



HAL
open science

La Ballade du mur glissé (Ici Même)

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. La Ballade du mur glissé (Ici Même). Relire (tout) Tardi, Jun 2023, AARHUS, Danemark. hal-04472404

HAL Id: hal-04472404

<https://hal.science/hal-04472404>

Submitted on 26 Feb 2024

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 Ballade du mur glissé (*Ici Même*)

Les Lois sont si vieilles, des siècles ont travaillé à les interpréter et cette interprétation même a pris force de loi ! Il peut toujours bien se trouver une certaine liberté dans l'interprétation mais le danger de cette liberté est fort limité.

Franz Kafka, *La Muraille de Chine*

Si l'œuvre de Tardi se réduisait à d'invraisemblables histoires de sectes, de monstres et de savants débiles, elle n'éveillerait guère d'écho et ne retiendrait pas longtemps l'attention. Ce qui en fait l'originalité, l'intérêt et la saveur, c'est que, en définitive, elle ne raconte rien. Rien d'essentiel en tout cas, rien qui nous aide à comprendre la réalité du monde. Tout au plus agite-t-elle quelques pantins, prétextes à une brillante démonstration d'efficacité narrative qui convie le lecteur au triomphe de l'imaginaire.

Thierry Groensteen, *Tardi : Monographie*

Avant d'essayer de vous parler d'Arthur Même et de sa murophilie galopante, je commencerai par rappeler brièvement ce qu'est ce livre important dans la trajectoire de Tardi, même s'il n'est pas aujourd'hui, loin s'en faut, ni le plus connu, ni le plus commenté, sans doute parce qu'il prône une forme d'autonomie de l'imaginaire qui laisse peu de prise aux nouveaux discours de la référentialité, désormais dominants en matière de critique et de théorie littéraire. Or l'œuvre de Tardi, si elle est à raison, depuis une vingtaine d'années, convoquée sur le plan de l'histoire, du rapport à la documentation, de l'archive, bref de la référentialité, n'en demeure pas moins, c'est mon hypothèse de lecture générale, profondément travaillée par la question de l'imaginaire plus que de la factualité.

Ici Même est un récit de 163 pages, scénarisé par Jean-Claude Forest à partir d'un projet initialement destiné au cinéma, et dessiné par Tardi – dont c'est d'ailleurs le premier livre à dépasser le format traditionnel de l'album. *Ici Même* fut d'abord publié dans le mensuel *À Suivre*, une publication inaugurale en réalité, puisqu'elle commença en février 78 avec le premier numéro de la revue, lui procurant d'ailleurs son image de couverture, s'acheva avec le n° 12 en janvier 1979, et contribua fortement à forger l'identité adulte et littéraire à laquelle aspirait la revue. Il est en outre significatif que ce soit Arthur Même qui figurera sur la couverture du dernier numéro (le 239) de la revue en décembre 1997, comme s'il s'agissait d'indiquer que la boucle était bouclée, l'aventure terminée, la bande dessinée qui était « à suivre » et que l'on appelle désormais « d'auteur » étant enfin arrivée là où elle le souhaitait,

désormais moins « à suivre » qu'à récapituler. *Ici Même* fut enfin le premier volume de la collection « les romans (À Suivre) » lancée par Casterman à l'automne 1979. Un feuilleton, donc, puis un roman graphique qui obtint, en 1980, le prix Alfred du meilleur scénario au festival d'Angoulême. *Ici Même* a été l'un des signaux majeurs de ce que Jean-Paul Mougin qualifiait, dans l'éditorial du premier numéro d'*À Suivre*, d'« irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature »¹, l'une des œuvres sur lesquelles s'est appuyé le programme ambitieux d'une *dessinature* capable de rivaliser en densité, en complexité et pour tout dire en valeur esthétique avec le roman, de gagner en légitimité culturelle et d'être définitivement reconnue au nombre souverain des arts.

