tels par les

27 Du type : « le chat dort ».

locuteurs qui emploient l'expression, comme le symbole de « liberté ». La valeur symbolique l'emporte alors nettement et explicitement sur la valeur désignative.

Deux particularités doivent être distinguées dans la manière dont le sens de l'expression *la chute du Mur* est susceptible de travailler : la structuration du prédicat que résume l'expression, et la symbolisation qui peut ensuite éventuellement entourer l'expression nominale.

Si nous essayons d'analyser en quoi l'expression *la chute du Mur* est selon nous une expression piège, on commencera donc par noter que son fonctionnement nominal efface quelques-unes des précisions essentielles qui nous seraient utiles pour caractériser un prédicat : le temps et l'agent du prédicat. Apparemment, l'expression nominale *la chute du Mur* renvoie à un événement, et est clairement une expression qui résume un prédicat. Mais la manière dont celui-ci est présenté est tant soit peu étrange. Hors de tout contexte, il pourra être paraphrasé ainsi : *le Mur chute*, ou *le Mur a chuté...* Le fait notable est que, dans cette paraphrase, *le Mur* est sujet du prédicat verbal. Faut-il comprendre que « le Mur » a chuté tout seul, de lui-même ? On voit bien que la nominalisation de l'expression, ici, permet d'entretenir un flou quant aux circonstances qu'une expression verbale du prédicat oblige souvent à préciser. Et on pressent bien, également, que le travail de sens n'est pas du tout équivalent, autrement dit que le mode de signification de l'expression *la chute du Mur*, ne fonctionne, en réalité, qu'au moyen d'un certain effacement du prédicat réel. Cet effacement porte certes sur le temps (*la chute du Mur* apparaît dans une intemporalité trompeuse), mais surtout sur l'agent qui se trouve à l'origine de cette « chute », si « chute » il y a eu. Qui a fait quoi à quel moment est ici secondaire dans le processus de signification : la nominalisation s'accompagne d'une symbolisation qui rend dérangeantes et tant soit peu malvenues certaines questions. Si l'expression *la chute du Mur* donne l'impression d'une description événementielle avérée, c'est bel et bien, d'abord, parce qu'aucun agent n'est précisé. Il n'est pas dit *qui* a fait chuter le Mur, qui est à l'origine de cet événement qui a bien nécessairement une origine humaine. *La chute du Mur* paraît ainsi surgir directement sur fond de l'Histoire.

Mais ce phénomène n'est pas le seul par lequel la formule *la chute du Mur* invite à symboliser des conceptions au-delà de l'expression habituelle d'un prédicat. On notera le travail complexe de sens impliqué par le nom *chute*, de même que, bien sûr, la quasi allégorisation dont fait l'objet le *Mur*, avec

un *M* majuscule. On notera que les fonctionnements des deux noms sont très symbolisants, quoique différemment. Le *Mur*, tout d'abord, réfère bien évidemment au premier chef au mur matériel qui a séparé les deux Allemagne entre 1961 et 1989. Mais il peut en arriver à se confondre avec le *rideau de fer*, qui n'a pas concerné seulement l'Allemagne. Clairement, il peut symboliser la difficulté de communication entre les deux blocs européens (ou mondiaux) dans la même période. On peut estimer, naturellement, que les valeurs métaphoriques vont encore au-delà, et contiennent également l'expression d'une différence fondamentale, différence qui peut être de régime politique, de mentalités, voire de condition humaine – ou d'impossibilité de communication. Dans tous les cas, on notera que l'expression d'une différence ou d'une séparation est *radicalisée* par la formule *le Mur*. Le Mur devient un Mur total. La présence en Allemagne d'un mur matériel, d'une certaine manière, ne fait que confirmer l'existence d'un *autre* mur, autrement important celui-là.

