

ÉTUDES LITTÉRAIRES ■ VOLUME 41 N° 2 ÉTÉ 2010 ■ LA LECTURE LITTÉRAIRE

ÉTUDES LITTÉRAIRES



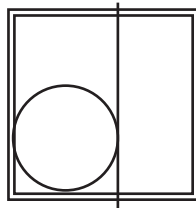
UNIVERSITÉ LAVAL

La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté
Été 2010 ■ ■

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LA LECTURE LITTÉRAIRE
ET L'UTOPIE D'UNE COMMUNAUTÉ



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Matthieu Fortin, adjoint.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6. Téléphone : 418 656-7844 ■ télécopieur : 418 656-2991
Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche sur la société et la culture (Québec).

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique : pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2010 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 3^e trimestre 2010

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-43-8

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Chantal Gaudreault

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

LA LECTURE LITTÉRAIRE ET L'UTOPIE D'UNE COMMUNAUTÉ

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ
SOUS LA DIRECTION FRÉDÉRIK DETUE
ET CHRISTINE SERVAIS

Présentation	7
Études	
ANNIE EPELBOIN La communauté poétique : Mandelstam et la bouteille à la mer	19
CHRISTINE SERVAIS Un cas d'urgence qui brise l'horizon du lecteur : <i>L'Abbé C.</i> de Georges Bataille	33
CÉLINE PARDO Le poète au micro et l'utopie poétique : Paul Éluard, <i>Les Chemins et les routes de la poésie</i> (1949)	47
FRÉDÉRIK DETUE Quand écrire, c'est blesser (les lecteurs) : témoignages des camps et communauté négative	59
ÉLISE VANDENINDEN Comment le texte touche le corps ?	81
ADELINE LIÉBERT Gérard Macé et son lecteur : un compagnonnage orienté	89
SYLVIE DUCAS L'invention du lecteur au cœur de la construction auctoriale contemporaine	105

Analyses

ÉLISE LEPAGE

De la batture à l'écriture : les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*
de Pierre Morency

121

ERNST WOLFF

Le mal, le destin et l'éthique. Levinas et le *Voyage au bout de la nuit*
de Céline

133

HERMES SALCEDA

Nouvelles impressions d'Afrique comme livre illustré

147

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*



La littérature comme bouteille à la mer, ou que reste-t-il de la communauté ?

FRÉDÉRIK DETUE ET CHRISTINE SERVAIS

La question de la « communauté » est au travail en philosophie depuis le début des années 1980 — ouverte alors par la « fin du communisme ». Posant cette question dans un article intitulé « La communauté désœuvrée », en 1983¹, Jean-Luc Nancy lançait en quelque sorte une bouteille à la mer, et il n'est pas indifférent d'observer qu'elle n'a cessé depuis lors d'atteindre et de toucher divers destinataires, comme en témoigne le nombre croissant de réponses que son appel a reçues : de Maurice Blanchot à Roberto Esposito en passant par Giorgio Agamben et d'autres — et en repassant par Jean-Luc Nancy² —, c'est un dialogue à plusieurs voix qui se nourrit et se relance constamment, dans le souci de penser *ce qui reste* de l'idée de « communauté », dans un temps où « l'histoire, les mécomptes grandioses de l'histoire nous [...] font connaître [les mots de « communauté » et de « communisme »] sur un fond de désastre qui va bien au-delà de la ruine³ ».

Cette question de la « communauté » est également au travail en littérature, cependant, et si les auteurs que nous venons de citer y sont spécialement sensibles, c'est qu'elle est même au travail là *d'abord* et qu'ils sont bien les derniers à l'ignorer : que, depuis le premier romantisme, la littérature s'est déterminée comme le *lieu* —

1 Voir la « Note » de Jean-Luc Nancy dans son livre *La communauté désœuvrée* : « “La communauté désœuvrée”, dans sa première version, avait été publiée au printemps de 1983 dans le numéro 4 de *Aléa*, que Jean-Christophe Bailly avait consacré au thème de la communauté » (1986, p. 103).

2 Nous n'entendons pas ici établir une bibliographie exhaustive sur la question, mais voici quelques jalons de ce dialogue : Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, 1983 ; Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil (Librairie du XX^e siècle), 1990 (trad. de l'italien par Marilène Raiola) ; Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, précédé de *Conloquium* de Jean-Luc Nancy, Paris, Presses universitaires de France (Les essais du Collège international de philosophie), 2000 (trad. de l'italien par Nadine Le Lirzin) ; Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, Paris, Galilée (La philosophie en effet), 2001. Mentionnons également Jacques Derrida, qui à plusieurs reprises (notamment dans *Politiques de l'amitié*, 1994) aura fait écho à ce dialogue autour d'un mot, « communauté », qu'il disait lui-même ne saisir qu'avec défiance.

3 Maurice Blanchot, « La communauté négative », *La communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 10.

ou le non-lieu — de cette question, et que donc, elle a *de facto* toujours un temps d'avance. Or, c'est sur cette détermination de la littérature — et sur son temps d'avance — que nous voudrions nous interroger dans ce dossier.

Le problème qui nous apparaît est le suivant : si la littérature est par définition le lieu qui met en jeu l'idée de « communauté », qu'advient-il de la littérature quand l'histoire nous fait connaître ce mot de « communauté » sur un fond de désastre ?

On peut estimer à cet égard qu'*historiquement*, le verdict d'Adorno suivant lequel,

[a]près que la philosophie eut manqué à la promesse de ne faire qu'un avec la réalité ou de se trouver sur le point de la produire, elle est contrainte de se critiquer elle-même sans ménagement [...] ⁴,

— ce verdict a valu spécialement pour la littérature. Car, suivant la détermination de la littérature par le romantisme d'Iéna, être le lieu où se trouve mise en jeu l'idée de « communauté », c'est précisément être le lieu où doit *se réaliser* la communauté. Il faut se rappeler ce qu'indiquait Walter Benjamin quand il parlait du « messianisme » comme du « cœur du romantisme » et même comme son « essence historique ⁵ » ; la littérature s'invente dans une visée de l'âge d'or, c'est-à-dire que, contre les divisions et autres scissions du monde moderne, elle doit faire advenir une nouvelle époque ontologique, comprise comme un âge de l'unité et de l'harmonie universelle, un règne de la belle totalité. Tel est le mode de réalisation de la communauté, et c'est dans ce sens que Friedrich Schlegel en appelle à une « nouvelle mythologie » : l'exemple de l'Antiquité montrant que « mythologie et poésie, toutes deux, ne sont qu'un et sont inséparables », seule une nouvelle mythologie en littérature peut faire que, comme chez les Anciens, « [t]out se tien[ne] étroitement et [quel] partout règne un seul et même esprit, dont seule diffère l'expression ⁶ » ; ainsi, précise-t-il, « tous les livres de la littérature accomplie doivent n'être qu'un seul livre, et c'est dans un tel livre, éternellement en devenir, que se révélera l'évangile de l'humanité et de la culture ⁷ » — la littérature doit être l'œuvre *de* la communauté *pour* la communauté. Or, au XX^e siècle, il est apparu que le projet, inédit en politique, de faire advenir une nouvelle époque ontologique — *par* et *pour* une entité mythique (le peuple, le prolétariat) — a produit des régimes totalitaires : « Nazisme et communisme annoncent la résolution des conflits qui déchirent le monde moderne et ont toujours déchiré, sous une autre forme, l'humanité ⁸ ».

Loin de nous l'idée de suggérer qu'il y aurait une relation causale entre la théorie littéraire du romantisme et les pratiques totalitaires ; traiter l'histoire en

4 Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, 2003, p. 11-12.

5 Correspondance de Walter Benjamin citée par Philippe Lacoue-Labarthe dans son « Avant-propos » à Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, 2002, p. 14-15.

6 Friedrich Schlegel, « Entretien sur la poésie » [1800], dans Philippe Lacoue-Labarthe *et al.*, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, 1978, p. 312.

7 Friedrich Schlegel, « Idées » [1800], dans *ibid.*, p. 216.

8 Claude Lefort, *La complication. Retour sur le communisme*, 1999, p. 199-200.

termes de nécessité procède d'ailleurs d'un mode de légitimation lui-même totalitaire. Au demeurant, il n'y a jamais dans le premier romantisme de réification de la communauté dans une entité mythique, de sorte que la communauté ne prend jamais la forme d'un grand corps collectif homogène, contrairement à ce que vise la domination totalitaire. Reste que, étant donné sa récupération totalitaire, le fantasme romantique d'une fin de l'histoire dans la paix perpétuelle devient problématique : c'est ce qui apparaît symptomatiquement dans le roman anti-utopique *Nous autres* de Evgueni Zamiatine, au début des années 1920, où, contre l'idéal d'un monde où « rien n'arrivera plus⁹ », d'un nous communautaire qui serait « le dernier chiffre¹⁰ », un argument antitotalitaire consiste à dire que, de même qu'il n'y a pas de dernier chiffre, « [il] n'y a pas de dernière révolution, [que] le nombre des révolutions est infini », que « [l]a dernière, c'est pour les enfants [que] l'infini effraie¹¹ ».

Quand la littérature en vient à se critiquer elle-même au XX^e siècle, c'est alors essentiellement son *pouvoir poétique* qui est mis en cause — cette idée que « l'art doit pouvoir » inscrite suivant Wagner dans l'allemand — « car, très justement, l'Art [*die Kunst*], dans [cette] langue, tire son nom de *pouvoir* [*können*]¹² » — et que ce pouvoir est celui de *poieîn*, c'est-à-dire de « produire », au sens de « porter à l'être ». Comme le souligne Hannah Arendt, « [il] a fallu l'âge moderne, convaincu que l'homme ne peut connaître que ce qu'il fait, [...] pour mettre en évidence la violence inhérente depuis très longtemps à toutes les interprétations du domaine des affaires humaines comme sphère de fabrication¹³ », et c'est pourquoi, au regard du volontarisme et du constructivisme totalitaires — puisque l'interprétation de l'action en termes de fabrication a engendré des régimes de terreur —, l'idée de Novalis « selon laquelle nous ne connaissons une chose que dans la mesure où nous la faisons¹⁴ » se trouve contestée : pour les écrivains qui produisent une œuvre *en fonction* de la domination totalitaire, il n'est plus question d'une ontologie esthétique telle que, par la magie du langage poétique, la communauté se forme dans l'œuvre, et, se formant, se fasse.

Cela ne signifie pas une fin de la littérature comme lieu de la question de la « communauté », cependant — d'une part, parce que la littérature ne s'affronte pas forcément au verdict suivant lequel, après la domination totalitaire, il est impossible de mettre en pratique strictement la théorie romantique ; d'autre part, parce que s'affronter à ce verdict est une opération dialectique. C'est ici que la lecture littéraire entre en jeu, dans notre analyse : parce qu'il s'agit encore par-delà le romantisme de *réaliser* une communauté, non plus par sa formation dans

9 Evgueni Zamiatine, *Nous autres* [*My*], 2002, p. 36. Voir Claude Lefort, *La complication* : Lefort reconnaît précisément « l'essence du totalitarisme » dans sa « négation de l'imprévisible et de l'inconnaissable » ; selon lui, le régime totalitaire se définit fondamentalement par sa façon de « s'agencer » sous le signe du refus de l'histoire » (*op. cit.*, p. 203-204).

10 Evgueni Zamiatine, *Nous autres*, *op. cit.*, p. 178.

11 *Ibid.*, p. 177.

12 Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir. Œuvres en prose*, 1976, t. 3, p. 105.

13 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, 1993, p. 256.

14 Cité par Olivier Schefer dans sa « Préface » à Novalis, *Art et utopie. Les derniers fragments (1799-1800)*, 2005, p. 11.

l'œuvre comme fragment d'un dire poétique infini, mais par une transmission grâce à l'œuvre entre l'auteur et le lecteur. La théorie romantique se fondait sur une conception de l'écrivain comme médiateur (ce qu'on oublie souvent, par une méprise courante sur le concept de *génie*) ; ainsi la capacité de celui-ci à former la communauté vient-elle de ce qu'il *romantise* en s'identifiant à un moi supérieur qui embrasse la totalité et dont il se fait le porte-parole. Or, on peut parler d'une théorie postromantique suivant laquelle ce n'est plus selon un axe paradigmatique l'écrivain qui est médiateur, mais selon un axe syntagmatique *l'œuvre qui est médiatrice* : c'est toute la force selon nous de l'image de l'œuvre comme « bouteille à la mer », dans l'essai d'Ossip Mandelstam sur « l'interlocuteur » en 1913¹⁵, car, mettant l'accent sur la destination de l'œuvre — sur son cap « vers une terre, Terre-Cœur peut-être¹⁶ », comme l'écrit Paul Celan —, cette image permet de concevoir que la possibilité de la communauté dépend désormais de la rencontre (espérée mais inattendue) d'un auteur et d'un lecteur¹⁷.

Voilà précisément le parti pris de notre dossier : à la question de savoir ce qu'il advient de la littérature quand l'histoire nous fait connaître le mot de « communauté » sur un fond de désastre, nous proposons de répondre que la littérature concernée par l'histoire devient une bouteille à la mer — et ce, dès la première moitié du XX^e siècle. À cet égard, le changement d'approche de la littérature qui s'opère chez Walter Benjamin des années 1920 aux années 1930 nous apparaît exemplaire : après sa thèse consacrée au « concept de critique dans le romantisme allemand », il écrivait en 1923 qu'« [e]n aucun cas, devant une œuvre d'art ou une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de cette œuvre ou de cette forme¹⁸ » ; or, rattrapé par l'histoire, exilé, il lance vers 1936 un appel à renouer avec l'art de conter, c'est-à-dire que la valeur du récit devient alors pour lui fonction de sa capacité à transmettre l'expérience « de bouche en bouche¹⁹ ». C'est dans la lignée de ce changement de perspective que l'on peut inscrire les œuvres des philosophes que nous avons mentionnées au début de cette introduction, car, que la communauté soit dite « désœuvrée » (Nancy), « inavouable » (Blanchot) ou « à venir » (Agamben), par exemple, elle apparaît singulièrement et toujours problématisée à partir de la question de la lecture : c'est à travers le lecteur présent, futur, incertain, que ces philosophes questionnent la communauté, et notamment parce que, lisant les textes d'autres philosophes, chacun s'interroge sur le fait de pouvoir leur donner

15 Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, 1990, p. 58-68.