À ce livre, qui peut prétendre en toute légitimité au titre de second « premier roman graphique » européen, juste après *La Ballade de la mer salée* de Pratt sortie en 1975 et qui comporte étonnamment le même nombre atypique de pages, Forest donne en outre une préface tonique, dans laquelle il livre un certain nombre d'informations sur la conception et la réalisation du projet. Il rappelle notamment la liberté éditoriale totale dont les auteurs ont joui et revient sur la part prépondérante que l'improvisation a prise dans le processus de création. Mais Forest entend aussi, et peut-être surtout, prévenir son lecteur, au seuil de l'œuvre, que toute lecture idéologique, « orientée », « gauchie » ou encore « crispée » des aventures d'Arthur Même comme de la bande dessinée en général risque fort de se transformer en impasse.

Qu'on n'aille pas voir dans Ici Même un pamphlet, une satire de notre société ou des représentants de son régime politique. Je n'ai pas eu davantage l'intention particulière de tourner en dérision l'attachement à la propriété.

Entendez donc, vu le tissu discursif ambiant de l'époque, que Forest vise principalement les approches marxiste, psychanalytique et structuraliste – ce qui, accessoirement, peut nous conduire à regarder *Ici Même* comme une manifestation iconotextuelle majeure de la crise des « grands récits » que Jean-François Lyotard diagnostiquait exactement au même moment². Le « pays clos » sur lequel veille

¹ La formule est de Jean-Paul Mougin, éditorial (*À suivre*), n°1.

² *La Condition postmoderne* sort en 1979.

Même n'est-il pas un exemple intéressant de société fragmentée, aux codes sociaux et moraux largement incompatibles les uns avec les autres, et dans lequel le processus d'émancipation passe davantage par les « petites histoires » et les nœuds de communication qu'elles sont susceptibles de former que par les « grands récits » ? Par l'étonnant ondinement de Julie plutôt que par la Révolution ?

Ce que Forest décourage en réalité c'est toute lecture monomaniaque, à prétention totalisante, qui va « chercher dans la moindre idée, dans le moindre récit, la morale, l'idéologie clairement ou obscurément véhiculées » – au fond toute forme de lecture spéculative, qui cherche à dédoubler le récit et le force à dire plus que ce qu'il fait déjà – en l'occurrence que ce qu'il montre et raconte quel qu'en soit le degré de cohésion et de sens –, mais à dire aussi bien des choses qu'il ne dit pas. Il faut donc, pour le lecteur, faire avant tout avec la forme, ses reliefs et ses aléas, « s'accrocher au seul récit » dit Forest significativement et à l'expérience esthétique qu'il procure, s'en tenir à ses matières et ses surfaces, à ses rebonds et ses dérives, et retrouver au fil des cases le plaisir de « ne tirer parti que du charme des situations et de la surprise des rebondissements, sinon du rêve offert en prime ». Autant dire que l'essentiel se trouve dans le plaisir de l'immersion fictionnelle. Dans l'expérimentation du monde de la fiction plus que dans sa décomposition analytique. En insistant sur la puissance de l'*imaginaire* et sur le plaisir du texte qui est atopique et asocial³, Forest prévient de ce que n'est pas *Ici Même* : ce n'est pas un récit à idée, à message, à intention. N'allez surtout pas y chercher midi à quatorze heures, y voir une allégorie par exemple. Prenez donc la chose pour ce qu'elle est, pas pour ce que vous pourriez croire qu'elle signifie. Or c'est une fantaisie, une ballade un peu lunaire – un long poème narratif à tendance onirique sur l'obstination du réel à déjouer les intentions et les prétentions humaines, à déjouer précisément l'obsession des hommes pour le sens – Forest parle de sa fascination pour la simple et imparable « mécanique des choses » là où Clément Rosset, en ces mêmes années 70 déclinantes, évoquait pour sa part « l'idiotie du réel »⁴, sa cruauté et son indicibilité, réel dont aucune procédure interprétative (aucun double) n'est jamais parvenue à protéger les hommes. Le réel n'est pas substituable. Il est sans double et résiste à toute interprétation. Dans

³ Il n'est pas sans intérêt de rappeler la parution du *Plaisir du texte* de Barthes en 1973 et de la théorisation hédoniste de l'écriture qu'il esquisse.