Le nom *la chute*, de son côté, est symbolisant en ce qu'il suppose qu'il aurait existé un mouvement unique, qu'on pourrait appeler *chute*, quand bien même ce que désigne *le Mur* serait multiple. La même *chute* s'appliquerait ainsi à toutes les formes de *Mur* qui seraient tombées. Cette implication est éventuellement trompeuse dans la mesure où elle sous-entend que toutes les difficultés de communication supposées par *le Mur* se sont résorbées simultanément au moment de *la chute*, chose que quiconque est allé dans les pays de l'Est, ou tout simplement en ex-Allemagne de l'Est dans ces années-là démentirait aisément. On note qu'un élément de radicalisation est également présent dans l'expression *la chute*. Ici, l'une des implications contenues est que ce mouvement est complet, soudain et irréversible. Par ailleurs, comme on l'a déjà noté, l'expression *la chute* ne laisse pas entendre qu'un agent en est à l'origine, ou plus exactement, ne laisse entendre aucune causalité. Ici encore, la nominalisation dissout l'événementialité dans ce qu'elle peut avoir de contingent. Si le nom *la chute* résume ce prédicat, ce prédicat apparaîtra frappé d'on ne sait quoi de fatal. Dans la conjonction *la chute du Mur*, on est donc invité à faire travailler ensemble deux symbolisations qui ont comme point commun de contenir un élément de radicalité. Et sans doute peut-on dire que l'effet de cette radicalisation est d'augmenter la puissance symbolisante et d'inviter le récepteur à aller encore plus loin dans l'englobement des concepts et des représentations.

Nous nous trouvons donc en présence d'une expression fort employée dans le discours journalistique : *la chute du Mur*. Le résultat en est qu'on ne peut pas dire que l'expression est ambiguë au sens où on ne pourrait pas dire exactement à quelle *chute du Mur* on fait référence : il s'agit plutôt, à notre avis, d'un authentique « piège des mots ». Il s'agit d'une expression qui donne l'impression de résumer un prédicat tout en invitant à aller au-delà de ce prédicat dans son fonctionnement désignatif. Ce fonctionnement particulier de signification permet d'entretenir certaines confusions, et a pour effet de donner des événements historiques une vision condensée, brutale et expéditive. Il s'agit là du type même d'expressions qui peuvent avoir des valeurs argumentatives diverses sans qu'on s'en rende compte, pour la simple raison qu'elles font figure de résumé de prédicat, donc s'appuient sur une donnée informative, et n'exhibent pas de connotations immédiates – en somme *font neutre*.

Ce qui est sûr, c'est que cette expression, selon la manière dont chacun la reçoit, invite à des amalgames aux contours plus ou moins contrôlables. Chaque individu pourra y investir l'articulation historique qui, selon lui, est la plus décisive, que cette articulation concerne l'Allemagne, l'Europe de l'Est, l'URSS (en quoi la « chute du Mur » concerne-t-elle directement l'URSS ?) ou la bipartition du monde à l'époque de la guerre froide. Cette expression donne un aliment à une représentation englobante de l'histoire qui peut paraître satisfaisante dans la mesure où elle tisse des réseaux de significations autour des symboles, et enregistre directement la signification avec l'événement. Ainsi, la signification elle-même (dont les contours, comme on l'a vu, ne sont pas définis, et sont en grande partie laissés à l'appréciation personnelle), est intégrée dans l'événement. Ce fonctionnement ne pourrait bien évidemment pas avoir lieu si l'on avait affaire à une expression verbale du prédicat. À notre sens, le message secret que l'expression nominale contient est celui d'une databilité du communisme, dont le destin se serait achevé de manière précise et radicale. Que ce message corresponde à une réalité historique n'est pas impliqué par l'expression *la chute du Mur* : la « chute du Mur » est une réalité fantasmatique autant qu'historique, on pourrait même dire idéale.