16 Paul Celan, « Allocution de Brême », *Le méridien & autres proses*, 2002, p. 57.

17 Le projet de penser la portée de l'image de la bouteille à la mer, que Celan emprunte à Mandelstam, a formé l'argument du colloque « Mettre le cap vers un lecteur : l'utopie d'une "Terre-Cœur" en littérature », à l'Université de Nantes en avril 2007. Le dossier présenté ici recueille quelques-unes des réflexions qui ont animé ce colloque organisé en partenariat par les universités de Nantes et de Paris 8 — Saint-Denis, sous la direction de Frédéric Detue et Maëlle Levacher. Nous voudrions remercier tout spécialement Maëlle Levacher pour sa générosité et son soutien.

18 Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres*, 2000, t. 1, p. 245.

19 Walter Benjamin, « Le conteur : réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *ibid.*, t. 3, p. 116.

un sens et que ces textes lui fussent, en définitive, destinés²⁰. Et c'est dans la lignée de ce changement de perspective que nous entendons pour notre part inscrire notre dossier, en tâchant de reconnaître, dans la façon dont des œuvres littéraires des XX^e et XXI^e siècles sont écrites *vers* les lecteurs, la recherche d'un sens commun, d'une expérience commune, d'une communauté — la communauté dût-elle être celle de « ceux qui n'ont pas de communauté ».

Sur le plan de la démarche, les travaux sur la lecture littéraire, en particulier les théories de l'effet esthétique de l'école de Constance²¹, constituent un présupposé épistémologique partagé par les auteurs de notre dossier. Ainsi, la question de départ étant toujours celle de savoir à qui une œuvre est adressée, on opère un déplacement de la lecture vers la scène d'écriture : on ne s'intéresse pas au lecteur empirique, au public, mais à la figure du lecteur produite implicitement dans les œuvres ; on se demande ce qui distingue ce lecteur « ami » ; on interroge cette adresse, ce lien imaginaire à l'autre qui, en un paradoxe apparent, en vient d'une manière ou d'une autre à dicter le texte, à infléchir sa forme, à conditionner aussi sa représentation de l'auteur-destinateur. Mais c'est sans perdre de vue que le lecteur est convoqué sur la scène intime de l'écriture en vue d'une communauté de partage, et que c'est donc cette question de la « communauté » — cette utopie d'une communauté — qui est le véritable enjeu.

On comprend que la possibilité de la communauté est conditionnée par une transmission, mais elle ne peut, pour les raisons invoquées plus haut, procéder d'un partage du sens relevant de la norme ou du *consensus*²². Que l'œuvre soit le théâtre

20 Si l'on devait d'un trait résumer le travail de Derrida et de Nancy sur cette question, on pourrait ainsi avancer cette formule : le sens, c'est l'adresse. Suivant Derrida, c'est déjà chez Nietzsche que la question de la « communauté » se pose à partir de celle de la lecture : voir les chapitres deux et trois de *Politiques de l'amitié*, *op. cit.*, p. 43-92. On pourrait alors déterminer que Bataille, lui-même destinataire posthume de Blanchot, adresse à Nietzsche son œuvre « à rebours », selon le renversement que Derrida nomme *téléïopoétique*. Pour qui parle et écrit, la responsabilité est toujours double, en effet : « Je dois répondre de moi ou devant moi en répondant de nous et devant nous, du *nous* présent pour et devant le *nous* de l'avenir ; cela même en m'adressant présentement à vous, et en vous invitant à vous joindre à ce "nous" dont vous faites déjà mais ne faites pas encore partie, bien que, au bout de la phrase téléïopoétique, vous soyez peut-être, lecteurs, devenus les cosignataires de l'adresse qui vous est adressée » ; « Car le "je" [...] se trouve d'avance compris et déterminé par son appartenance au *nous* le plus suspendu de cette contemporanéité supposée » (*ibid.*, p. 57 et 95).

21 Voir en particulier Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, Liège, Mardaga (Philosophie et langage), 1997 (trad. de l'allemand par Éveline Sznycer).

22 Auquel cas la perspective la plus pertinente serait soit celle de la sémiologie alliée à une encyclopédie — voir Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset (Figures), 1985 (trad. de l'italien par Myriem Bouzaher), ou *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses universitaires de France (Formes sémiotiques), 1996 (trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti — , soit celle de la psychosociologie. Dans notre perspective, il s'agit plutôt de penser, avec Derrida par exemple, que, « [s]il y avait une communauté, voire un communisme de l'écriture, ce serait d'abord à la condition de faire la guerre à ceux qui, le plus grand nombre, les plus forts et les plus faibles à la fois, forgent et s'approprient les usages dominants de la langue » (*Politiques de l'amitié*, *op. cit.*, p. 90). Ces questions sont également discutées dans Herman Parret (dir.), *La communauté en paroles : communication, consensus, ruptures*, Liège, Mardaga (Philosophie et langage), 1991.

d'une communication anticipée entre auteur et lecteur et qu'il s'agisse alors pour ces deux-là de trouver un accord, c'est une chose, mais cet accord se fonde dans le *dissensus* : en aucun cas il n'est fonction d'un savoir ou d'une vérité absolus et contraignants. C'est pourquoi, dans les œuvres étudiées ci-après, il apparaîtra que la transmission passe par une expérience de lecture singulière, parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, et que ce jugement et cette décision consistent d'abord à choisir *avec qui* on désire partager quelque chose²³. Ainsi peut advenir ce que Jean-Luc Nancy appelle « partage *du* sens », d'un sens dont personne, ni l'auteur ni le lecteur, ne dispose, mais qui les fait naître ensemble comme sujets dans la mesure où il les partage et les dispose l'un par rapport à l'autre : on ne peut s'approprier ce sens, il ne préexiste pas à l'*hermeneia*, pas plus qu'il n'y advient à la fin, car « *nous* sommes le sens, dans le partage de nos voix²⁴ ».

Comme le montre Annie Epelboin, c'est la leçon de Mandelstam sur l'interlocution en poésie. Si, suivant l'image du poème comme bouteille à la mer, c'est le lien du poète au lecteur qui fonde l'acte de poésie lui-même, encore importe-t-il d'observer que le lecteur interpellé est, dans la distance, un inconnu : pour Mandelstam, en effet, c'est la condition pour exprimer autre chose que du connu, grâce à la « reconnaissance » de celui qui se sent visé par le texte, puis à son « interprétation » qui donne son « envol » au texte. Quant aux mécomptes de l'histoire qui nous font connaître le mot de « communauté » sur un fond de désastre, Mandelstam, victime du stalinisme, sait ce qu'il en est, mais, comme Benjamin le fait à propos du récit, il puise dans l'exil la conception d'une chaîne de parole poétique par-delà les frontières spatiales et temporelles : le poète lui-même est un lecteur qui accueille les poèmes du passé, et qui reçoit donc autant qu'il émet les poèmes qu'il transmet au lecteur à venir — et ainsi de suite : la réception de l'œuvre de Mandelstam par Celan donne tout son sens à cette utopie de communauté poétique.

Chez Mandelstam, la communauté est rendue possible moyennant un rapport de réciprocité amicale, les positions du poète et du lecteur étant interchangeables (bien que non identiques) ; or, cette thématique du double, qui est selon Christine Servais « l'un des paradigmes de la communication littéraire », est l'un des fils conducteurs de notre dossier. L'étude que propose celle-ci de *L'abbé C.* de Georges Bataille est exemplaire à cet égard. Car c'est à la lumière de cette thématique du double inscrite au cœur du roman que l'on peut analyser le rapport qu'entretient le « scripteur » Bataille à cet « autre de lui » qu'est le lecteur — tous les rapports dans et hors de la fiction étant comme contaminés par la relation des deux protagonistes du

23 Sur ce point, voir Hannah Arendt, « La crise de la culture : sa portée sociale et politique », dans *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard (Folio / Essais), 1997 (trad. de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy), notamment p. 280-288.

24 Jean-Luc Nancy, *Le partage des voix*, 1982, p. 83. C'est dans ce sens que nous pouvons entendre la proposition de Valère Novarina de voir dans le lecteur et l'écrivain « deux voyageurs arrachés à un monde, départis, l'un et l'autre vêtus de langues, toute leur chair n'étant que de mots. Entre les deux [précise-t-il], en lisant, en écrivant, il [le sens] se produit de l'homme, il naît de l'homme en parlant » (V. Novarina, « Chaos », *Le théâtre des paroles*, 1989, p. 154).

roman, Robert et Charles, frères jumeaux. Qu'un rapport d'identité et de différence impossible à relever par une résolution dialectique induise de la fausseté est une nécessité, mais c'est qu'il y a encore de la vérité dans cette fausseté, paradoxalement — et qu'en somme, la vérité dernière n'existant pas plus que le dernier chiffre, l'essentiel est de s'y exposer sans limites (dans la feinte de la fiction, spécialement), persuadé qu'il n'y a pas d'autre « expérience » à même de transmettre ce qui se dérobe. Telle est l'expérience, dans l'urgence, à laquelle *se et nous* livre Bataille, qui suppose de reconnaître en soi le plus étranger et de se reconnaître, soi, dans le plus étranger, à la fois de répéter et de trahir l'autre ; seule la présence de l'autre permet à l'expérience d'être, et c'est pourquoi, bien qu'intérieure et « à hauteur de mort », l'expérience est toujours offerte en partage, « chance » d'une communauté pour les ébranlés.

Le roman de Bataille est publié en 1950, et il n'est pas indifférent que la question de la « communauté » s'y pose à partir de la mort de Robert, résistant victime du nazisme, et de la survie — quelque temps après-guerre — de son frère Charles. Que cette question soit dans ce moment d'une brûlante actualité, c'est ce dont témoignent également les études respectives de Céline Pardo et Frédéric Detue. Céline Pardo s'intéresse au moment, en 1949, où Paul Éluard prend conscience du « pouvoir énorme de communication » de la radio — moment qui coïncide, sur le plan poétique, avec le désir du poète communiste de « fonder un nouveau rapport entre l'écrivain et la société » et, sur le plan politique, avec son engagement pour la paix (il est alors délégué du Conseil mondial de la paix). Se trouve ici remis en jeu l'idéal romantique d'une littérature *par tous* (par le fait de livrer une anthologie poétique de la façon la plus impersonnelle) et *pour tous* (par le fait de vouloir toucher le plus grand nombre), suivant un projet démocratique d'unité poétique dans la diversité infinie et d'égalité de l'auditoire devant l'art du langage. Cependant, s'il s'agit bien de produire une œuvre *collective* (par la multiplicité des auteurs convoqués puis par celle des voix durant les émissions) et si cette œuvre doit apparaître dans l'ensemble *populaire*, la question qui préoccupe Éluard après la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale est avant tout humaniste : elle est celle du legs d'une culture qui puisse être le gage d'une paix durable ; aussi les auditeurs doivent-ils se reconnaître dans la communauté créatrice de l'œuvre de façon à se saisir à leur tour, chacun à sa manière, de ce « bien commun » (de l'œuvre ici comme *res publica*), et à refonder ce faisant un vivre-ensemble pour l'avenir.

Les témoignages des camps de concentration dont traite Frédéric Detue offrent un grand contraste avec l'exercice d'enthousiasme d'Éluard. Le « nous » que vise celui-ci doit pour une part à l'expérience de la Résistance et à sa glorification rétrospective ; or, l'aspiration à l'unité nationale et à la paix dans la France d'après-guerre dont participe la mythification de la Résistance a pour revers un oubli massif de l'expérience des camps. Ce n'est pas une seule problématique française, du reste, car au fond, face à une telle expérience « intégralement négative », les mécanismes de défense sont presque systématiques : on ne veut pas être affecté par ça. Pour des témoins comme Robert Antelme, Jean Améry ou encore Varlam Chalamov, un sauvetage de la culture à la façon d'Éluard est ainsi problématique, parce que, de leur point de vue de rescapés, c'est précisément l'humanisme de la culture héritée

que met en cause la négation de l'homme dans les camps. Ils œuvrent bien de façon à « rendre possible une transmission humaine, et par là, [...] une communauté viable », mais le parti de ne pas mettre entre parenthèses leur expérience implique donc néanmoins de heurter les lecteurs, en décevant toute attente de réconciliation : l'utopie de ces témoins, en effet, c'est que, dans le sens inverse, en s'affrontant à l'inhumain, en considérant si c'est un homme, celui qui a vécu ça et qui en témoigne, ce soient les lecteurs qui se destinent à « être le prochain de leur semblable ».

Ce qui fait notamment la difficulté du témoignage, c'est le sentiment d'une césure anthropologique : il peut sembler vain de vouloir transmettre l'expérience concentrationnaire à celui qui ne l'a pas vécue dans son corps, dont la peau est comme « d'un homme vierge » — et il peut par conséquent sembler nécessaire, pour assurer malgré tout cette transmission, de blesser le lecteur *physiquement*. C'est important de le noter, tandis que, selon Élise Vandeninden, « [l]e corps est la plupart du temps absent des théories de la réception ». Prenant le contre-pied de cette tendance, celle-ci s'intéresse aux réflexions théoriques de Roland Barthes et de Jean-Luc Nancy ; or, au demeurant, ces réflexions entrent en résonance avec la problématique du témoignage : tout en étant un « espace de séduction » où le désir du corps de l'autre s'échange entre l'auteur et le lecteur, le « texte de jouissance » barthésien « ne ressemble en rien au lecteur », en effet, ne le conforte pas dans sa culture et ses valeurs et, de ce fait, ne le laisse pas intact, le rend étranger à lui-même. Suivant Frédéric Detue, « l'hétéro-affection » par le témoignage fait expérimenter que « *l'homme a lieu dans le non-lieu de l'homme* » ; celle qui produit le « texte de jouissance » mène à une autre expérience, dans le propos d'Élise Vandeninden : la perte et la dissémination de soi en lisant et en écrivant font éprouver que l'homme est phénoménologiquement un « être en commun », ou « être-avec », qu'il n'a pas de « corps propre » et que ni le soi ni l'autre ne peuvent faire l'objet d'une saisie. La proposition est donc ici de concevoir, avec Nancy, une communauté « constitutiv[e] de l'individualité plutôt que le contraire », dont la littérature serait un lieu d'apparition exemplaire.