⁴ Clément Rosset, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

l'ontologie radicale de Rosset, cela peut se dire : le réel n'est pas autre chose que l'être. Et toute l'histoire de *Même*, à mon sens, son « contenu de vérité » si l'on veut, c'est l'approbation inconditionnelle du hasard de la vie. Le sens du réel ne se trouve pas ailleurs, mais bien *ici même*. Je comprends en réalité le titre comme une formule tautologique de localisation du sens du réel : il n'est pas ailleurs, pas au-delà, pas *out of the world*. Tout est toujours *découvert* et pas retrouvé dans le monde, pour *Même*, qui apparaît, du coup, à mes yeux, comme une figure d'anti-platonicien inspiré. Pas de caverne. Pas de réminiscence. Pas d'ombre. *Même* ne refuse rien de ce qui lui arrive, il accepte l'immédiateté, il fait avec, au contraire du métaphysicien qui la met à l'écart et la renvoie à un autre monde dont il fait précisément la clef. Il n'y a pas de métaphysique chez *Même*, mais au contraire une très grande attention à la vie, à toutes les sollicitations de la vie, ses formes les plus incongrues, comme ses propositions les plus simples. Il n'y a que de l'immanence. *Même* prend tout exactement à la lettre, pour lui les mots « font » choses – vignette splendide des petites bêtes –, et il « accepte sans réserves l'impérieuse prérogative du réel »⁵. D'où l'accumulation de péripéties plus ou moins loufoques, qui le détournent de ses activités de portier perché et auxquelles il se plie sans résistance. Autant de scènes d'actualisation réjouissante du réel. Rien n'est fixe, rien n'est jamais certain, rien n'est jamais achevé. Rien de ce qui arrive n'a réellement de raison d'être. Autant de moments d'existence éphémères, changeants et acceptés comme tels. D'où l'intrigue « riche » et le récit « copieux », qui part dans tous les sens et dont se félicite Forest dans la préface. D'où une situation narrative très sternienne qui vise à valoriser le désir de *compliquer* gratuitement les choses pour « faire sourire le lecteur »⁶ et de renouveler la fiction⁷ en laissant foisonner les lignes de fuite narratives au sein d'un univers déconnecté de toute attribution référentielle sérieuse, et peut-être moins surréaliste que psychédélique dans sa forme et sa dynamique. Je dis ça parce que le

⁵ Clément Rosset, *L'école du réel*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 5.

⁶ Il me semble encore remarquable que cette position consonne avec ce que dira la « Nouvelle Fiction » une dizaine d'années plus tard – qui était nouvelle en ce que lassée des formalismes d'une part et de la surthéâtralisation politique des textes d'autre part, elle prenait ses distances envers les écritures expérimentales (et politiques) dominantes des deux décennies précédentes et renouait avec les formes et les matières de la fiction populaire et plus globalement avec la capacité critique de l'imaginaire (conte, mythe, légende)

⁷ L'essai de John Barth a été publié dans le numéro de janvier 1980 de *The Atlantic*. John Barth, “The Literature of Replenishment”, *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London: The John Hopkins University Press, 1984.

surréalisme repose sur le paradigme rigide du collage, quand le psychédéisme suppose l'arabesque souple et fusionnelle – et que dans *Ici Même*, les situations illogiques et irrationnelles se modifient sans cesse les unes les autres davantage qu'elles ne se succèdent. Le réel y est malléable et distordu.