Ce qu'une semblable expression « piège », somme toute, c'est la connaissance du contexte chez l'interlocuteur qui la reçoit ou qui l'emploie. En elle-même, elle réfère à une réalité bien insuffisante : le souvenir de certaines journées de novembre 1989 à Berlin. Tout emploi élargi piège un

contexte qui n'est pas nécessairement connu. Ainsi, la valeur argumentative, ou sa valeur de sens, pour parler tout simplement, variera considérablement selon qu'on l'applique au contexte allemand, européen, ou mondial. Par ailleurs, l'expression donne l'impression qu'elle pourrait avoir une certaine pertinence appliquée à des contextes particuliers qui semblent découler des contextes généraux sus-nommés, alors que cette pertinence est douteuse. Que veut-on dire lorsqu'on parle de « chute du Mur » en parlant de Hongrie, de Bulgarie, de Pologne ? Il est bien évident qu'ici, les réalités historiques sont totalement masquées. Que dire encore de l'emploi de l'expression dans des contextes de commerce international, de régimes politiques, de circulation des personnes ? Que l'expression puisse avoir une valeur désignative s'appuie alors davantage sur la vigueur d'un souhait global que sur la constatation de réalités précises. L'on doit bien se rendre à l'évidence : aujourd'hui, l'expression *la chute du Mur* renvoie bien moins à l'événement de 1989 qu'à une représentation symbolisante de la fin des régimes communistes en URSS et en Europe de l'Est.

Lorsqu'une expression donne une importance énorme au contexte dans lequel elle est employée, il nous semble qu'on peut alors véritablement évoquer l'idée d'un « piège des mots ». Le voile idéal qu'elle jette sur la réalité ne peut être levé que lorsque l'un des interlocuteurs qui l'emploient refuse de l'appliquer à un contexte autre que précis. L'effet de « halo » qui entoure semblable expression perd alors de sa puissance, et celle-ci prend alors une couleur déceptive désagréable et tant soit peu perturbante. Ce serait le cas ici si l'on se refusait à donner à l'expression *la chute du Mur* un autre sens que celui qu'il a pris dans les journées de 1989 à Berlin. Le mouvement est celui d'une retrait de la signification, mouvement difficilement acceptable et rarement motivé dans notre emploi des mots.

Mais si l'expression *la chute du Mur* est devenue aussi populaire, c'est précisément parce qu'elle fonctionne de manière particulièrement symbolisante, et dans le sens d'une fuite rêveuse de la fonction désignative. On pourrait qualifier son fonctionnement de poétique, comme est poétique, aussi, à sa manière, le *rideau de fer*. Le ressort figuré mêle métaphore et métonymie (au sens où *Auschwitz*, aussi, est métonymique – de tous les autres camps ou de la Shoah). Dans le domaine de la représentation de l'histoire, le choix de ce mode de signification est néanmoins étonnant, et demande à être interrogé. D'une part, il est incertain dans sa désignation des événements : munie de ses diverses symbolisations amalgamantes avec

le rideau de fer, la « chute du Mur » n'est pas simplement et clairement datable comme l'est la chute de Saïgon, ou de tout autre ville ayant subi un siège. D'autre part, il rend difficile de faire la part entre ce qu'il y a de symbolique dans notre mode de représentation, et ce qu'il y a de véritablement décisif en termes d'évolution historique. Pour poser des questions précises, les conséquences des journées de Berlin auxquelles fait initialement référence l'expression *la chute du Mur* ont-elles été immédiates, décisives ? La véritable « chute du Mur » a-t-elle réellement eu lieu lors de ces journées ?

Si nous avons choisi l'expression *la chute du Mur* comme emblème contemporain de ce qui nous paraît être le « piège des mots », c'est donc essentiellement que cette expression nous semble condenser quelques-uns des mécanismes par lesquels les mots sont invités tacitement à sortir de leurs mécanismes habituels de signification. Le phénomène qui nous paraît ici décisif est celui de la nominalisation du prédicat. C'est ainsi qu'une expression nominale d'un prédicat peut en arriver à assumer le fonctionnement quasi référentiel d'un substantif ordinaire. Cette nominalisation permet que le prédicat ne soit plus directement relié à une réalité temporelle et agentive précise. L'une des tromperies majeures de l'expression *la chute du Mur* est d'effacer la réalité humaine et politique qui se trouve derrière elle. On en retire aisément l'impression de quelque chose d'achevé, non dynamique, et tant soit peu abstrait. La présence, en amont à cet événement, de mouvements politiques précis, se trouve gommée.