Élise Vandeninden reconnaît dans l'œuvre de Nancy la pensée d'une « communauté sans communion », et c'est une vision de la communauté qui ressort de toutes les œuvres présentées jusqu'ici, celle d'Éluard y comprise — comme si la passion totalitaire de l'homogénéité servait de même repoussoir aux auteurs concernés. Chez Gérard Macé comme chez Bataille, dans le même sens, la thématique du double dans le lien entre auteur et lecteur s'inscrit dans l'ouverture de l'identité à l'altérité, dans la différence plutôt que la répétition. Comme le montre Adeline Liébert, le corps de nouveau participe de ce lien, spécialement les mains, mais — pas plus que chez Nancy — il n'est question d'« incorporéité » au sens de Merleau-Ponty²⁵ ; le lecteur est pour Macé un « frère de lait » qui partage avec lui le sein de la langue-mère, qui se nourrit à « la mamelle de la littérature » ; or, cette fraternité prend la forme d'un compagnonnage qui n'entraîne pas de confusion : le lecteur peut rejoindre

25 Voir l'analyse par Élise Vandeninden de la célèbre expérience du touchant-touché menée philosophiquement par Merleau-Ponty et de sa réception critique dans les œuvres de Derrida et de Nancy.

l'auteur sur le terrain de l'imagination, de l'onirisme et de la mémoire parce que cet espace littéraire se situe « entre les deux mains de celui qui écrit », et qu'il peut donc glisser ses mains à lui dans cet interstice comme dans une « ouverture de l'un à l'autre », mais cette hospitalité de l'auteur est comme une invitation, « d'Ulysse qu'on était [écoutant le chant des sirènes], [à] devenir Homère » ; Macé propose de transmettre l'expérience non plus « de bouche en bouche » (comme Benjamin), mais de mains en mains.

Jorge Luis Borges insistait sur le fait que la Bibliothèque de Babel issue de son imagination était une vision de cauchemar, et en faisant de la bibliothèque un « royaume des morts, où des âmes errantes continuent de nous hanter », Macé l'a bien entendu ; si le compagnonnage de l'auteur et du lecteur forme une chaîne solidaire qui construit une bibliothèque en expansion infinie, loin s'en faut que ce soit sur le mode d'un jeu postmoderne. Sylvie Ducas s'intéresse cependant à « la littérature dite "postmoderne" » au travers de l'œuvre de Jean Rouaud ; or, si l'on voit bien ce que la répartition des rôles incertaine entre l'auteur et le lecteur produit de sens indécidable, on observe dans le même temps que cet échange fonctionne comme un dispositif d'exclusion : l'adresse au lecteur prend ici la forme d'un *jeu d'adresse* où le lecteur et l'auteur doivent être « suffisamment bons » l'un pour l'autre, de sorte que, contre « le lecteur devenu foule » et méprisé, la « communauté élective » s'instaure grâce à des signes d'appartenance et de reconnaissance culturelles. Cela permet pour conclure de mettre en garde contre la fausseté de la vulgate postmoderne sur la fin de l'articulation entre l'art et le politique ; car la thématique du double marquée par le même (ce que Sylvie Ducas appelle « identification spéculaire ») plutôt que par l'autre apparaît à contre-courant de la tradition antitotalitaire que nous tâchons de faire apparaître.

Références

- ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite bibliothèque Payot), 2003 (trad. de l'allemand par G. Coffin *et al.*).
- ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy (Liberté de l'esprit), 1993 (trad. de l'anglais par Georges Fradier).
- BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion (Champs), 2002 (trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang).
- — —, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Folio / Essais), 3 vol., 2000 (trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch).
- BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- CELAN, Paul, *Le méridien & autres proses*, Paris, Éditions du Seuil (Librairie du XXI^e siècle), 2002 (trad. de l'allemand par J. Launay).
- DERRIDA, Jacques, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée (La philosophie en effet), 1994.
- LACOEUE-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY (dir.), avec la collaboration d'Anne-Marie LANG, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978.
- LEFORT, Claude, *La complication. Retour sur le communisme*, Paris, Fayard, 1999.
- MANDELSTAM, Ossip « De l'interlocuteur », *De la poésie*, Paris, Gallimard, 1990 (trad., présenté et annoté par Mayelaveta), p. 58-68.
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur (Détroits), 1986.
- — —, *Le partage des voix*, Paris, Galilée, 1982.
- NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.
- SCHEFER, Olivier, « Préface », dans NOVALIS, *Art et utopie. Les derniers fragments (1799-1800)*, Paris, Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure (Æsthetica), 2005, p. 5-38.
- WAGNER, Richard, *L'œuvre d'art de l'avenir. Œuvres en prose*, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui (Les introuvables), 1976 (trad. de l'allemand par J.-G. Prod'homme et F. Holl), t. 3, p. 59-254.
- ZAMIATINE, Evgueni, *Nous autres [My]*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2002 (trad. du russe par B. Cauvet-Duhamel).

ÉTUDES



La communauté poétique : Mandelstam et la bouteille à la mer

ANNIE EPELBOIN

L'image de la bouteille à la mer, que Celan reprend à Mandelstam, a traversé les siècles de la littérature. Le poète, face à l'océan, confronte sa propre finitude à l'éternité aléatoire de l'œuvre. Il compare la densité du bronze dans lequel, il l'espère, est gravée son œuvre à la fluidité du destin : la longue vie du poème est tributaire des vagues du temps et des éventuels lecteurs qui pourront l'apprécier. Vigny évoque ainsi la mort, naufrage imminent, dans « La bouteille à la mer », poème-testament de 1853 :

Quand un grave marin voit que le vent l'emporte [...]
Il lance la Bouteille à la mer, et salue
Les jours de l'Avenir qui pour lui sont venus.

Et il s'écrie, avec le vieux Capitaine :

Ci-joint est mon journal, portant quelques études
Des constellations des hautes latitudes.
Qu'il aborde, si c'est la volonté de Dieu !
[...]
Jetons l'œuvre à la mer, la mer des multitudes,
Dieu la prendra du doigt pour la conduire au port¹.

La bouteille-œuvre a donc un destinataire providentiel, inconnu du poète et inconnaisable. Ce destinataire reste imprécis, aléatoire, il n'a pas, pour Vigny, la présence intense qu'il aura pour Mandelstam et Celan. L'œuvre est ouverte à tous, sur « la mer des multitudes », elle n'atteindra son destinataire que par la grâce de Dieu. Le mystère fascine, mais il reste insondable. Seul Dieu connaît et régit les trajectoires de toute chose et peut « conduire au port ». Ou le destin. Le hasard est le maître². Dans

1 Alfred de Vigny, « La bouteille à la mer », *Les destinées, Œuvres complètes*, 1986, t. 1, p. 155-159. Ce long poème a pour sous-titre « Conseil à un jeune homme inconnu », auquel il est préconisé : « Oubliez Chatterton ! » (v. 5). Autrement dit : oubliez celui qu'ont poussé au désespoir l'incompréhension et la froideur du public immédiat.

2 La foi dans le Temps-vengeur qui assure la vraie gloire d'une œuvre et la ferveur des lecteurs à venir n'est pas toujours aussi ferme chez Vigny. Dans son *Journal* (1842), Vigny donne une version plus profane de cette image : « Un livre est une bouteille jetée en pleine mer, sur laquelle il faut coller cette étiquette : "Attrape qui peut !" » (Alfred de Vigny, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 171). Dans ses annotations des *Destinées*, V. L. Saulnier fait

le *Coup de dés*, Mallarmé reprend l'image du naufrage, mais transforme la bouteille en dés. Le geste du poète demeure, on jette les dés comme un objet à la mer, mais la destination reste ignorée.

Mandelstam reprend l'image en l'inversant³. Pour lui, la force du poème tient précisément dans sa capacité à rencontrer le lecteur. Il retourne le geste. Il anticipe la rencontre, il la vit. Il centre l'attention non plus sur le geste du lanceur de message, mais sur celui du récepteur. Il magnifie la découverte du message dans la bouteille, la force du lien qui se crée à l'occasion de cette lecture, qui est rencontre, reconnaissance, entre le poète et son lecteur-destinataire. Dès 1913, dans un article intitulé « De l'interlocuteur », il refonde ainsi autrement l'image usitée de la Bouteille en énonçant ce qui sera pour lui le fondement de la poésie : le statut et la fonction du destinataire :

Tout homme a ses amis. Pourquoi le poète ne pourrait-il s'adresser aux siens, à ceux qui lui sont naturellement proches ? Lorsque survient l'instant décisif, le navigateur jette à l'océan la bouteille cachetée qui renferme son nom et le récit de son aventure. Bien des années après, vagabondant parmi les dunes, je la découvre sous le sable et, à la lecture de la lettre, j'apprends la date des événements et les dernières volontés du défunt. J'étais en droit de la lire. Je n'ai pas ouvert une lettre adressée à autrui : la lettre cachetée dans la bouteille est adressée à celui qui la trouve. Je l'ai trouvée. J'en suis donc le destinataire secret⁴.

remarquer que la formule de l'étiquette imaginée par Vigny reprend le ton de désinvolture du proverbe latin : *Qui potest capere capiat* ! Il mentionne également cette remarque dubitative de Vigny, extraite de son *Journal inédit* (1859) : « L'Histoire en décidera, dites-vous. C'est-à-dire qu'elle dira : Je décide et tranchera au hasard. Mais qui décidera de l'Histoire ? » (*op. cit.*, p. 177).

- 3 Ossip Mandelstam, souvent considéré comme le plus grand poète russe du XX^e siècle, appartient à la brillante génération des poètes qui, nés autour de 1890 (comme Akhmatova, Pasternak, Maïakovski, Tsvetaïeva, Khlebnikov), rejettent le symbolisme qui les a formés. Il fonde avec d'autres le mouvement de l'acméisme, qu'il définira plus tard comme « la nostalgie de la culture universelle », et publie en 1913 un premier recueil de vers intitulé *La pierre*. Après la Révolution, qu'il ne rejette pas mais dont il se tient à distance, son recueil poétique *Tristia* (1923) est suivi d'essais et de textes écrits dans une prose fulgurante (*Le bruit du temps*, *Le timbre égyptien*, *Le voyage en Arménie*, *Entretien sur Dante*). Son intransigeance morale et son indépendance d'esprit le mettent bientôt au nombre des proscrits. Une épigramme contre Staline lui vaut d'être exilé à Voronej en 1934. Réduit à la misère, il n'en revient en 1937 que pour être à nouveau arrêté en mai 1938. Déporté en Sibérie, il meurt le 27 décembre de cette même année, dans un camp de transit près de Vladivostok. Il a composé, durant ces années de lente condamnation à mort, à Moscou puis à Voronej, ses vers les plus admirables, où l'affirmation éclatante de la vie est réponse à la consommation. Son œuvre et l'histoire de cette époque ont été admirablement retracés par sa femme Nadèjda Mandelstam dans ses *Souvenirs*. C'est elle qui a sauvé en les mémorisant ces vers interdits d'édition et a ainsi permis qu'ils puissent être publiés de façon posthume à l'étranger quand elle-même revint s'installer à Moscou après de longues pérégrinations.
- 4 Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, 1990, p. 60-61. Le recueil a paru en URSS d'abord en 1928, avec des coupures, puis en 1982, en version intégrale. Les œuvres complètes de Mandelstam en russe, soigneusement réunies par Gleb Struve et Boris Filippov, ont été d'abord éditées aux États-Unis, en quatre volumes (*Sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], Washington — New York — Paris, Inter-Language Literary Associates / YMCA-Press, 1967-1981).

La réception du message est révélatrice d'une amitié clairement affirmée. L'énoncé est d'abord général (« [t]out homme », « le poète ») ; Mandelstam s'inclut, comme poète, parmi les hommes, qui, « naturellement », ont leur cercle d'amis. Puis un « je » émerge, « vagabondant parmi les dunes » qui, par affirmations successives, scande les étapes de l'acte de découverte et érige son être de destinataire avec autorité : « [J]e la découvre [...] j'apprends [...] J'étais en droit [...] J'ai ouvert [...] Je l'ai trouvée. J'en suis donc le destinataire ». La lecture du poème autorise l'émergence d'un « je » sûr de lui, qui affirme son droit de destinataire personnel, devient ainsi la haute figure de l'interlocuteur. C'est sur lui que se concentre toute la force de l'image. Ainsi le poète est-il, dans cette évocation, tout à la fois celui qui adresse aux autres son œuvre et celui, plus important encore, qui reçoit et découvre. Comment s'opère le déplacement d'un être à un autre ? D'une œuvre à l'autre ? Qu'en est-il, réellement, de cette proximité « naturelle » mais paradoxale, qui unit le poète au lecteur, au point d'en faire le double du poète ?

Paul Celan est, comme il l'énonce lui-même, le destinataire de Mandelstam. C'est à lui que nous devons la première parution en français de l'article de Mandelstam, « De l'interlocuteur ». Il demanda à Jean Blot de le traduire en 1966 dès la création de la revue *L'éphémère*, dont il était membre du comité de rédaction⁵. Mandelstam était presque un inconnu en France. Celan doit sans doute à son compatriote Emmanuel Raïs, émigré lui aussi de Tchernovtsy, d'avoir découvert Mandelstam à Paris, où il s'installe en 1948. Il est peu probable qu'il l'ait lu de manière significative en Roumanie. En 1947 Emmanuel Raïs avait fait paraître en France une étonnante *Anthologie de la poésie russe*, préfacée par Stanislas Fumet, où figurait en bonne place « Joseph Mandelstam (1891-1943 [sic])⁶ ». Il y présentait le poète succinctement mais avec une grande acuité, donnant à découvrir les traductions d'une douzaine de poèmes importants édités dans les recueils et les revues soviétiques des années 1920. C'était juste au moment où, en URSS, venait de s'opérer une violente reprise en mains de la littérature, à la suite des condamnations officielles énoncées par Jdanov contre les écrivains en 1946. On ne parla guère en France de cette anthologie remarquable par son pluralisme. Elle fut sans doute aussitôt occultée par d'autres ouvrages plus conformes aux directives soviétiques en matière de poésie russe, que parrainaient les éditions soviétiques, sous l'égide d'Aragon et d'Elsa Triolet. Mais c'est vraisemblablement par l'entremise de ce passeur discret que Celan a pu découvrir véritablement la poésie de Mandelstam. Il pouvait lui-même la lire en russe, pour ce qui en avait été édité, mais il ignorait, on y reviendra, le destin tragique du poète. Et, en 1959, il publie en Allemagne un choix de poèmes de Mandelstam

5 L'article parut dans la revue *L'éphémère*, n° 4, 1967. Celan avait publié « Le méridien » dans le premier numéro 1966.