Si *Ici Même* occupe une position significative dans l'histoire de la littérature graphique contemporaine, c'est aussi, d'un point de vue plus formel, parce qu'il présente certaines qualités remarquables. Qu'il met en place, ou s'inscrit du moins dans un programme esthétique distinct de celui de la littérature dessinée conventionnelle de l'époque. Qu'il change les habitudes de lecture. C'est tout d'abord un livre en *noir et blanc*. Dans le contexte de l'époque, cette décision marque un geste esthétique assez radical – qu'il soit juste rappelé que Hugo Pratt souhaitait initialement, et avec insistance, que les aventures de Corto Maltese soient publiées en *couleurs* par Casterman. S'il peut évidemment y avoir un critère économique à son usage comme une causalité psychique, le dessin en noir et blanc est aussi largement une affaire de choix esthétique, le moyen d'intensifier la perception, de charger le récit de pathos, de gagner en efficacité narrative – en un mot d'affirmer la valeur *artistique* de l'image, en l'inscrivant, en ce qui concerne Tardi, dans la descendance de l'Expressionnisme⁸, ou de la renaissance de la xylogravure dans le mouvement symboliste (Valotton). Le noir et blanc produit une autre texture et une autre lisibilité de l'image et constitue à ce titre un moyen plastique efficace pour séparer la *dessinature* des industries culturelles et de la tradition de « l'illustré » enfantin colorisé.

Contrairement à la *Ballade de la mer salée*, *Ici Même* est un récit organisé en chapitres, onze précisément, ce qui est inhabituel chez Tardi⁹ et ne se retrouve que dans *Jeux pour mourir*. Tardi privilégie en règle générale la continuité narrative (*Brouillard au pont de Tolbiac*, *Moi René Tardi...*) et délègue la coupe des flux narratifs ininterrompus au seul rythme de progression du lecteur, à sa compétence pulmonaire et mémorielle, raison pour laquelle il est vraisemblable que le chapitrage d'*Ici Même* soit un effet du scénario de Forest et de sa fibre littéraire échevelée. C'est

⁸ Tardi. *Entretiens avec Numa Sadoul*, Bruxelles, Niffle/Cohen, coll. « Profession auteur de bande dessinée », 2000, p. 144 : « Moi, je suis expressionniste ».

⁹ Thierry Groensteen, « Jacques Tardi ou le parti pris de la continuité », in *Cahiers de Narratologie*, n°34, 2018. Consultable en ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/8669>.

un *principe* volontaire du récit qui permet de compenser partiellement l'instabilité du scénario, et non une simple contrainte d'édition. Quoi qu'il en soit, le « chapitre », contrairement à l'épisode, fonctionne comme un bonus de littérarité et conforte ainsi le programme de valorisation culturelle porté par la direction de la revue. Il renvoie en outre, du point de vue de la réception cette fois, à une aide en apparence apportée au lecteur pour gérer la *masse* ou la *densité* graphique et narrative. Forest a pu expliquer que « sans ces articulations, le lecteur se fatiguerait plus vite et se perdrait dans l'histoire. » Le chapitre permet de mettre pour un temps un peu d'ordre dans un récit excentrique au sein duquel tout est possible à tout moment et dont les digressions ménagent sans cesse de petits effets de surprise. Chapitre c'est donner le sentiment que l'on organise le récit, qu'on le bifurque pour qu'il prenne forme et sens. C'est donner le sentiment au lecteur qu'il ne se noiera pas. Mais le sentiment peut s'avérer trompeur...