L'usage de cette expression rend difficile, également, un effort de connaissance plus exacte, tant de la réalité politique allemande (des événements ou des décisions, qui, par exemple, ont suivi la « chute du Mur »), que des réalités politiques des ex-pays de l'Est. Ceux-ci se trouvent mêlés ensemble dans une perception grossière et totalement insensible aux différences. Que la réalité polonaise puisse être très différente de la réalité russe, de la réalité hongroise, de la réalité roumaine, etc. – nous semble difficilement concevable après avoir entendu parler de *chute du Mur*. D'autre part, notre perception temporelle est modifiée par cette césure symbolique. Une fois le Mur tombé, on a l'impression que tout a changé subitement. Que les changements aient pu se faire progressivement devient difficile à imaginer. Une semblable expression est donc gênante lorsqu'il s'agit de décrire un fait historique ou politique, dans la mesure où elle n'encourage pas à l'approfondissement de la connaissance : bien plutôt, elle attire à elle

du discours, se transformant ainsi aisément en pierre de touche de raisonnements fallacieux ou incertains.

L'une des particularités des expressions nominalisées est de rendre difficile toute attitude critique à leur égard. La raison essentielle en est que le fonctionnement des expressions nominales est de nature désignative et non pas assertive²⁸, comme c'est le cas des expressions verbales. Il est possible d'avancer que toute expression assertive se construit dans l'opposition tacite à une assertion inverse, autrement dit contient, presque en elle-même, les ferments de sa contestation. Si l'on admet, avec Benveniste²⁹, que toute expression prédicative comportant un verbe fait accompagner l'énoncé de cette proposition d'un tacite : « Cela est ! », on pourra dire que cette contestation est susceptible de porter sur deux choses : l'énoncé en tant que tel de la proposition, et le « Cela est » lui-même qui est censé la relier à la réalité. Ainsi, l'expression assertive comporte deux fragilités, et l'énergie qu'elle déploie à tenter de s'imposer – énergie propre à être immédiatement perçue –, elle la prête d'une certaine manière à la contestation. Couramment, nous faisons l'expérience, dans la conversation ordinaire, lorsque nous affirmons quelque chose, d'entendre sous-jacente la voix de cette contestation, qu'elle soit inconsciente dans notre pensée même, explicite dans la contestation formulée en réponse par un interlocuteur, ou encore mieux, diffuse, comme un partage de l'assertion inverse au sein même du dialogue.

Le fonctionnement des expressions nominales n'est pas du tout similaire. On peut dire que les expressions nominales n'ont ni la force, ni la fragilité, des expressions verbales. Les expressions nominales surviennent dans le discours munies d'une « assiette », pour reprendre l'expression si imagée et si parlante de Damourette et Pichon, « assiette » qui est avant tout présupposition d'existence – n'entendons pas par là existence réelle, mais existence discursive effective dans les proportions requises pour que le discours développe ses valeurs de vérité. Cette « assiette » peut être défendue par divers éléments qui ancrent la référence du nom dans la réalité : des

28 La fonction assertive du verbe, selon E. Benveniste, consiste à doter l'énoncé d'un prédicat de réalité. « Une assertion finie, du fait même qu'elle est assertion, implique référence de l'énoncé à un ordre différent, qui est l'ordre de la réalité. » (E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966, p. 154).

29 *Ibid.*

déterminants (démonstratifs, articles, possessifs...), des adjectifs, des compléments, etc ; de manière générale, néanmoins, s'y mêle toujours un élément de « notoriété »³⁰. Il faut entendre par là le mécanisme qui conduit à reconnaître que l'on sait déjà plus ou moins de quoi il s'agit, avant que l'on aille plus loin dans le discours. Dans certains cas particuliers, on parle d'« assiette notoire », lorsque le nom ne s'offre accompagné de rien de plus que le fait que ce qu'il désigne est suffisamment connu pour qu'on ne le rappelle pas. Damourette et Pichon associent l'« assiette notoire » à des « phénomènes dont on n'a jamais donné l'explication »³¹. Ces cas sont extrêmes³². Cependant, on peut estimer que, dans le fonctionnement de tout nom, intervient quelque chose de « notoire », une reconnaissance qui préexiste à l'emploi discursif de ce nom.