6 Emmanuel Raïs et Jacques Robert, *Anthologie de la poésie russe du XVIII^e siècle à nos jours*, préface de Stanislas Fumet, Paris, Bordas, 1947. Rappelons que Cernovtsy (Czernowicz, Roumanie avant la guerre, Ukraine soviétique ensuite), faisait auparavant partie de l'Autriche-Hongrie : la population, majoritairement juive, y était germanophone. Mais la proximité immédiate de l'ancien empire russe (République socialiste soviétique d'Ukraine après la révolution) donnait à la culture russe une importance très grande.

qu'il a traduits du russe en allemand et qu'il présente à son tour succinctement⁷. Il doit sans doute à son compatriote de l'avoir « rencontré ».

Puis, en 1960, Celan, dans *Le méridien*, définit le poème, en écho à Mandelstam, par le cheminement et la rencontre :

Le poème est seul. Il est seul et en chemin. Celui qui l'écrit lui est simplement donné pour la route.

Mais pour cela même, ne voit-on pas que le poème, déjà ici, se tient dans la rencontre — *dans le secret de la rencontre*⁸ ?

Et, trois ans plus tard, les vers de *La rose de personne* sont dédiés « à la mémoire d'Ossip Mandelstam » ; ils disent cette rencontre :

[L]e nom d'Ossip vient à ta rencontre, tu lui racontes
ce qu'il sait déjà, il le prend, il t'en décharge, avec des mains,
tu détaches le bras de son épaule, le droit, le gauche,
tu ajustes les tiens à leur place, avec des mains, des doigts, des lignes,

— ce qui s'est arraché, à nouveau se rejoint —
là tu les as, prends-les, tu les as tous les deux,
le nom, le nom, la main, la main,
prends-les en gage,
cela aussi il le prend, et tu as
de nouveau ce qui est tien, fut sien⁹.

La charge émotionnelle provoquée par la rencontre était déjà présente dans l'article « De l'interlocuteur ». Mandelstam, développant l'image de la bouteille à la mer, y précisait ce qu'il advient du lecteur découvrant un poème, en l'occurrence des vers de Baratynski :

Lisant ces vers [...], j'éprouve le même sentiment que s'il m'était tombé une bouteille entre les mains. De toute la puissance des éléments, l'océan lui a porté secours, l'a aidée à remplir sa mission, et celui qui la découvre est pénétré du sens du providentiel. Tant dans le geste du coureur des mers abandonnant la bouteille aux vagues, que dans celui de Baratynski pour l'envoi de sa poésie, il y a deux choses évidentes et claires : pas plus la lettre que les vers ne s'adressent à quelqu'un de particulier. Néanmoins l'un comme l'autre ont un destinataire : pour la lettre, celui qui aura remarqué par hasard la bouteille dans le sable, pour les vers, le « lecteur de la postérité ». Or qui donc, je vous le demande, tombant sur ces vers de Baratynski, *ne sursauterait et frémirait de joie comme s'il s'entendait appeler par son nom*¹⁰.

7 Ossip Mandelstam, *Gedichte*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Verlag, 1959. La notice est traduite par Martine Broda dans son livre *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, 1986.

8 Paul Celan, « Le méridien », *Le méridien & autres proses*, 2002, p. 76.

9 Paul Celan, *La rose de personne*, 2007, p. 139 (édit. allemande : *Die Niemandrose*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Verlag, 1963). C'est Martine Broda qui, la première, a étudié cette « rencontre » entre Celan et Mandelstam, dès 1979. Ses recherches sont reprises dans son ouvrage *Dans la main de personne*, *op. cit.* (voir en particulier le chapitre « La leçon de Mandelstam », p. 83).

10 Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, *op. cit.*, p. 61-62. Je souligne.

Ainsi Mandelstam, fasciné lui aussi par le mystère de la destination, la conçoit comme une interpellation : le lecteur, « appell[é] par son nom », est requis personnellement pour une réponse immédiate. Dans l'espace relationnel de la rencontre s'opère entre le poète et lui une reconnaissance joyeuse. Le destinataire n'est pas tant celui qui reconnaît le message poétique, que, par ce geste même, celui qui est reconnu, hélé par le poète-source. La rencontre est dès lors dénomination mutuelle (« s'entend[re] appeler par son nom »), et retrouvailles vivifiantes d'amis à la fois proches et inconnus. L'interlocution s'instaure.

La distance est donc à la fois abolie et rendue nécessaire. Le poète ne peut pas s'adresser à un lecteur proche, connu de lui. Mandelstam en donne la raison : « Le fait de s'adresser à un interlocuteur concret coupe les ailes au vers, le prive d'air, d'élan. Si l'on s'adresse au connu, on ne peut exprimer que du connu¹¹. »

Si elle est garante de l'élan, la distance n'implique cependant aucune arrogance : à la différence de « l'homme de lettres » qui, pour imposer sa leçon, doit se jucher sur un piédestal et surplomber les lecteurs, le poète est un « roturier » :

La différence entre poésie et littérature réside en ceci : l'homme de lettres s'adresse toujours à un auditeur concret, à un vivant représentant de son époque [...]. Conformément au principe des vases communicants, ce qui appartient à l'homme de lettres passe à son contemporain. C'est pourquoi il ne peut se situer qu'« au-dessus », « éminemment au-dessus » de la société. L'édification, voilà le nerf de la littérature. Par conséquent, son représentant a besoin d'un piédestal. La poésie, c'est tout autre chose. Le poète est seulement lié à un interlocuteur providentiel. Il n'est pas tenu d'être au-dessus de son époque, ni meilleur que la société dans laquelle il vit. François Villon, encore lui, est bien en-dessous de la moyenne morale et intellectuelle de son époque¹².

Cette conception du poète comme « roturier » est tout à fait importante, elle tient à la certitude de la rencontre, forme ouverte, résolument, et qui ne ressortit à aucun élitisme. Ainsi François Villon est-il appelé dans un poème de 1937 qui lui est consacré, « ami », « frère de sang », et aussi « le garnement de l'assemblée céleste » :

Qu'est-ce à voir avec toi, frère de sang, mon aimé,
Le chantre, pécheur et consolateur,
Dont parviennent à nous les grincements de dents
De champion du droit à l'insouciance¹³...

Malgré sa vie de dévoyé, ou peut-être à cause d'elle, Villon est vu par Mandelstam comme un maître, auquel il rend un ultime hommage. Un maître du dialogue, comme il l'avait montré dans l'article « François Villon » de 1910 : il fait de lui un portrait qui traduit l'identification réciproque :

11 *Ibid.*, p. 64.

12 *Ibid.*, p. 64-65.

13 « Afin que l'ami... » (Voronej, 18 mars 1937), dans *ibid.*, p. 169. Notons que l'image de « roturier » vaut aussi pour Dante : « Dante est un pauvre hère. Au fond de l'âme, c'est un roturier de très vieille souche romaine » (O. Mandelstam, *Entretien sur Dante*, 1977, p. 21).

Le poète lyrique est par nature un être bisexué susceptible de dédoublements à l'infini, au nom de son dialogue intérieur. Nulle part ailleurs ne s'est manifesté de manière aussi éclatante cet "hermaphrodisme lyrique", si ce n'est en Villon¹⁴.

Comme le souligne la traductrice, il s'agit là d'un portrait renvoyant autant à Mandelstam qu'à Villon. Et pourtant, ainsi qu'on le verra pour Dante, il est étonnamment juste.

Cette distance qui, paradoxalement, permet de constituer le lien de proximité est à la base de l'acte poétique même. La fonction de la distance est au cœur de l'*Odyssée*. Dans un poème de 1917, voici en quels termes le poète s'adresse à Ulysse :

Te rappelles-tu la maison grecque et l'épouse aimée de tous,
Pas Hélène, l'autre : elle a brodé si longtemps¹⁵ ?

Comment ne pas s'étonner que soit ainsi promue indirectement Hélène ? Elle est à la fois nommée et niée : « pas Hélène », alors que le nom de Pénélope, auquel le lecteur s'attend, n'est même pas prononcé, elle n'est que « l'autre ». Qui l'emporte, dans cette confrontation des épouses ? Par sa dénomination, Hélène supprime Pénélope dans le poème, car elle valorise le voyage, l'exil et la distance, plutôt que le retour. Ordonnatrice du départ, Hélène a créé le dynamisme, source de poésie. Elle a créé l'écart, qui, fondamentalement, importe plus que la fidélité immobile de Pénélope et le retour à Ithaque.

La distance est garante de proximité et d'effusion, tel est l'oxymore qu'on trouve aussi chez le poète grec Constantin Cavafy. Dans le poème « Ithaque », on lit cette même défiance à l'égard du retour et de l'identité, de l'immédiateté. C'est un éloge de l'exil et des rencontres bienheureuses qu'il fonde :

Ithaque t'a donné le beau voyage
Tu n'aurais pas sans elle, pris la route.
Maintenant, elle n'a plus rien à te donner.
Et si elle te paraît chétive, au moins elle ne t'a pas leurré.
Sage comme tu l'es, après tant d'expérience,
Tu as déjà compris ce qu'elles signifient, les Ithagues¹⁶.

Ainsi, chez Mandelstam, seule la distance permet qu'advienne la « reconnaissance », qui est synonyme de « douceur », comme le dit le poème de *Tristia* :

J'ai étudié la science des adieux,
Tout a été, tout se répètera
Et seul est doux l'instant de la reconnaissance¹⁷.

14 « François Villon », *De la poésie*, op. cit., p. 153.

15 Ossip Mandelstam, *Sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], 1993, t. 1, p. 138.

16 Constantin Cavafy, *Poèmes anciens ou retrouvés*, 1987, p. 41. La comparaison entre Cavafy et T. S. Eliot, concernant le rapport à l'histoire, a été faite par Georges Seféris (« Cavafy and Eliot, a comparison », *On The Greek Style*, London, Bodley Head, 1967). Elle pourrait être étendue à Mandelstam. Ainsi, lorsqu'il évoque Dante (et à travers lui sa propre poétique) : « Pour Dante, le temps est le contenu d'une histoire sentie comme un acte synchronique unitaire » (*Entretien sur Dante*, op. cit., p. 45).

17 Ossip Mandelstam, *Sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], op. cit., p. 138. Je traduis.

Le titre du recueil est emprunté à Ovide et valorise l'exil, revendiqué comme statut du poète. Dix ans plus tard, en 1934, l'exil devient cependant une réalité terrible, puisque Mandelstam est condamné à la relégation, assigné à résidence à Voronej. L'isolement qui lui est infligé devient presque total et le conduit à la déchéance et à la mort lente. C'est pourtant pendant ce terrible exil qu'ont été écrits une grande part des poèmes, de ceux qui exaltent le plus nettement la force de la vie.

La distance est féconde et engendre d'autres proximités. « Ce n'est pas d'acoustique qu'il faut se soucier [...]. C'est de distance. Les messes basses avec le voisin, on s'en lasse. Mais échanger des signaux avec Mars, voilà une tâche digne d'un poète lyrique¹⁸ ». La distance est dynamique, vivifiante, elle est la condition de la poésie, qui est élan vital. On se souvient que Mandelstam a été, très jeune, l'auditeur à la Sorbonne des cours de Bergson. Il voit dans la rencontre avec l'ami distant ce qui permet « l'envol de la poésie ». Il énonce, à propos de Dante, mais sans doute aussi de lui-même, la loi de la poésie : « [L]a loi d'une matrice poétique convertible, en constante mutation, et qui n'existe que par l'élan qui l'interprète [...] Étudier Dante, dans l'avenir, ce sera, je l'espère, étudier la relation d'un texte à son envol¹⁹ ».

La force suractive de la lecture participe donc de la création poétique en elle-même. La bouteille à la mer n'est pas un legs dont on peut hériter passivement. « Ce qui compte, en poésie, c'est la compréhension active, c'est l'interprétation et non la passivité, la répétition, la paraphrase. Le sens perçu comble d'une plénitude comparable à celle que procure un ordre exécuté²⁰ ».

Le lecteur-ami exécute joyeusement l'ordre qu'il reçoit du poème, il prolonge le geste du poète, il l'accomplit. Par son ardeur perceptive, il se fond dans le désir du poète, la source et la cible se confondent en poésie comme dans l'effusion amoureuse. Cet échange magnifié, offrande réciproque, est au cœur du poème « Prends pour ta joie²¹ » :

Prends pour ta joie dans le creux de mes paumes
Un peu de soleil et un peu de miel —
Tel est le vœu des abeilles de Perséphone.

Le destinataire du poème est à la fois femme aimée et lecteur lointain. La référence à la ruche est une métaphore récurrente de la poésie, qui se construit par alvéoles et emprunts. Mais l'impératif « prends pour ta joie » indique bien que le destinataire est sommé d'être actif, il reçoit l'ordre avec joie, venant lui-même au-devant du poète se saisir de ce qui lui est offert. La cinquième strophe reprend :

18 « De l'interlocuteur », *De la poésie*, op. cit., p. 67.

19 O. Mandelstam, *Entretien sur Dante*, op. cit. : ce sont les dernières phrases du texte.

20 *Ibid.*, p. 10.

21 Poème de 1920 (« Prends dans mes paumes »), cité dans la traduction qu'en donne Marc Weinstein, dans son ouvrage sur Mandelstam auquel on se reportera avec intérêt. Les commentaires des poèmes y sont très pénétrants et certaines idées exprimées ici en sont le prolongement (*Mandelstam, un monde et sept poèmes pour y entrer*, Paris, Éditions de l'Institut d'études slaves, 2006, p. 130-148).

Prends pour ta joie mon sauvage cadeau,
Ce collier simple et sec d'abeilles mortes,
Qui ont le miel transformé en soleil.

Le destinataire ainsi interpellé partage l'effervescence d'une création commune, effectuée au risque de la mort, qui attend les abeilles éloignées de la ruche.