Ici Même est aussi un récit *bavard* et bien *écrit*, qui use d'une langue riche, parodiquement délibérative, de tournures saugrenues, de formules un peu surannées, de phrases souvent complexes, altérées de l'intérieur par des incisives, parties entre tirets ou entre parenthèses, des modalisations, des compléments, des spéculations, de l'interrogatif. Un usage abondant et décalé, souple et complexe de la langue qui n'est pas celui que l'on attend d'habitude de la « bande dessinée », mais qui n'évacue pas pour autant les marques d'oralité (troncatures, par exemple). Si l'on fait abstraction des onomatopées et de quelques exclamations, la typographie est en outre régulière et sobre. Il est cependant remarquable qu'*Ici Même* maintienne l'architecture ambiguë entre le récit et le vocal (le haut et le bas), qui est constitutive des usages propres à la bande dessinée, alors que la langue ne s'y organise jamais en récitatif, qu'elle n'est jamais temporalisée, distanciée ou diffractée, qu'il n'y a qu'un seul registre, un seul régime constant, celui de la parole. L'histoire ne connaît pas de narrateur, si l'on peut dire les choses ainsi, elle n'est racontée par personne. Elle n'est pas commentée. Elle est ponctuée d'onomatopées, qui sont les mots des choses, mais connaît seulement des *parleurs*, en qui le double régime du vocal et de l'écrit s'actualise. L'histoire toute entière *parlée* d'*Ici Même* jaillit ainsi au présent, de la première à la dernière case, comme parole de l'événement et de l'étonnement permanent face au cours des choses. Ce qui corrobore au plan énonciatif la dynamique d'acceptation du réel sur laquelle je me suis arrêté précédemment.

Ici Même ne renvoie en outre à aucun autre livre de Tardi, ni de Forest d'ailleurs. C'est assez rare pour être souligné. *Ici Même* ne s'inscrit pas dans l'œuvre gigogne qu'a construit Tardi, et notamment pas dans le grand « cycle 1900 », qui est ce que l'auteur a construit de plus abouti à la fin des années 70¹⁰ et dans lequel les personnages circulent de livre en livre, reviennent vieillis et recontextualisés, entrent dans les aventures des autres, y assument des fonctions majeures, et assurent ainsi une certaine cohérence interne à l'univers fictionnel de l'auteur. L'exemple le plus éclatant de ce phénomène est sans doute le retour en grande pompe des personnages du *Démon des glaces* dans la quatrième aventure d'Adèle, *Momies en folie*. Ou la présence durable de Brindavoine dans le cycle d'Adèle. Arthur Même, lui, n'apparaît dans aucun autre livre de Tardi. Il n'est qu'ici même. S'il ne réapparaît pas en tant que lui-même, Arthur Même évoque par contre sans ambiguïté, par sa silhouette et son accoutrement chaplinesques comme par les traits de son visage et son aspect hagard, d'autres personnages que Tardi a mis en activité avant lui – le soldat inconnu, Choumacher dans *La Bascule à Charlot*, et bien sûr Lucien Brindavoine, personnage initialement conçu pour *Pilote* et matrice, « esquisse » dit Tardi dans ses entretiens avec Numa Sadoul, « de pratiquement tous les personnages que je vais dessiner par la suite »¹¹. Pour le lecteur averti de Tardi, la filiation ne fait donc aucun doute et si Même ne migre pas d'une fiction l'autre, il propose par contre une déclinaison, une variation du profil type du personnage troublé et décalé qui hante les bandes burlesques et macabres¹² que Tardi publie à cette époque. Il fonctionne en quelque sorte comme une signature graphique. Une case tout de même est là pour me faire (presque) mentir. Elle joue pour sa part l'allusion explicite, le clin d'œil appuyé au lecteur familier, l'auto-référence ironique. Elle se situe à la p. 23 du 6^e tome des aventures d'Adèle, *Le Noyé à deux têtes* (1984). Arthur Même n'y est pas. Mais Brindavoine, lui, y est et il endosse le temps d'une case et l'air de rien, le rôle ou l'identité de Même. Cette allusion verbalisée de façon cocasse par le personnage lui-même et soulignée par le léger sur-encrage des mots « ici même », génère à son tour

¹⁰ Cycle qui repose principalement sur *Adieu Brindavoine*, *Le Démon des glaces* et l'ensemble des aventures d'*Adèle Blanc-Sec*.

¹¹ Tardi. *Entretiens avec Numa Sadoul*, Bruxelles, Niffle/Cohen, coll. « Profession auteur de bande dessinée », 2000, p. 40.