La reconnaissance de l'assiette contenue dans les noms fait partie de la coopération attendue de l'interlocuteur pour que la communication fonctionne et que le discours soit recevable. Si l'on y réfléchit bien, l'expression *la chute du Mur*, dans un premier sens, ne fait rien d'autre que de renvoyer à la notoriété de ce que l'on reconnaît comme la chute du Mur. La remise en cause de cette assiette est un acte critique fort, et plus dérangeant que la contestation d'une assertion, pour la raison que nous venons d'expliquer (qui est que l'assertion *contient* déjà d'une certaine façon cette remise en cause), et parce qu'on s'attaque alors aux fondements mêmes des conditions de discours. Un dictionnaire commun de noms paraît l'élément

30 La notion d'« assiette », pour Damourette et Pichon, est essentiellement une notion grammaticale. Elle permet notamment d'expliquer la formation historique du système des articles en français. La définition donnée est la suivante : « un certain degré de détermination touchant l'identité permanente de la substance » (*op. cit.*, § 298). Nous interprétons ici la notion dans un sens plus sémantique et plus communicationnel. Damourette et Pichon associent quasi systématiquement l'« assiette notoire » à l'article défini (*Ibid.*, § 366). Ils distinguent plusieurs types de notoriété (« notoriété générale », « notoriété occasionnelle », etc.).

31 *Ibid.*, § 298. Cela suppose que l'explication existe. À distinguer de « phénomènes dont on n'a jamais donné d'explication », ou « dont on n'a jamais donné *cette* explication », etc.

32 Dans la version de la « notoriété générale », à notre sens la plus intéressante. Dans la série d'exemples que donnent Damourette et Pichon, on trouve cette phrase de Proust, qui exhibe, en quelque sorte, le phénomène de l'assiette notoire : « Il disait volontiers en s'apitoyant sur sa propre classe « chez l'ouvrier » ou « chez le petit », se servant du même singulier que Racine quand il dit « le pauvre ». (cit. *Ibid.*, § 368). Autres exemples : « le bourgeois » (Saint-Simon), ou, plus communs : « le temps », « l'amour »...

minimal pour qu'une communication s'engage, beaucoup plus qu'un fonctionnement réglé des verbes.

À l'intérieur du fonctionnement nominal, le cas des noms qui expriment ou résument un processus verbal se pose comme un cas particulièrement intéressant. Souvent, ces noms sont le résultat d'une dérivation par rapport au verbe qui a servi à décrire le processus, mais ce n'est pas systématique. Choisissons le cas de *mondialisation*, par exemple, ou de *globalisation*, deux noms dont nous entendons beaucoup parler. On voit bien que ces noms ne fonctionnent, discursivement, que si l'on ne remet pas en cause l'*existence* d'une mondialisation, ou d'une globalisation. Le piège du fonctionnement nominal, ici, consistera à faire accepter une description de processus qui, exprimé au moyen d'une prédication verbale, s'exposerait plus facilement au risque d'un : « cela n'est pas »... La *mondialisation* ou la *globalisation* peuvent être des sujets ou des objets dans une phrase sans qu'on s'interroge sur le fait qu'ils résument en eux-mêmes des prédicats verbaux. La plupart du temps, ils servent à construire une argumentation seconde, dans laquelle le prédicat qu'ils résument n'entre pas directement ; à ce titre, ils fonctionnent véritablement comme des noms. Leur mode de signification, on pourra dire, est néanmoins dans une grande proportion *notoire*. La « mondialisation » et la « globalisation » sont pour l'essentiel la mondialisation et la globalisation *dont l'on entend parler*. Il ne serait pas considéré comme admissible de ne pas reconnaître ce caractère notoire.