Ces mains qui donnent sont aussi chez Celan la condition non seulement de la poésie mais aussi de toute littérature. Le poète répète à l'envi sa reconnaissance à Mandelstam dont il reprend les figures marquantes, principalement celle des mains donatrices du poète :

Seules *des mains vraies* écrivent de vrais poèmes. Je ne vois en principe aucune différence entre *un serrement de mains* et un poème. [...] *Les poèmes, ce sont aussi des cadeaux — destinés à ceux qui sont attentifs. Des cadeaux qui transportent avec eux du destin*²².

Le « geste doux de la reconnaissance » passe par la réminiscence intertextuelle hautement affirmée. Dans les poèmes de Mandelstam sont incessamment cités Pouchkine et Dante, deux grandes figures de l'exil, qui cheminent avec lui à travers son œuvre et à travers le temps. Ils sont partie prenante d'une mémoire familiale : « Toute famille s'appuie sur des intonations, des citations et des guillemets ». Mais cette mémoire n'est pas nostalgie du passé et source de réminiscences purement rétroactives. Car le poème est éternelle recreation. Ainsi, « les vers de Sologoub, une fois écrits, ne sont pas de simples signes en survie : ils continuent à vivre en qualité d'événements²³ ». Quel est le lien qui s'instaure entre ces événements passés et toujours à advenir ?

La transmission s'opère sur le mode interactif, celui d'un aller et retour entre le passé et le futur. Le temps de référence n'est pas le temps vectoriel, qui reléguerait dans l'antériorité et le révolu les poèmes déjà écrits. Le temps de la poésie, pour Mandelstam, est celui de l'archéologie ou de la géologie :

La poésie est la charrue qui affouille le temps afin d'en faire émerger les couches profondes, le tchernoziom. Or à certaines époques l'humanité, insatisfaite du quotidien, vient à se languir des couches profondes du temps et aspire, comme le laboureur, aux terres vierges du temps. La révolution, dans le domaine de l'art, mène inéluctablement au classicisme²⁴.

Le poète crée de nouvelles strates en les atteignant dans les entrailles de la terre, qu'il ouvre, image récurrente des poèmes, comme le laboureur avec le soc de la charrue. Ou, autre image, qu'il explore avec « la lampe d'Aladin qui pénètre les

22 Lettre de Paul Celan à Hans Bender, citée et trad. par M. Broda, *Dans la main de personne*, *op. cit.*, p. 109 (je souligne). On doit à Martine Broda d'avoir, la première, mis en lumière cette invocation de Mandelstam par Celan, inscrite dans la dédicace de *La rose de personne* : « À la mémoire d'Ossip Mandelstam » (Paul Celan, *La rose de personne*, traduction par M. Broda, Paris, Le nouveau commerce, 1979), puis de l'avoir étudiée très attentivement dans l'ouvrage cité.

23 Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, *op. cit.*, p. 67.

24 « Verbe et culture », dans *ibid.*, p. 46.

ténèbres géologiques des temps à venir ». Ce qui éclaire la signification du terme classicisme : « N'est-ce pas là du reste, le signe spécifique de toute poésie classique qu'elle soit perçue non comme ce qui a été, mais comme ce qui doit être²⁵ » ?

Dans cette temporalité particulière, comme abolie, l'éclairage se fait à double sens. Et l'interlocuteur appartient au passé comme à l'avenir. C'est pourquoi Mandelstam interpelle un ami à travers les époques avec le même ton de familiarité assurée par lequel il interpelle Dante, auquel il s'assimile, car Dante, lui-même, dialogue amicalement avec Virgile. *L'Entretien sur Dante* est à la fois identification et conversation avec Dante : il reçoit son œuvre, qui lui a été adressée et il lui renvoie la sienne comme on se renvoie les répliques d'un dialogue.

On comprend mieux pourquoi, dans le geste de la bouteille à la mer, le poète est celui qui à la fois émet et reçoit le poème. C'est dans ce double geste d'envoi et d'accueil que s'ouvre le champ très vaste de la poésie comme communauté de lecture. Le dialogue qui s'y crée, l'interlocution, nie la linéarité temporelle. Le dédoublement, l'identification, la réciprocité par va-et-vient ne sont jamais aussi éclatants chez Mandelstam que dans *L'Entretien sur Dante*, où se donne à lire une compréhension profonde et originale de l'œuvre de Dante²⁶. On y trouve aussi bien la lecture de Dante par Mandelstam que celle, dirait-on, de Mandelstam par Dante. Mandelstam y est révélé, comme si Dante le lisait. La logique de l'enchaînement chronologique est abolie, comme elle l'est chez Dante. Dans *l'Enfer*, Mandelstam le souligne, Dante côtoie des poètes que les siècles séparent : Homère, Virgile, Horace. Avec Dante, Mandelstam se complait dans le hors-temps :

Sa méthode [dit-il de Dante], c'est l'anachronisme [...]. En conciliant l'inconciliable, Dante a altéré les structures du temps ou bien c'est à rebours : s'il a dû recourir à la glossolalie des faits, à la synchronisation d'événements, de noms et de traditions disjointes par les siècles, c'est parce qu'il percevait les harmoniques du temps²⁷.

Et il semblerait bien que Dante puisse, à un détour de *l'Enfer*, y rencontrer Mandelstam. Tout comme Virgile, du fait qu'il accompagne Dante, a la joie de rencontrer grâce à lui Le Stace : il n'aurait jamais pu espérer croiser ce poète dans la réalité, puisque Le Stace a vécu après lui. Virgile, heureux de cette rencontre avec un homme né vingt ans après sa propre mort, dit étonnamment « en avoir entendu parler ». Dans cet *Enfer*, les poètes sont tous contemporains. Ils se lisent mutuellement, sans égard pour la chronologie et fondent ainsi une terre d'amitié.

L'anachronisme est bien aussi la méthode de Mandelstam, qui crée un univers de contemporains. S'identifiant à Dante, il voit en lui « le roturier malhabile », qui, à l'instar de l'autre frère, Villon, est peu apte à la reconnaissance sociale. Il s'adresse à lui, avec tendresse en l'appelant « le doux maître », tout comme Virgile est le doux maître de Dante.

25 *Ibid.*, p. 47.

26 Ce texte remarquable a fait l'objet d'un commentaire à deux voix, avec Françoise Graziani, spécialiste de Dante, en juin 2006 au cours d'un séminaire du master de « Littérature » (Université Paris 8). Elle y voit un commentaire très perspicace de l'ouvrage de Dante.

27 Ossip Mandelstam, *Entretien sur Dante*, *op. cit.*, p. 78.

Pour Dante, le temps est le contenu d'une histoire sentie comme un acte synchrone unitaire. Inversement, le contenu de l'histoire, c'est de maintenir le temps, ensemble, tant que nous sommes, compagnons et frères, dans la même poursuite et conquête du temps. Dante est anti-moderniste. Son actualité est inépuisable, incalculable, intarissable²⁸.

Ainsi se crée un univers de communication par la reconnaissance à la fois rétroactive et anticipatoire, qui abolit les contraintes et limitations temporelles et spatiales. Mandelstam crée une utopie de l'échange poétique et de la joyeuse reconnaissance où il côtoie Virgile, Villon, Dante et d'autres, qui l'ont interpellé. Il n'est pas anodin de souligner que Dante, inventeur de la « méthode anachronique », subissait les épreuves de guerres civiles et d'exils qui marquent aussi terriblement le destin de Mandelstam. *L'Entretien sur Dante* a été écrit entre 1930 et 1933. La détérioration, en Russie, de l'espace social qui tourne, dès 1929, à la tragédie, contribue sans doute à cet élan du poète vers un espace idéal, qui est autorisé par la bienveillance et l'attente des poètes passés et à venir²⁹. On peut voir agir dans cette communauté des lecteurs-poètes le sens, multidirectionnel, de la « nostalgie » de Mandelstam, attiré vers ce qui n'est pas mais que la poésie crée, « la nostalgie de la culture européenne ». La langue russe, dénuée d'articles, dit de la même manière « la nostalgie d'une culture européenne », qui ne serait pas tant le fruit du regret rétroactif qu'un élan vers ce qui est toujours à créer.

La poésie engendre ainsi l'utopie d'une communauté transtemporelle, qui est à la fois une grande famille transnationale :

Ainsi, en poésie, les frontières nationales tombent ; et les forces vives de la poésie se répondent d'une langue à l'autre par-delà l'espace et le temps, car toutes les langues sont liées d'une union fraternelle qui s'affirme précisément dans l'esprit de famille propre à chacune, et dans la liberté au sein de laquelle elles constituent une grande famille et se hèlent comme de vieilles connaissances³⁰.

Cette uchronie poétique, basée sur l'amitié-reconnaissance, permet à son tour à Celan de s'identifier à Mandelstam, dans une reconnaissance qu'il conçoit, lui aussi, comme réciproque, par-delà un intervalle de trente ans. Espace temporel qui est celui aussi de la guerre et des camps dont la mémoire est insupportable à Celan. C'est alors que s'opère la rencontre : « [L]e nom d'Ossip vient à ta rencontre, tu lui racontes / ce qu'il sait déjà, il le prend, il t'en décharge, avec des mains... ».

28 *Ibid.*, p. 45.

29 Il faut rappeler que Mandelstam est, avec Andreï Platonov, un des seuls écrivains dont l'œuvre ait témoigné de la catastrophe qu'a été la collectivisation forcée des villages (1929-1933), accompagnée de déportations massives et de la mise à mort de villages entiers. La tragédie culmine précisément en 1933, au moment où Mandelstam écrit *L'Entretien sur Dante*, avec la famine organisée ou amplifiée par les autorités. Il se peut que la communauté poétique ait permis de survivre moralement à l'effondrement de la communauté sociale, et — par là même — d'en témoigner.

30 Ossip Mandelstam, « Propos sur André Chenier », *De la poésie*, op. cit., p. 146.

Celan est donc le destinataire, celui qu'interpellait Mandelstam : « Prends pour ta joie dans le creux de mes paumes ». Le jeu de mains se poursuit, lancinant, dans une longue connivence gestuelle d'échanges de mains, de bras, de doigts :

Tu détaches le bras de son épaule, le droit, le gauche,
tu ajustes les tiens à leur place, avec des mains, des doigts, des lignes,
— ce qui s'est arraché, à nouveau se rejoint —
là tu les as, prends-les, tu les as tous les deux,
le nom, le nom, la main, la main,
prends-les en gage,
cela aussi il le prend, et tu as
de nouveau ce qui est tien, fut sien³¹...

Cet échange intense, semblable à un rituel empreint de solennité et de ferveur, figure l'amitié poétique, utopie où ni le temps ni l'espace n'ont de rigidité coercitive. La rencontre a lieu dans le poème de *La rose de personne* alors que Mandelstam est mort en Sibérie, vingt-cinq ans plus tôt, en 1938, dans l'isolement le plus atroce.

À l'offrande joyeuse que proposait Mandelstam répondent la reconnaissance grave et l'échange rituel plus dramatique de Celan, la réciprocité gestuelle et poétique de l'ami lointain, devenu plus que frère par-delà l'adversité.

Est-il besoin de préciser quelques éléments de réalité, qui pourraient faire de cette familiarité rêvée et créée par les poètes une sorte de filiation presque concrète ? Mandelstam, Juif originaire de Lituanie, dont les parents s'étaient établis à Saint-Petersbourg mais dont les grands-parents ne parlaient que le yiddish, était né d'une mère russophone de première génération. Mais son père, dont il resta très proche, lui écrivit jusqu'au bout ses lettres en allemand. Celan était né, lui aussi, d'une mère russophone, mais l'allemand, que parlait son père, était la langue de sa ville et de sa culture. Langue aussi de la tragédie qui engloutit, parmi tant d'autres, ses deux parents. Chacun des poètes s'inscrit donc dans une langue qui embrasse la multiplicité, celle des empires multiethniques qu'étaient la Russie et l'Autriche-Hongrie, celle peut-être aussi du « chaos judaïque », tel que le décrit Mandelstam³². Ce dialogue initial des langues permet de tisser, pour chacun d'eux, une langue poétique d'une très grande inventivité. Mais il fonde aussi une liberté et une communauté neuves, cette « grande famille » poétique qu'instaure Mandelstam.

L'élan fraternel de Celan vers Mandelstam va jusqu'à lui inspirer une biographie erronée du poète russe. Mandelstam, on le sait aujourd'hui, a été arrêté en 1938, et est mort peu de temps après dans un camp de transit près de Vladivostok. Or, Celan, en 1959, date où il écrit sa notice, ne pouvait guère être plus informé que ne l'était E. Raïs en 1947. Il imagine, dans la postface consacrée au poète qui clôt le recueil de ses traductions, une version très étrange de la mort du poète. Dans une sorte d'empathie fraternelle, il donne à sa déportation, dont il ignore les détails, une autre résonance, il émet l'hypothèse qui convient à son cœur :

31 Paul Celan, *La rose de personne*, *op. cit.*, p. 139.

32 Titre d'un écrit autobiographique de Mandelstam où est évoquée son enfance juive, l'effroi de n'y rien comprendre (« Le chaos judaïque », dans *Le bruit du temps*, traduit et annoté par E. Scherrer, préface de N. Struve, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001).

Mandelstam fut déporté en Sibérie. Y trouva-t-il la mort, ou, comme le *Times Literary Supplement* croyait pouvoir l'indiquer, après son retour de Sibérie, dans la partie de la Russie occupée par les nazis, dut-il partager le sort de tant d'autres Juifs³³ ?

Autrement dit, il imagine que Mandelstam serait mort dans l'Ukraine soviétique, où se trouvait désormais intégrée la Bucovine de sa jeunesse. Ainsi l'élan fraternel le conduit à inventer une biographie de pur fantasme, une mort qui rapprocherait Mandelstam de sa mère, leur ferait partager le même sort, comme lui-même se reproche de n'avoir pas su le faire. Par-delà l'erreur grossière (qui revient du goulag en 1940 ?), l'invention est significative. En faisant de Mandelstam son frère jumeau, celui qui aurait accompagné ses parents à sa place dans les camps et partagé avec eux cette mort terrible, il porte avec lui le fardeau et le sombre éclat du témoin, celui d'une même tragédie, où Allemagne et Russie ont fait basculer le XX^e siècle.

33 Texte d'abord publié dans Ossip Mandelstam, *Gedichte*, *op. cit.*, cité dans la traduction de M. Broda, *Dans la main de personne*, *op. cit.*, p. 82. Il faudrait, s'il existe, retrouver cet article du journaliste américain, dont le nom n'est pas mentionné.