¹² Thierry Groensteen, *Tardi : monographie*, p. 14-15.

une séquence mémorable de poursuite sur les toits, qui revitalise la situation typique d'*Ici Même* – la course sur les murs –, mais rescénarise la référence puisque la cavalcade se conclut par la chute (non mortelle, donc forcément comique) de Brindavoine, alors que *Même* dérape mais toujours se rattrape. La copie ne vaut décidément jamais l'original.

Ici Même entretient enfin une relation d'hommage parodique à la fiction populaire et à son support éditorial historique, le feuilleton. Du feuilleton de la Belle Epoque, auquel Tardi se réfère sans cesse, même s'il avoue également qu'il les a « peu lus »¹³, Tardi et Forest retiennent tout d'abord un principe de progression de l'intrigue par nœuds d'intensité, par images fortes et scènes à débordement. Ils en retiennent la scénarisation chaotique, à la limite de l'illogique, et la dynamique de saturation. Dans la bande, la cohérence générale importe ainsi moins que la succession des scènes spectaculaires et des retournements inattendus (167-168), et l'intrigue avance en accumulant les situations invraisemblables et les bouffonneries, en compilant les obsessions loufoques et en additionnant les retournements sans queue ni tête. Cette espèce de théâtralité ludique et hyperbolique est un premier emprunt, un premier hommage décalé aussi aux mondes de la fiction populaire. Mais Tardi et Forest convoquent aussi simultanément, sans les hiérarchiser et sans nécessairement les finaliser, des lignes ou des motifs provenant pêle-mêle des réservoirs de l'aventure (la lutte contre un milieu hostile) et de la romance (Julie et l'initiation érotique), de la chronique satirique (mœurs de province), de la fable utopique (le domaine originel comme utopie) ou du roman noir (le complot, le pouvoir, les forces occultes de manipulation). Le récit brasse les matières, amalgame les motifs, pratique le pot-pourri ou le patchwork de thèmes exploités traditionnellement par le feuilleton populaire 1900. De cette littérature populaire à rebondissements, la bande tire enfin et surtout sa ligne narrative principale qui est clairement celle de l'erreur judiciaire, de l'héritage usurpé et de la volonté de vengeance, au point que l'on pourrait voir glisser les ombres de Stevenson ou de Ponson du Terrail, du *Maître de Ballantrae* ou de *Rocambole*, derrière la folle histoire de l'héritier des murs de Mornemont. Cette perspective-là est une nouveauté par rapport aux traitements plus ponctuels, plus anecdotiques en vérité que Tardi a pu

¹³ Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 58.

faire jusque là des matières populaires dans ses bandes. En tout cas, le thème fondamental de la dépossession et de la manipulation par le pouvoir politique et financier, trouve une formule intéressante dans *Ici Même*. Car s'il se saisit du thème restauratif de la fiction populaire en campant un héritier dépossédé par ruse, puis réinstallé dans ses droits par le jeu du hasard, Tardi-Forrest n'hésite cependant pas à faire dérailler ce schéma dans les dernières pages de la bande en jetant par dessus bord les idées d'identité, de restauration et de justice : Arthur Même abandonne tout et fuit, à la rame, son domaine tout juste restitué, mais aussitôt réaliéné par l'État. Il fuit et se débarrasse aussi dans sa fuite de la mystérieuse et odoriférante Julie dont l'affabulation a contribué à redresser les torts. De ce point de vue là, l'histoire de Même est celle d'un long processus d'émancipation, engagé à partir de la rencontre de Julie, et de l'initiation conjointe à la sexualité et à l'imagination salvatrice. La dernière case ne laisse d'ailleurs pas le moindre doute : la fin est ouverte, la terre devient mer, comme souvent d'ailleurs chez Forest (*La jonque fantôme ; Enfants, c'est l'Hydragon qui passe*), Même fuit le monde mortifère dont il était le gardien-prisonnier, il se lance à l'aventure. La fin est un départ. Une ouverture. Elle appelle une suite. Qui reste indéterminée.