Ainsi, on peut conclure que l'un des éléments du « piège » des noms, c'est la notoriété de leur assiette. D'une part il est convenu que le fait que les noms circulent nous dispense de chercher à savoir ce qu'ils désignent vraiment, d'autre part le fait même de cette circulation peut entrer dans le fonctionnement de communication au point de constituer un élément de signification. Dans le cas de *mondialisation* et *globalisation* (le premier pouvant être considéré, en français, comme un synonyme de l'anglicisme que constitue le second), il nous semble que la notoriété de l'assiette va jusqu'à inclure le fait que les phénomènes décrits soient reconnus. Dans *mondialisation* et *globalisation*, joue autant la reconnaissance de ces phénomènes que ces phénomènes eux-mêmes. Quant à savoir en quoi consistent précisément ces phénomènes, la porte est ouverte, bien entendu, aux malentendus. Certains y voient la mondialisation des échanges, des circuits financiers, des décisions politiques, des conditions de production, etc. Comme dans *la chute du Mur*, on remarquera que la réalité humaine qui

sous-tend ces processus est généralement occultée. Il ne fait pas partie de l'effet de sens immédiat de *mondialisation* que ce nom désigne une action humaine, un projet actif, dynamique, concerté, possédant un agent, sur le mode, disons, de *pasteurisation*, *stérilisation*, etc. Il n'est pas imaginé que quelqu'un, quelque part, *mondialise*. Le processus apparaît bien plutôt comme spontané, se déroulant comme pour *la chute du Mur*, mur pour qui il n'était pas imaginé que quelqu'un *le détruise*, sur fond de l'Histoire, sur fond de réalité.

Il arrive un point, lorsqu'une expression nominale s'est beaucoup répandue, où il devient quasiment impossible de mettre en doute le fait qu'elle fasse référence à quelque chose de précis. L'élément notoire de son mode de désignation l'a alors totalement emporté sur ses autres aspects désignatifs. En raison de la large circulation du terme *mondialisation*, il devient difficile de défendre que ce mot ne résume pas correctement un phénomène observable indubitablement. L'assiette du nom s'est en quelque sorte imposée en marge de l'observation honnête et critique que l'on peut attendre de quiconque est au monde et y vit. Tout au plus pourra-t-on constater que, des uns aux autres, on donne au mot des sens différents.

La nomination, l'invention d'une structure nominale inédite, doit donc être regardée comme un acte fort, auquel un élément de manipulation, de « piège », si l'on veut, est presque indissociablement attaché. À notre sens, cet aspect doit être soigneusement distingué de l'usage dit « rhétorique » du langage. En effet, une structure nominale, un nom, continuent d'exister hors de la situation de communication où il a pu avoir valeur argumentative. Il fait partie d'une sorte du dictionnaire commun aux locuteurs qui l'emploient. Or, chacun sait qu'une certaine « vérité » est attachée au dictionnaire. Cette « vérité » est essentiellement liée au fait qu'on prête un contenu « réel » aux mots, et particulièrement aux noms (en raison de leur fonction désignative). Il est convenu que lorsqu'un mot commence à s'imposer, particulièrement s'il est un nom, comme *mondialisation*, il désigne nécessairement quelque chose. Tout au plus pense-t-on que tout le savoir nécessaire pour repérer exactement et complètement ce qu'il veut dire n'est pas en notre possession. Cette attitude est extrêmement handicapante, et il fait partie du « piège des mots » de nous inviter à l'adopter. Une attitude critique à l'égard de l'usage que nous faisons du mot devient alors hors de portée.

Dans cet article, nous avons surtout développé l'exemple des noms. Il nous semble, en effet, qu'une version particulièrement tangible du « piège des mots » nous est fournie dans le phénomène des nominalisations ou de l'utilisation de noms résumant des prédicats. Nous ne serions pas loin de penser, comme Locke ou Berkeley, que, dans certains noms-pièges, se lit notre désir d'un « substantialisme » qui serait placé pour ainsi dire hors du langage. Il est assez naturel que, dans leur critique des formes substantielles, les philosophes anglais aient été conduit à formuler des doutes quant à la manière dont les noms enferment l'expression des idées. Cette exigence critique, qui a conduit à faire d'une certaine tradition anglo-saxonne philosophique une philosophie du langage, est remarquablement peu présente dans la tradition française. On pourra voir dans ce trait un effet à notre sens assez déplorable d'un certain assentiment tacite à la puissance rhétorique, assentiment qu'on trouve exprimé chez les penseurs par ailleurs les plus enclins à la rigueur (Pascal).