Références

- BRODA, Martine, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Paris, Éditions du Cerf (La nuit surveillée), 1986.
- CAVAFY, Constantin, *Poèmes anciens ou retrouvés*, Paris, Seghers, 1987 (trad. par G. Ortlieb et P. Leyris).
- CELAN, Paul, *Le méridien & autres proses*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 2002 (trad. de l'allemand par Jean Launay).
- — —, *La rose de personne*, édition bilingue, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2007 (trad. de l'allemand par Martine Broda).
- MANDELSTAM, Ossip, *De la poésie*, traduit, présenté et annoté par Mayelaveta, Paris, Gallimard, 1990.
- — —, *Entretien sur Dante*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1977 (trad. par L. Martinez).
- — —, *Sobranie sočnenij, v 4 tomah* [*Œuvres complètes en quatre tomes*], Art-Biznes-Centr, Moskva, 1993.
- VIGNY, Alfred de, *Les destinées*, Paris — Genève, Droz (Textes littéraires français), 1965 (éd. Verdun L. Saulnier).
- — —, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1986 (éd. François Germain et André Jarry).



Un cas d'urgence qui barre l'horizon du lecteur : *L'abbé C.*, de Georges Bataille

CHRISTINE SERVAIS

La consonance derridienne¹ du titre de cette contribution n'est ni pur hasard ni simple emprunt. Elle renvoie l'ensemble de cette analyse à la manière dont l'œuvre de Bataille et le travail de Jacques Derrida se nouent autour des questions de la performativité du langage, de sa « force différentielle² », en l'occurrence ici de cette force qui, parce qu'elle s'adresse au lecteur de manière toujours singulière, le dessaisit de toute identité et de tout savoir pour l'inscrire dans une communauté sans nom, qui est une communauté d'expérience.

Je souhaite montrer en quoi *L'abbé C.* « barre » l'idéalité du sens et de la norme partagée, précipite le lecteur dans une instabilité, une « indécidabilité » de lecture confirmant l'adage de Barthes selon lequel « une lecture "vraie" [...] serait une lecture folle³ », et néanmoins inscrit le lecteur dans une forme de partage. Il s'agira alors de s'entendre sur ce qui est susceptible dans ces conditions de faire l'objet d'un partage et de fonder une communauté. L'analyse du rôle que Bataille donne à la fiction et à la dramatisation nous y aidera.

La question de la lecture est au demeurant si compliquée qu'il semble nécessaire, au vu des différentes approches existantes, de s'entendre sur ce dont il s'agit : de quel lecteur parle-t-on ? Du lecteur que se représente l'auteur ? D'un lecteur représenté dans le texte — mais de quelle manière ? Du lecteur réel — et quel rapport entretient-il dès lors avec les deux autres ? Ces questions sont difficiles. Et il convient, avant de s'engager dans la lecture du texte de Bataille, de clarifier aussi brièvement que possible les instances qui sont en jeu.

Scripteur, interscripteur, destinataire

Je partirai des deux postulats suivants : premièrement, quelque chose a lieu dans la lecture qui peut n'être pas seulement l'accomplissement d'un programme ou d'un « menu », aussi variés, raffinés ou incomplets soient-ils. Je souhaite donc ne pas

1 Cf. « Troisième aporie : l'urgence qui barre l'horizon du savoir », titre de la troisième partie de « Du droit à la justice », Jacques Derrida, *Force de loi*, 1994, p. 57.

2 *Ibid.*, p. 20.

3 Roland Barthes, « Sur la lecture », *Essais critiques IV*, 1984, p. 46.

réduire la lecture à la seule sphère symbolique mais y intégrer le procès de lecture réelle, le jeu que se joue ou à quoi joue le lecteur, la scène de lecture et son épreuve. Lorsque je parle du lecteur, c'est donc le lecteur réel que je vise, en tant qu'il est pris dans son activité symbolique de lecture. Ce lecteur, je l'appelle destinataire. Il n'est pas le simple récepteur, qui désigne pour sa part, traditionnellement, la seule dimension empirique (statistique, parfois) du lectorat.

Second postulat : il est nécessaire, à la suite des travaux de Jacques Derrida sur la manière dont la destination infléchit le sens⁴, de réarticuler écriture et lecture en inscrivant la présence, dans la scène d'écriture et par voie de conséquence dans le texte, de l'« autre » du scripteur. Notre lecteur n'est donc pas un lecteur absent, idéal, à venir, ainsi qu'on le conçoit parfois⁵, mais il est d'abord l'autre du scripteur se présentant à lui, et avec lequel celui-ci entretient différents rapports. Ce qui figure en conséquence dans le texte, ce n'est pas tant une image ou une représentation de cet autre (bien que cela soit parfois le cas), mais c'est d'abord le rapport que le scripteur entretient avec cet « autre de lui » ou « autre que lui » auquel le texte et l'écriture le confrontent. J'ai appelé *interscripteur* ce rapport à l'autre que le texte produit et qui affecte le scripteur.

Le terme *scripteur* quant à lui est repris à Barthes pour désigner le sujet écrivant tel qu'il naît dans le texte. Il n'est pas la personne de l'auteur ni une simple instance énonciative. Il correspondrait plutôt au « sujet d'énonciation énoncé » de Todorov⁶. Il est affecté par le texte et cette affectation y est lisible. En particulier, il est affecté par l'interscripteur, par ce rapport à l'autre (réel ou non) qui le divise, le sépare, le scinde. Car être lisible signifie pour le scripteur se manquer, mentir, dire le faux, tromper, et l'écrit pose comme originelle cette altération de l'identité à soi, cette différance. D'un même mouvement le scripteur s'absente et se divise ; il se diffracte en une présence multiple qui indique son absence à sa place de sujet. Ainsi, ce que le texte constitue du scripteur n'est que rarement un nom, parfois un sujet, parfois pure dispersion sans retour. Là s'inscrit le jeu de la lecture, car cette distanciation, sous ses différentes formes, rend possible pour le lecteur le rapport au texte et au scripteur. C'est bien ce rapport à l'autre qui, en introduisant la distance et l'intervalle, rend possible une position de lecture pour les destinataires que nous sommes. De ce point de vue, si « je est un autre » de différentes manières possibles (selon que l'autre du scripteur se présente par exemple comme réel, comme idéal de soi, ou comme idéal collectif, norme), l'interscripteur peut prendre différentes formes, et ceci suppose pour nous, lecteurs, différents types de rapports possibles à l'interscripteur et, bien entendu, de lecture.

On peut donc dire que le rapport du scripteur à l'autre dessine la figure d'interscripteur qui, à son tour, détermine la position possible du destinataire et

4 En particulier : *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 ; *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 ; et *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

5 Et ceci distinguerait *a priori*, croit-on, le texte littéraire du texte épistolaire.

6 Tzvetan Todorov, « Poétique », dans O. Ducrot et al. (dir.), *Qu'est-ce que le structuralisme*, 1968, p. 121.

rend la lecture lisible pour un critique. Devenir scripteur, c'est toujours faire les frais de la dispersion, expérimenter la dissémination. Mais c'est aussi par là établir un interscripteur et contribuer à tracer le destin d'un destinataire.

Si, en conséquence, le texte rend sa lecture lisible, ce n'est pas par la simple mise en abyme de ses procédés ou du lecteur, c'est par la figuration d'un rapport à l'autre qui donne au texte ses voix, ses thèmes, ses structures. Ce qui est figuré n'est ni le texte ni le lecteur, mais le rapport que le scripteur entretient avec son autre.

La démarche décrite ici a l'ambition de suivre dans les textes le mouvement qui, par la figuration d'un interscripteur, est, pour un lecteur réel, le mouvement de la lecture. Une telle approche critique doit en conséquence assurer ce lien entre la fiction d'un texte telle qu'elle se révèle dans une lecture réelle et sa théorisation. Elle doit soutenir le double trajet du texte en direction du réel (la lecture) et de l'idéal (la théorie). Ce projet ne s'inscrit pas dans le cadre d'une vérité, qu'elle soit celle du texte ou celle de sa lecture. Mais il est néanmoins tenable et cohérent, parce que le texte est le produit de sa propre division, qu'il se supplée en sa propre fiction, qu'il n'est jamais que le fragment d'un idéal manqué. C'est ainsi par exemple que le texte de Bataille, parmi d'autres bien entendu, peut nous apprendre quelque chose de la lecture dans le même temps qu'il m'assigne un rôle à moi, sa lectrice. Dès lors est possible cette double posture, où l'on se tient dans l'espace ouvert par le « comme si » de la fiction, où l'on se situe à la fois « dans » le texte et « hors » de lui, double posture qui requiert l'incessant passage entre un « intérieur » du texte qui cependant ne lui appartient pas et un « extérieur » qui lui est pourtant intime. Cette position est quelque peu inconfortable dans la mesure où elle condamne toute velléité de maîtrise ; il n'y a pas en effet de position de surplomb possible, sauf à négliger le travail de la lecture elle-même : la structure du texte, objet de la lecture, participe également au fonctionnement de la médiation, c'est-à-dire de la lecture. Un thème, par exemple ici celui du glissement, extrêmement présent dans le texte de Bataille, décrit aussi le procès de la signification, et est mis en œuvre par un lecteur dans la lecture. Cette double posture porte, notons-le, la marque de la duplicité et de la trahison sans lesquelles, si l'on en croit Derrida, il n'y aurait pas fidélité. Elle signale enfin les bases d'une redéfinition des rapports entre théorie et fiction.

L'urgence, la fiction

L'urgence se caractérise par la présence du réel : catastrophe, imprévu, événement, etc. C'est le moment, toujours au présent, de l'action, celui où les choses n'ont plus — ou pas encore — de sens, le moment du « sauve-qui-peut ». L'urgence bloque la médiation symbolique, elle interrompt le sens, le savoir, l'identité, s'oppose l'idéalité du sens comme horizon. Dans un texte l'urgence survient de la présence de l'autre réel, c'est-à-dire de l'autre en tant qu'il oppose une altérité irréductible à l'échange symbolique.

Un certain rapport à l'expérience, proche de notre concept d'urgence, est au cœur de l'œuvre et du travail de Bataille. C'est pourquoi la lecture de ses textes doit nous permettre, mieux que d'autres, de théoriser ce qui, de la lecture, échappe à la seule dimension symbolique. De ce point de vue, les textes de Bataille

relèvent probablement des *textes de jouissances* que Barthes oppose aux *textes de plaisir*, car ils « déconfortent », « mettent en crise le rapport du lecteur au langage⁷ ». L'« expérience » de Bataille se définit par son rapport au savoir et au sens, qui se dérobent⁸ sans fin, sans fond. Elle est avant tout vécue par le corps (celui-ci se dénude, tremble, est malade, fuit de toutes parts en larmes, urine, sueur, etc.). C'est une expérience de la mise en jeu de l'être quand celui-ci est confronté à l'absence d'idéal salvateur (Dieu, sens, savoir), et ce, y compris dans l'écriture. C'est donc d'une certaine manière l'expérience d'un réel qui résiste au sens, une expérience du réel que l'impossibilité de lui donner un sens rend intenable. Pour Bataille l'expérience touche à une forme de réel dénudé, privé de signification.

Et ce rapport à l'impossible comme réel ne peut, selon Bataille, *que* se figurer. Pour lui seule la fiction, telle qu'elle est mise en œuvre par une lecture, peut témoigner de l'expérience du « sujet », et est susceptible d'être éprouvée à son tour par un lecteur. Mieux : la fiction ne peut témoigner de l'expérience du sujet que si elle est à son tour éprouvée dans la lecture. Il écrit par exemple, à propos de Nietzsche : « Tenter, comme il le demandait, de le suivre, est s'abandonner à la même épreuve, au même égarement que lui⁹. » Il s'agit, avec les textes de fiction de Bataille, de textes qui ne peuvent être résumés mais peuvent seulement être lus, dont il faut faire l'expérience à son tour. On voit donc que si pour Bataille l'expérience s'oppose au savoir et à la médiation, elle dispose cependant, à travers la fiction et ce qu'il appelle « dramatisation », à une forme de communication¹⁰ : « Me servant de fictions je dramatise l'être : j'en déchire la solitude et dans le déchirement je communique¹¹ ». L'expérience ne peut être communiquée que figurée, à travers une fiction, et à condition que celle-ci soit lue sous la forme de la dramatisation, d'un drame, d'un jeu où l'être serait, pour reprendre ses termes, à la fois mis en jeu et joué, trompé. C'est ce rapport entre expérience (urgence), fiction et dramatisation qui nous intéresse, car il est directement lié au statut, dans ce texte de Bataille, du scripteur, de l'interscripteur et du destinataire : « J'écris pour qui, entrant dans mon livre, y tomberait comme dans un trou, n'en sortirait plus¹². » Qu'est-ce que cela suppose quant au texte et au lecteur ? Comment de tels textes se lisent-ils, alors même qu'ils « offrent une capacité proprement inouïe de résistance à la lecture¹³ » ? Je

7 Cf. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, 2000, p. 92 et suivantes.

8 L'un des textes que Jean-Luc Nancy consacre, partant de Bataille (et singulièrement de cette citation : « [J]e pense comme une fille enlève sa robe », à la pensée de l'être (cf. *La pensée dérobée*, 2001).

9 Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, 1967, p. 12. Il ajoute : s'il écrivait avec son sang, « qui le critique ou mieux l'éprouve ne le peut que saignant à son tour » (*id.*).

10 Et de fait, dans ses textes, expérience et médiation ne cessent de venir s'échouer l'une sur l'autre en vagues successives, sans fin possible : « Le non-savoir dénude. Cette proposition est le sommet, mais doit être entendue ainsi : dénude, donc je vois ce que le savoir cachait jusque-là, mais si je vois je sais. En effet je sais, mais ce que j'ai su, le non-savoir le dénude encore (sans arrêt possible) » (Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, 1954, p. 66).

11 Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, *op. cit.*, p. 157.

12 Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 148.

13 Henry Ronce, « Introduction », 1967, p. 2.

vais m'arrêter sur la structure du texte et sur une figure particulière, celle du double, pour tenter de décrire le lien qui unit ici lecteur et scripteur dans la dramatisation et la fiction. Ceci devrait nous aider à comprendre quel partage, qui ne soit pas partage d'un sens ou d'un savoir, de tels textes engagent, quel commun de quelle communauté ils appellent et, en somme, comment ils se lisent.