Ici Même est donc *in fine* un récit ouvert, un récit d'évasion, au sens que Lévinas donne à la notion, celui d'arrachement à la quotidienneté, à l'*il y a*¹⁴. De pur arrachement, car il n'y a aucune perspective transitive de sortie, aucun but, aucune destination. De ce récit sans destination, j'aimerais dire pour finir que c'est un récit « sans papier », indiquant par là son absence d'identité fiable, son côté sans foi ni loi, sans véritable appartenance de genre, sans contrainte référentielle ni détermination historique, ce qui est rare chez Tardi. C'est un récit qui semble courir en permanence sur un fil, un récit *funambule*, qui, par la qualité de son humour, par la double détermination du personnage comme arpenteur et justiciable, par la dynamique libertaire de sa rêverie hallucinatoire sur le quotidien, ainsi que par sa capacité à rendre absolument compossibles les lectures tout en programmant leur non-aboutissement systématique n'est pas sans rappeler quelques caractères déterminants de l'art de Kafka.

¹⁴ Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, Le livre de poche, « Biblio Essais », 1998 [éd. or. 1935].

Je conclurai mon petit arpentage en remarquant qu'*Ici Même* est une fable de *construction* et potentiellement donc aussi une fable de *création*, une méta-fable, comme il en existe de nombreux exemples chez Kafka¹⁵, chez qui la construction (tour, terrier, muraille, *etc.*) caractérise, pour le dire avec Kracauer, « les aspirations des êtres détournés et troublés »¹⁶ – considérons seulement que *der Bau*, par exemple, indique à la fois la « construction » et le « terrier », le bâti et l'enfoui. Pour ne prendre qu'un exemple, je rappellerai que dans un récit bien connu de mars 1917, *La Muraille de Chine*, la construction édifiée de façon discontinue dans le temps et dans l'espace, fournit une métaphore efficace de l'écriture discontinue de Kafka, qui se développe en effet toujours par fragments, reprises et variations, sans que ceux-ci soient systématiquement connectés les uns aux autres. Kafka agence sa structure narrative en liant des épisodes entre eux et en connectant des situations entre elles, produisant des liaisons susceptibles de provoquer des ambiguïtés et des contradictions dans la narration, et de générer alors, mais sans les garantir, de nouvelles lignes de sens. Pour ne prendre qu'un exemple dans *Le Château*, personne ne sait si Klamm est réellement Klamm ; pour les gens du village, autant que pour K., Klamm est présent – on le montre – et absent ; personne ne sait si celui qu'on voit est vraiment lui. Les bureaux sont-ils même les bureaux ? Personne ne pose de questions et personne n'empêche d'en poser. Toute interprétation, même la plus logique, se trouve démentie immédiatement par tel ou tel personnage : Olga, la sœur d'Amalia, ou Pepi, la petite serveuse, réfutent ainsi toutes les affirmations de K. dès qu'elles ouvrent la bouche. C'est une situation générale d'anarchisme sémiologique que Tarid-Forest reprennent à leur compte, par exemple dans l'épisode de la maladie de manque, pure invention de Julie, mais qui prend force de vérité et sert de légitimation à l'entreprise de libération - recolonisation qui se déroule dans les dernières pages.

Cette manière d'écrire, assimilable à une « plastique du montage »¹⁷, explique sans doute l'*inachèvement* de plusieurs de ses récits. Pour le dire autrement : l'*inachèvement* n'est pas seulement, chez Kafka, un strict effet du hasard historique (celui de la mort). C'est aussi et peut-être plus essentiellement un principe esthétique qui rend caduque l'idée moderniste de clôture : le texte du *Château*, qui ne connaît

¹⁵ *La Muraille de Chine, Le Terrier, Recherches d'un chien, Les Armes de la ville...*

¹⁶ Siegfried Kracauer, « Franz Kafka », in *Le Voyage et la danse*, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 110-121.