D'autre part, la reconnaissance des détours parfois pervers que la nominalisation, et la nomination, peuvent faire subir au sens, doit selon nous amener à un refus des « idées claires et distinctes », idées dont une influence cartésienne diffuse a continué malgré tout à baigner la tradition française. L'acte de nommer ne doit pas être nécessairement considéré comme le baptême d'une réalité effective ; et la nominalisation ne doit pas se construire sur un effacement plus ou moins affiché du prédicat. Car alors, véritablement, commence la tromperie, le mécanisme selon lequel, selon Hobbes, les mots servent de monnaie, vraie ou fausse.

Le « piège des mots », si nous devons nous résumer, à notre sens, réside en deux choses : tout d'abord la structuration du prédicat qu'ils impliquent, à laquelle on doit associer la manière dont ce prédicat est soumis à la compréhension ; d'autre part la symbolisation qui entoure certains fonctionnements du nom. Cette symbolisation est presque inévitable : elle fait partie de notre condition langagière, et tous les spécialistes de l'acquisition du langage s'accordent à penser que notre maniement adulte du langage est le résultat d'une diminution de la symbolisation effectuée dans les mots, symbolisation autrement importante chez l'enfant – et qui peut le redevenir dans certains troubles psychiques. La maîtrise de la symbolisation nous semble être une condition du maniement adulte du langage. La rétention du halo qui entourent certains noms peut alors être considérée, dans des conditions bien spécifiques d'échange, comme une preuve que

l'on cherche à limiter les risques de malentendus ; dans d'autres, elle pourra bien sûr être vue comme une entrave à la féconde théâtralité du langage. N'oublions pas, néanmoins, qu'aucune idéologie n'est jamais née sans cette symbolisation.

Gilles SIOUFFI
Université Montpellier III

Le Piège de la culture

S'IL EST VRAI que, selon le mot célèbre, « la culture, c'est ce qui reste lorsqu'on a tout oublié », on peut s'interroger sur la portée culturelle de notre enseignement. Il y a déjà plus de vingt ans, lorsque, militant pour une pédagogie de l'image, j'avais proposé à des élèves de 5^e d'un collège de la banlieue messine, en accord avec la collègue d'Histoire-Géographie qui venait de terminer un cours sur les États-Unis, un questionnaire sur ce qu'ils savaient de ces terres d'Outre-Atlantique, le mot qui revenait le plus souvent en première position dans les réponses était : Winchester. De l'impact du western sur la culture du petit Français moyen des années 70 ! Fallait-il, comme c'était alors le cas, en tirer la conclusion que cinéma et TV se confondaient en un même piège fatal, indigne pourvoyeur de la passivité inhérente à tout consommateur d'images industrielles ? D'où l'urgence d'éclairer les esprits grâce aux discours rationnels de cette élite bienfaitrice que constituait encore aux yeux de quelques-uns le corps enseignant. Piège de l'image trompeuse, génératrice d'illusion, déformant les jugements et ouvrant la porte à un imaginaire que notre vieille culture cartésienne rejette encore, inconsciemment, comme « la folle du logis ». J'ai beaucoup milité pour que l'école fasse une place à cet imaginaire que ne parviennent jamais à contrôler totalement nos meilleurs discours pédagogiques. Accepter qu'à cet imaginaire « nocturne », honteux parce que consommé dans le plaisir naïf du loisir censément populaire, s'ouvrent l'école et, plus encore, l'université, ce bastion du conservatisme intellectuel dont la mission est, comme

chacun sait, sinon de former des élites – les « grandes écoles » sont là pour cela – du moins de conditionner des classes moyennes à les suivre, c'était trahir notre mission d'enseignant. Celle-ci étant, selon l'avis unanime, de transmettre la vraie culture, la « haute », la « diurne », celle qui fait la grandeur inchangée de notre patrimoine reconnu. Patrimoine dont il nous faut bien reconnaître que nous tentons d'en léguer une teinture de plus en plus vague, hélas, à des masses estudiantines chaque jour plus éloignées de ce qui a nourri nos esprits.