***L'abbé C.*¹⁴**

L'abbé C. est le récit de la relation entre deux frères jumeaux, Charles et Robert, depuis le moment où ils se retrouvent au village natal (Robert étant entre-temps devenu prêtre) jusqu'à leur mort. Le récit est successivement pris en charge par plusieurs énonciateurs, et selon différentes formes : avant-propos de l'éditeur publiant les manuscrits des deux frères, récit de Charles, avant-propos de Charles aux notes de Robert, notes de Robert, postface de l'éditeur.

L'avant-propos de l'éditeur revient sur les conditions dans lesquelles il publie les manuscrits : Charles, lors de leur dernière entrevue, lui avait demandé d'éditer les textes et d'en écrire la préface, afin, avait-il dit, que le récit « échappe à la fausseté ».

Suit le récit de Charles qui couvre la période des retrouvailles entre Charles, Robert et Éponine, auxquelles se mêlent quelques personnages secondaires, deux amies d'Éponine et Henry, le boucher, principalement. Ces retrouvailles sont orageuses et tragiques, notamment parce que l'histoire ne peut se répéter : Robert est devenu prêtre, et ne peut plus coucher avec Éponine, ce dont Charles tente néanmoins de le convaincre. Cette impossibilité de la répétition — indexée par la soutane qui fait de Robert un prêtre — constitue en quelque sorte l'inachèvement inaugural du récit ; elle signale déjà un processus sémiotique marqué par le glissement, par la défaillance du sens propre, par un échange symbolique interrompu. Ce récit s'achève par l'arrestation de Robert (c'est la guerre).

Il se poursuit par un avant-propos de Charles aux notes de son frère, sorte de journal illisible que Charles dit avoir recopié bien avant de le comprendre, et qu'il avait trouvé chez son frère le jour de son arrestation. Charles établit dans cet avant-propos certains rapprochements qui modifient radicalement les perspectives de leur histoire, notamment en ce qui concerne les rapports entre lui-même, Robert, Éponine et Henry (le boucher). Il s'interroge longuement sur le caractère énigmatique des notes de son frère et de son propre texte, reconnaissant que son récit escamote l'objet qui en est la fin, car l'essentiel en est moralement indicible. Il engage le lecteur à chercher dans les notes de son frère une voie possible.

Les notes de Robert s'intitulent « Journal de Chianine » et sont composées de six fragments non structurés, où l'on trouve des pages sur le crime et le mensonge, sur le rapport à Dieu, ainsi que quelques scènes avec Rosie, une amie d'Éponine avec laquelle Robert avait fui. Ces scènes font écho au récit de Charles, et on y retrouve à la fois l'exaspération d'Éponine (s'agissant de Rosie) et l'angoisse de Charles (s'agissant de Robert).

14 Georges Bataille, *L'abbé C.*, *Œuvres complètes*, 1970, t. 3, p. 233-365. Nos renvois aux pages de ce texte figurent dorénavant entre parenthèses dans le texte.

L'éditeur reprend enfin la parole pour nous avouer sa stupéfaction devant le manuscrit. Parlant au nom des deux frères, il revient sur les raisons de l'inachèvement du récit de Charles. Enfin, il donne à nouveau la parole à son ami en citant le récit que celui-ci lui avait fait de la visite d'un compagnon de cellule de Robert, déporté et témoin de sa mort. L'homme, décrit comme un spectre, avait appris à Charles la trahison de son frère (Robert, immédiatement après son interrogatoire, avait en effet affirmé avoir « donné » son frère et Éponine — « ceux qu'il aimait le plus » —, ce que l'arrestation d'Éponine avait confirmé). Le déporté avait voulu, rencontrant le frère de Robert, tirer le fin mot de l'énigme, mais la ressemblance entre les deux frères l'avait confondu. Charles n'avait pu achever son récit et, quelques semaines plus tard, l'éditeur avait appris sa mort. Comme pour Charles, s'en remettre au sens, à travers l'écriture et la publication, est pour lui une tentative de sauver sa peau, d'où l'urgence de ce texte écrit au « plus que présent¹⁵ » et marqué par l'échec de ses fragments successifs : l'urgence s'oppose à toute médiation.

Je vais examiner ici la figure du double, pour tenter ensuite, à travers la notion d'affection, et la structure de « déboîtement », étroitement liées au double, de lire le type de rapport à l'autre que le texte met en place. Ensuite, je m'attacherai à comprendre à quel type de communauté le destinataire est finalement convié. Nous sommes ici à revers de l'utopie, loin de toute patrie, dans le renversement produit par une « amitié » bouleversante.

Le double

L'urgence est dans ce texte liée à la thématique du double (jumeaux vrais), laquelle n'est pas sans conséquence : elle déjoue toute possibilité d'identification à n'importe quelle voix et introduit dans le texte un rapport particulier au temps et au scribeur. Le double signale l'impossibilité de la singularité. Il menace la question de la filiation et de l'origine, car aucun des deux ne précède l'autre ou n'en est la copie. Cette thématique introduit à une autre logique de la représentation, qui n'est plus fondée sur la mimesis, celle-ci supposant toujours qu'on ait d'abord le réel (l'original) puis la copie, d'abord le pur puis l'impur, etc. Elle introduit du coup une autre logique de l'écriture, que Derrida appelle par exemple « parasitisme » et qui suppose que « la possibilité de la fiction ne se dérive pas¹⁶ », qu'il faille tenir compte de cette « pluralisation qui fracture, en le faisant arriver, l'événement même de l'unique¹⁷ ». Dans ce texte, le double indique qu'il faut renoncer à toute possibilité, fût-elle théorique, de l'en-soi, que « l'être de la communication, l'être-communiquant (et non le sujet représentant) [...] est avant tout être-bors-de-soi¹⁸ ». Il indique que ce qui est propre est dès l'abord exposé, et ceci sans fin possible. Le double ne s'ajoute pas au simple mais le divise et le supplée.

15 Terme utilisé par Philippe Sollers pour qualifier une certaine écriture, notamment celle de *Finnegans Wake* (Philippe Sollers, *Théorie des exceptions*, 1986, p. 91).

16 Jacques Derrida, *Limited Inc.*, 1990, p. 178.

17 *Ibid.*, p. 68.

18 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, 1986, p. 62.

C'est un tel rapport à l'autre marqué par l'urgence qu'expérimentent les deux frères, chacun étant placé de ce fait dans une position intenable de duplicité, de double jeu, de trahison, dont l'aveu ne peut constituer une confession (ce qui rendrait une consistance symbolique à son auteur), et dès lors n'absout rien.

Ce rapport à l'autre que figure le double instaure un rapport paradoxal à soi, où chacun se trouve être le fragment de lui-même : chacun ressemble à l'autre en ce que l'autre lui ressemble : « Nous étions l'un à l'autre inadmissibles [...]. Je devais à la fin savoir que cette opposition absolue avait le sens d'une identité parfaite » (p. 291) ; « Mon frère avait toujours été, il restait un autre moi-même, j'éprouvais comme sa cruauté mes moqueries » (p. 273) ; « Malheureusement j'ai parlé de mes hantises, alors que j'aurais dû parler seulement de mon frère. Mais je n'aurais pu, sans parler de moi, parler de lui à sa mesure. » (p. 327). Ainsi la frontière qui les sépare les partage l'un comme l'autre ; cette fracture qui devrait les départager (l'un n'est pas l'autre), ils la partagent (ils sont quatre). À cette ressemblance s'ajoute une série de redoublements des personnages l'un par l'autre : Robert par exemple était à l'époque de son adolescence devenu l'ombre d'Henry, le boucher, et suscite à nouveau la confusion avec lui lorsqu'il sort le soir. (Dans la nuit, les bouchers ont l'air de prêtres, remarque Éponine.) Éponine est dite être « la même chose que Robert », Rosie, qu'Éponine ; le messager de la mort de Robert est confondu avec Robert, dont il est aussi le spectre ; etc. L'éditeur lui-même n'a pas la position du tiers que devrait lui conférer l'acte de publication, mais est pris par une contagion qui se joue des limites textuelles. Dans la postface par exemple, il se dit avoir été pris de mutisme à son tour, après que Charles se fût montré dans l'impossibilité d'achever son récit. En réalité, si les personnages de Bataille vont toujours par trois, comme on l'a souvent remarqué, ce n'est pas que le tiers introduise le sens et la médiation, mais à l'inverse qu'il reconduit sans fin cette duplicité. C'est en ce sens que Bataille infléchit la dialectique hégélienne¹⁹.

Ce rapport à l'autre marqué par la duplicité, par la reconduction d'une limite qui ne distingue pas les personnages mais au contraire les partage en les redoublant, est responsable de ce mouvement de glissement sans fond qui saisit le lecteur, lui-même pris, emporté dans cette forme de communication « déchirante ».

L'affectation

Le fait est que « la répétition dérobe le centre et le lieu²⁰ ». Du coup, le double instaure un univers de mensonge, de fausseté, de trahison :

Je le savais : mes angoisses ou les mines de Robert étaient un jeu. Mais comme je dormais à demi je cessai de faire une différence entre une simplicité qui me renversait et la conscience d'une immense trahison. Je l'apercevais soudain : l'univers, l'univers entier, dont l'inconcevable présence s'impose à moi, était trahison — trahison prodigieuse, ingénue (p. 322).

19 Cf. sur ce point Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hégélianisme sans réserve », *L'écriture et la différence*, 1967, p. 369-408.

20 *Ibid.*, p. 365.

Les notes de Robert elles-mêmes sont dites par Charles « à mi-chemin d'une aisance affectée et du silence », truffées de « faux-fuyants », « d'entourloupettes », de « mensonges bègues », à travers lesquels Charles ne voit plus en son frère que « le faiseur qu'il voulait être au temps où il s'efforçait à la piété. » (p. 335-336) Et ceci, sans fin possible (« À l'avance je savais que l'explication n'en finirait plus, fût-elle possible » (p. 296)), dans la « fatalité d'un glissement, où j'ignore si je mens ou si je suis fou²¹ ». Les renvois à la fausseté, au mensonge ou à la comédie sont si fréquents que je n'en citerai pas davantage. Il faut néanmoins s'arrêter sur la notion d'*affectation*. L'affectation, terme récurrent chez Bataille, est le mensonge du mensonge ; elle est un jeu, un semblant, une comédie, un déguisement qui disent le faux du personnage tout en disant le vrai de son rôle : qu'il est impossible d'être « soi ». Car le semblant renvoie toute opposition des contraires, toute lutte dialectique, à cette glissante fausseté qui n'est pas plus fausse que le vrai n'est le vrai. Ce qu'*affecte* le personnage, c'est le *rôle* qu'il joue dans sa relation à l'autre, c'est ce qui, dans sa relation à l'autre, vient l'affecter comme un autre lui-même. L'identité des personnages ne dépasse pas le rôle que la présence de l'autre, caractéristique de l'urgence, requiert. Ce que chacun d'eux affecte, c'est l'autre qu'il est aussi : son masque ne lui est pas extérieur ; ce qui s'expose est l'intime. C'est pourquoi dans ce texte les masques ne cessent de tomber. Robert, après avoir été démasqué et avoir avoué sa « fausse position » (c'est lui qui rôde la nuit sous les fenêtres d'Éponine, et non pas Henry), se démasque encore et encore dans la scène de la grand-messe, dans son journal, dans la révélation de sa trahison, etc. On voit donc que le double instaure un rapport à l'autre marqué par l'impossibilité d'accéder au sens, et qui se traduit par un inachèvement en cascade. Cette forme de feintise, et le thème du glissement et du renversement, omniprésents, sont également liés à une structure textuelle que l'on peut identifier comme déboîtement.

Le déboîtement

L'affectation tient lieu d'être, et elle nous permet de comprendre comment la présence de l'autre (urgence) se figure dans un texte par un travail qui affecte le scripteur. Ce travail se caractérise par le fait que toute constitution d'un sujet de l'écriture est impossible : rien ici, pour reprendre un mot de Sollers, « ne peut être dit en corps propre²² ». « Ce que je rapporte ne pouvait d'aucune façon être écrit, mais seulement rapporté²³ », dit ailleurs Bataille. Aucun des scripteurs de *L'abbé C.* n'en détient le fin mot. Chacun est d'une certaine manière le spectre, l'ombre, la fiction, le masque ou le survivant de l'autre, dans un jeu dont la seule règle est la répétition, inexorable et impossible.

En d'autres termes, la fiction ne survient pas *après* l'expérience pour la dire, mais elle lui est constitutive dans ce jeu, ce semblant, cette feinte où il n'est plus question de sujet : « J'écris pour oublier mon nom » ;

21 Georges Bataille, cité par Jean Wahl, « Le pouvoir et le non-pouvoir », 1963, p. 786.

22 Philippe Sollers, « L'acte Bataille », *Bataille*, 1973, p. 73.

23 Georges Bataille, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 3, p. 556.

Le moi n'importe en rien. Pour un lecteur je suis l'être quelconque [...]. Il [lecteur] est quelconque et je (auteur) le suis. Il et je sommes sans nom sortis du... sans nom, pour ce... sans nom comme sont pour le désert deux grains de sable ou plutôt pour une mer deux vagues se perdant dans les vagues voisines²⁴.

Bataille pose un sujet en dehors du langage ; un sujet altéré, fracturé, rendu fictif par son rapport à l'autre : un *simulacre*. « Je suis le résultat d'un jeu », écrit-il encore²⁵.

La dissémination du scripteur a pour conséquence que ce texte prend la « forme » d'une spirale ou d'un déboîtement plutôt que d'un simple enveloppement ou d'une mise en abyme. *L'abbé C.* est cette « enfilade déboîtée de ces couples (déboîtés faute de point de fuite : la boîte perspective est fermée) », écrit D. Hollier²⁶. Ainsi les scènes se redoublent-elles, elles aussi, de même que les manuscrits seront repris, recopiés, etc. Dès le début du texte, par exemple, « il est trop tard et tout est joué » (p. 278). C'est donc également sur le plan de l'intrigue que le texte renvoie au principe d'itérabilité derridien, qui lie répétition et altérité : l'ensemble du texte est pris dans cette temporalité différante puisque le début n'est qu'une suite des péripéties vécues jadis par les personnages et ne peut cependant en constituer la poursuite ou le retour qu'Éponine attendait. Il y a deux départs²⁷ dans ce début : la première partie de l'histoire n'est pas la cause de la seconde, mais le récit s'inscrit dans l'intervalle entre ces deux situations, dans cette relation entre les deux qui n'est pas temporelle : « [J]e viens le traquer chez lui et il est déjà traqué », note Charles (p. 267).