¹⁷ Patrick Barrès, « Motifs et modèles spatiaux dans l'œuvre de Franz Kafka », in *Alliage*, N°32, automne 1997, pp. 42-48.

pas de lacunes narratives, s'interrompt définitivement au milieu d'une phrase, sans que le chapitre, et encore moins l'intrigue du roman ne soient bouclés. Et si l'étrangeté glaciale de ses récits, tant commentée au détriment de leur puissance comique, tenait en fait simplement à cela ? À un effet de désynchronisation interne du pacte de vraisemblance réaliste et de finitude du récit.

Mais revenons à *Ici Même*. Dans ce livre le rapport métaphorique entre construction et création se noue autour de l'idée de prolifération ou de réseau. Qui est une autre forme d'inachèvement, un inachèvement non par rupture, ou suspens, mais par impuissance à épuiser l'énergie. Autant dire que la fiction déborde toujours son propre cadre, qu'elle est toujours plus et autrement que ce que l'on pourrait croire. Mais la métaphore s'appuie aussi sur la course funambule du personnage, figure qui met pour sa part en avant la *démarche* d'artiste plutôt que sa production, son geste, plutôt que son résultat, son processus plutôt que sa forme. Le mur est partout, il court dans tous les sens, ne s'arrête jamais – son « bout », sa fin, son terme, le point d'où le réseau, pourrait-on penser, trouve sa configuration ultime et stabilisée, est évoqué, mais précisément comme une sorte de contrée inatteignable, de pays où l'on n'arrive jamais. La fiction n'arrive jamais au bout, jamais à bout de son potentiel. Elle est infinie, s'alimente d'elle-même. La fin n'est jamais qu'un sas qui ouvre sur un nouveau début. Cela donne au lecteur à relire, pour faire le tour du sens, s'il y arrive. La muraille sur laquelle *Même* ne cesse lui-même de courir s'est construite, comme chez Kafka, par fragments, au gré des poussées prédatrices des voisins, sans ordre, sans visée urbaniste d'ensemble, sans volonté d'aménager le territoire. Elle le segmente à tel point qu'elle le rend impraticable : « Pas de routes communales, de chemins vicinaux, rien que des passages à travers les domaines... », constate l'épicier marinier dont les cales regorgent par ailleurs de livres (p. 25). La muraille n'assure aucune fonction collective, contrairement à son homologue kafkaïenne, elle ne protège pas la communauté, mais isole chacun de ses groupes constitutifs, en fait des entités non communicationnelles. Si l'on voulait contrarier Forest et proposer une lecture urbanistique et sociologique de la fable, on pourrait considérer que la bande traite d'un phénomène caractéristique des Trente Glorieuses, la disparition progressive des espaces intermédiaires (ville/campagne) due à leur privatisation parcellaire. Mais justement, elle ne le fait pas. Elle n'en dit ni n'en décrit strictement

rien, ne cherche pas à les singulariser, à en faire des objets de perception et d'investigation à part entière comme peuvent le faire Jean Rolin ou Ian Sinclair.

À l'image des lignes de pensée de Monsieur Même, de ses tribulations et incertitudes constantes, de son *étonnement* fondamental et premier devant l'incroyable de ce qu'il y *a* plutôt que pas, et qu'il y a ceci plutôt que cela, quoi que ce soit et non pas rien, qu'il y a de l'indistinct à foison, qu'il y a Julie et les chiens, la muraille réticulaire de Mornemont dessine un labyrinthe insaisissable dans sa totalité, indéfiniment réaménageable et potentiellement infini. Un labyrinthe aérien et anarchique – conception postmoderne si j'ose dire, qui privilégie les figures de processus et d'exploration des possibles. Le labyrinthe de Même figure peut-être l'espace de la littérature et du langage dans lequel le personnage et le lecteur s'égarant, à la recherche d'un centre absent, ou d'une issue inaccessible.

Lambert Barthélémy
Université Paul-Valéry Montpellier 3
RIRRA 21