Mais le piège, aujourd'hui, ne serait-il pas là ? Dans cette reconnaissance inconditionnelle et exclusive, qui nous a bercés et que nous prétendons transmettre, de valeurs culturelles auxquelles se montre sourde une bonne partie des publics auxquels nous nous adressons ? Ces publics sont-ils aussi ignorants que nous nous plaçons à le répéter ? N'y aurait-il pas de leur part un avertissement qui nous est lancé et qu'il nous faudrait peut-être entendre ? Leur imperméabilité à nos discours ne serait-elle pas une façon de nous signifier que ces discours, loin d'être l'outil de libération intellectuelle que nous croyons encore, sont pour eux, précisément, un piège ?

La belle conférence, prononcée à l'Université Paul-Valéry, en 1996, par Patrick Chamoiseau, est à cet égard éclairante. Il y reprenait des propos qui lui sont familiers mais que sa présence de Créole et son lyrisme de poète douaient d'une force de persuasion qui transporta le public estudiantin agglutiné dans l'amphi. Il y plaidait la cause d'une culture « productrice d'opacité », d'autant plus importante, disait-il, que « les colonialistes ont répandu sur le monde la transparence » :

Lorsqu'un colonialiste ou un dominant débarque dans un pays où vivent des gens qui ne sont pas comme lui, qui n'ont pas sa langue, qui n'ont pas sa culture, qui n'ont pas ses dieux, il essaye de les comprendre, de les expliquer, de les mettre à plat, d'effacer les plis, d'éliminer les ombres, donc de les rendre transparents¹.

La question se pose de savoir si la culture que nous continuons à diffuser n'est pas devenue un piège colonialiste pour nos propres enfants. Enfants des cités, melting pot complexe de cultures variées mêlées à celle du chômage et de la pauvreté dont relèvent beaucoup de nos étudiants (l'université Paul-Valéry est la première en France pour l'aide sociale

1 Catherine Détrie (éd.), *Poétiques du divers*, Praxiling, Université Montpellier III, 1998, p. 63.

dispensée). En bons néo-colonialistes culturels que nous n'avons pas cessé d'être, nous continuons à vouloir les « former » aux charmes de la pensée claire et distincte, du discours rationnel et de la culture cartésienne, sans prendre en compte ce qu'eux nous apportent d'« autre » et qu'il faudrait peut-être essayer d'entendre. Nous voulons les « assimiler » à notre culture qui n'évolue pas ou si peu, les programmes et les épreuves des concours le démontrent à l'envi. Et nous ne voyons pas que nous nous prenons nous-mêmes au piège de cette culture ancestrale qui, si elle n'évolue pas, se condamne à mourir. Il suffit de voyager un peu à l'étranger pour se rendre compte que la culture française est de moins en moins enseignée et que les Français sont encore les seuls à croire à son prestige.

Pour éviter que la culture ne devienne le piège où nous enferment le confort du bien connu (« nos » sacro-saintes « spécialités » !) et la sécurité de la répétition, il faudrait accepter que cette culture s'ouvre à l'Autre. Cet étranger que nous croyons encore devoir dominer. Celui qui aime un cinéma que nous ignorons parce que nous le méprisons et qui vit d'une culture que nous méprisons parce que nous l'ignorons. Mais, comme le montre Daniel Sibony, nous ne pouvons accueillir l'étranger que le jour où nous acceptons celui que nous portons en nous.

En conclusion, formulons donc le souhait que cet étranger qui nous est intérieur ne soit pas le piège profond dont nous tentons de nous défendre en nous réfugiant dans les certitudes de nos cultures « ataviques ».

Jeanne-Marie CLERC
Université Montpellier III

SERVICE DES PUBLICATIONS
MISE EN PAGE DES TRAVAUX DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY – MONTPELLIER III

Dépôt légal : 3^e trimestre 2002

Achevé d'imprimer sur les Presses de
l'Université Paul-Valéry MONTPELLIER III