Le processus de fiction est clairement figuré : elle ne cesse de se redoubler, sans retour du texte : impossible de rejoindre dans l'écrit le moment d'avant l'écrit. Aucun fragment en effet ne dit le vrai des autres (ce qui caractériserait la simple mise en abyme) : « Nul moment ne peut se mettre à la place de la vérité, ce n'est pas sa place²⁸ ». Chacun est au contraire une tentative d'effacement : « J'éprouvais comme un remords l'impossibilité de jamais annuler mes affirmations²⁹ » ; « C'est ainsi que Robert mort, parce qu'il laissait ces écrits ingénus, il me fallut détruire le mal qu'il avait fait, il me fallut encore et par le détour de mon livre, l'anéantir, le tuer » (p. 336). Bataille révèle aussi que le concept, au même titre que le sujet, est sans noyau. Le texte est de cette manière « désinauguré » ; les fragments sont détachables les uns des autres ainsi que de leurs scripteurs. Et le récit chemine ainsi, ajoutant l'énigme à la fausseté, ne pouvant effacer pas plus que révéler un mensonge qu'il constitue.

24 *Ibid.*, p. 549 ; *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 64.

25 Georges Bataille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, p. 217.

26 Denis Hollier, « De l'au-delà de Hegel à l'absence de Nietzsche », dans Philippe Sollers (dir.), *Bataille*, *op. cit.*, p. 78 (il parle des couples Nietzsche / Bataille et Bataille / Hegel).

27 Bataille, « au lieu de poser deux principes à l'intérieur du monde, pose deux mondes », notait Denis Hollier (cité par Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, 1968, p. 119).

28 Philippe Sollers, « L'acte Bataille », *Bataille*, *op. cit.*, p. 21.

29 Georges Bataille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, p. 205.

Seule la fiction, la feinte, peuvent témoigner de ce « non-sujet ». Le langage — et le texte — ne sont plus dès lors que le support de cette déchirure que partagent en la reconduisant scripteur et destinataire. Le destinataire, confronté à cette apparence sans essence, ne peut à son tour que s'investir dans le rôle que requiert la posture d'interscripteur, et se livrer à la feinte, au jeu, à la mise en jeu sans perspective, sans idéal comme horizon de sens, sans fin possible, de sa propre identité de sujet symbolique, c'est-à-dire en l'occurrence de sujet lecteur : « Un principe fondamental est exprimé comme suit : la "communication" ne peut avoir lieu d'un être plein et intact à l'autre. Elle veut des êtres ayant l'être en eux-mêmes *mis en jeu*, placé à la limite de la mort, du néant³⁰ ».

La communauté du partage

Il est clair que dans ce texte notre identité symbolique de lecteur est menacée ; si nous ne pouvons nous arrêter à aucun point de vue ou perspective³¹, si l'effacement augmente l'obscurité, si se débarrasser du double pour faire émerger le sens constitue une trahison qui va inmanquablement prendre elle aussi la forme du double ou de la doublure, et si enfin nous nous retrouvons toujours hors de ce texte, c'est qu'il ne propose aucune forme de sens ou de savoir qui tienne. On ne s'y retrouve pas.

Pour Bataille, ce qui « tient lieu » de savoir est l'expérience, non le sens. C'est l'expérience qui fait l'objet d'une forme de communication. Elles sont même étroitement liées : « L'extrême n'est atteint que communiqué » ; « si je devais être seul à l'avoir atteint, il en serait comme s'il ne l'avait pas été³² ». En réalité, l'expérience est « impersonnelle³³ », et ne peut dire ni « je » ni « tu » : « L'expérience intérieure est conquête et comme telle pour autrui ! Le sujet dans l'expérience s'égare [...] ; se faisant conscience d'autrui [...] il se perd dans la communication humaine, en tant que sujet se jette hors de lui, s'abîme dans une foule indéfinie d'existences possibles³⁴. » C'est donc la présence de l'autre en moi qui signe la simulation de l'expérience : « [C]'est par le simulacre que la conscience sans suppôt (soit une vacance du moi) vient s'insinuer dans la conscience d'autrui³⁵ ».

Dans *L'abbé C.*, et généralement d'ailleurs dans l'œuvre de Bataille, le simulacre passe par le corps, car c'est cette ressemblance entre les jumeaux qui ici, dès l'origine, fausse le rapport à soi et impose au texte cette logique du supplément originaire. Le simulacre donne au corps (et non seulement au langage ou au texte) le rôle faux et affecté qui est la marque de l'urgence, de l'expérience. Le fait que l'expérience, elle-même simulacre, se reconduise de scripteur en scripteur et jusqu'au lecteur,

30 Georges Bataille, cité par Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hégélianisme sans réserve », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 387.

31 C'est en quoi le modèle que propose W. Iser de « lecteur implicite » ne pourrait être opérationnel ici (W. Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985, en particulier le chapitre II).

32 Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 55.

33 Georges Bataille, *L'érotisme*, 1957, p. 40.

34 Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 76.

35 Pierre Klossowski, « À propos du simulacre dans la communication de G. Bataille », 1963, p. 744.

c'est ce que Bataille appelle « dramatisation ». Charles se dit par exemple emporté lui-même par le torrent qui entraîne la vie défaite de Robert : « En cette matinée malheureuse, je sentis que je perdais pied. La vie de mon frère ne me semblait pas seulement menacée, mais la mienne » (p. 311) ; « Ce mort me mettait un pied dans la tombe en ceci qu'au vêtement près Robert était mon image dans la glace. » (p. 272) L'angoisse le saisit à la vue du corps nu et criant de son frère, « comme si la mort inévitable de mon frère était le dédoublement — et l'emphase — de ma propre mort. » (p. 302) Charles souffre de cet autre corps qui est le sien dans les cris et tremblements de Robert. Quelque chose arrive à Robert dont il souffre comme n'arrivant pas à lui ; quelque chose arrive à Charles dont il souffre comme n'arrivant pas à lui ; « quelque chose arrive à Bataille dont il parle comme n'arrivant pas à lui. Le simulacre est celui de l'expérience même », écrit Klossowski³⁶. Ainsi le corps de chacun des frères figure ce rapport à l'autre, qui est un rapport à son corps ; l'interscripteur (le rapport à l'autre) est ici cet « inter-corps » requis par le rôle de la simulation.

Lire ce texte suppose la « contagion », l'imitation involontaire, l'« imitation dramatique », disait-il à propos de lui-même et de Nietzsche : « Bataille est le “nous autres” de Nietzsche³⁷ ». Et le destinataire est *avec* « nous autres », Charles et Robert, à qui il advient ce qui ne leur advient pas en propre, Charles étant avec Robert ; Robert, avec Charles ; Charles, avec l'éditeur ; Robert, avec Éponine ; etc. Et nous, destinataires, éprouvons dans la lecture de ce texte la place d'interscripteur comme un rôle simulant, jouant plus faussement encore l'expérience du scripteur, lui-même autre interscripteur éprouvant celle d'un autre scripteur (par exemple Nietzsche), lui-même éprouvant, etc. : « C'est d'un sentiment de communauté me liant avec Nietzsche que naît en moi le désir de communiquer, non d'une originalité isolée³⁸ ». Ainsi, répéter Bataille, qui lui-même répétait Nietzsche, c'est aussi le trahir dans une expérience simulée qui n'est pas la nôtre plus qu'elle ne fut la sienne. Cette « contagion » de l'expérience ne se symbolise pas, mais elle a lieu dans l'inter-corps figuré ici par un corps dédoublé, un corps imaginativement quoique réellement éprouvé par une transe, transe qu'à son tour va imaginativement mais sensiblement éprouver le corps d'un destinataire.

La contagion n'est pas l'imitation, elle se soustrait au vouloir comme à l'intention et naît dans la « chance » du contact (« Qui que tu sois qui me lis : joue *ta* chance, disait Bataille. Comme je le fais sans hâte, de même qu'à l'instant où j'écris, je te joue³⁹ »). Il ne s'agit pas non plus d'une fusion ; la continuité dont parle Bataille n'est pas la plénitude du sens ou de la présence, car elle comprend la rupture. Aucun sujet ne s'y constitue, mais nous devons à notre tour être *avec* le scripteur et l'interscripteur redoublés, simulés :

36 *Ibid.*, p. 743.

37 Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, 1968, p. 108.

38 Georges Bataille, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 39.

39 Georges Bataille, cité par Philippe Sollers, « Le toit », *L'écriture et l'expérience des limites, op. cit.*, p. 138.

[C]es êtres singuliers sont eux-mêmes constitués par le partage, il sont distribués et placés ou plutôt *espacés* par le partage qui les fait *autres* : autres l'un pour l'autre et autres [...] « communiquant » de ne pas « communier ». Ces « lieux » de communication ne sont plus des lieux de fusion bien qu'on y *passe* de l'un à l'autre. [...] Ainsi, la communication du partage serait cette dis-location elle-même⁴⁰.

La contagion est la reprise simulée de l'expérience de l'autre en nous : « Il ne peut y avoir [...] d'expérience intérieure sans une communauté de ceux qui la vivent [...] »⁴¹.

Cette communauté d'écriture et de lecture où se tient Bataille et à laquelle il se soustrait, cette communauté qui doit se tenir « à hauteur de mort », il la nomme aussi « amitié ». Car l'autre fraternel s'interroge dans le péril, dans le travail et non dans la paix⁴².

C'est donc en définitive à son propre réel (à sa mort⁴³) que le lecteur est renvoyé. Il se retrouve toujours hors d'un texte qui cependant l'a compris, mis en mouvement par ce texte vers sa finitude, dérobé à lui-même. La répétition de l'expérience a lieu dans la fiction (elle n'est donc ni authentique ni inauthentique mais feinte, simulée⁴⁴). Elle a lieu dans l'inter-corps figuré par un corps dédoublé⁴⁵.

Ainsi, dans la situation décrite par nous comme « urgence », la médiation ne se rend possible que sur la limite que nous partageons, comme contagion imaginaire mais sensible.

S'interroger sur la lecture, c'est, pour le critique, faire paraître l'historicité du texte, c'est-à-dire non pas son passé, mais « l'impossibilité de son présent⁴⁶ ». « Le discours est projet, mais il est davantage cet autre, le lecteur, qui m'aime et m'oublie (me tue), sans la présence insistante duquel je ne pourrais rien, n'aurais pas d'expérience intérieure⁴⁷. »

40 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, op. cit., p. 64.

41 Georges Bataille, cité par Jean-Luc Nancy, *ibid.*, p. 57.

42 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 49.

43 « Voir son semblable mourir, disait en substance Bataille, c'est subsister hors de soi. » Il faudrait insérer ici tout ce que Blanchot dit de la mort d'autrui dans *La communauté inavouable* : « [P]rendre sur moi la mort d'autrui, dit-il, est la seule séparation qui puisse m'ouvrir, dans son impossibilité, à l'ouvert d'une communauté » (Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, 1983, p. 21). Les jumeaux figurent cette impossibilité et l'ouverture qui s'y inscrit. On peut encore noter que cette figure des jumeaux prolonge pour une part le schème d'une spécularité de la « reconnaissance d'autrui » par la mort (cf. Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, op. cit., p. 82). L'impossibilité cependant qui tient à la présence réelle de l'autre (surexposée ici par la soutane) suspend cette disposition spéculaire.

44 Ce qui invalide le reproche d'inauthenticité que Sartre faisait à Bataille, de même que cela est incompatible avec son concept de *mauvaise foi*.

45 À cet égard on pourrait considérer que la thématique du double, si fréquente dans toute l'histoire de la littérature, est l'un des paradigmes de la communication littéraire.

46 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 26.

47 Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 75.

Références

- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 [1973].
- — —, « Sur la lecture », *Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- — —, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.
- — —, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970.
- — —, *Sur Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1967.
- BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- — —, *Force de loi*, Paris, Galilée, 1994.
- — —, *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990.
- HOLLIER, Denis, « De l'au-delà de Hegel à l'absence de Nietzsche », dans Philippe SOLLERS (dir.), *Bataille*, actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Paris, Union générale d'éditions (10 / 18), 1973, p. 75-96.
- KLOSSOWSKI, Pierre, « À propos du simulacre dans la communication de G. Bataille », *Critique*, « George Bataille », n° 195-196 (août-septembre 1963), p. 742-750.
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986.
- — —, *La pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001.
- RONCE, Henry, « Introduction », *L'Arc*, « Georges Bataille », n° 32 (1967), p. 1-4.
- SOLLERS, Philippe, « L'acte Bataille », *Bataille*, actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Paris, Union générale d'éditions (10 / 18), 1973, p. 11-22.
- — —, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- — —, *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, 1986.
- TODOROV, Tzvetan, « Poétique », dans O. DUCROT, T. TODOROV, M. SAFOUAN, M. SPERBER et F. WAHL (dir.), *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 99-164.
- WAHL, Jean, « Le pouvoir et le non-pouvoir », *Critique*, « Georges Bataille », n° 195-196 (août-septembre 1963), p. 778-794.



Le poète au micro et l'utopie poétique : Paul Éluard, *Les chemins et les routes de la poésie* (1949)

CÉLINE PARDO

À Jean Lescure qui lui proposait en 1945, en tant que directeur des émissions littéraires à la Radiodiffusion française, d'écrire un poème spécialement conçu pour la radio, Paul Éluard aurait immédiatement répondu : « Je ne peux vouloir écrire rien d'éphémère¹ ». Comment comprendre alors que le même poète, peu de temps après, ait finalement écrit et réalisé, avec son ami Alain Trutat à l'époque jeune metteur en ondes, plusieurs émissions radiophoniques² ? Jean Lescure qui rapporte cette anecdote se montre perplexe devant ce revirement du poète parce qu'il ne voit pas que ce qui intéresse Éluard dans le médium radiophonique, c'est moins le potentiel de création poétique qu'il recèle que son pouvoir énorme de communication : faire un poème radiophonique, cela ne compte pas aux yeux du poète communiste engagé pour la paix ; fonder un nouveau rapport entre l'écrivain et la société, cela en revanche est devenu pour lui, ainsi que pour nombre de ses contemporains (en particulier parmi les intellectuels communistes), une priorité absolue. Or, la radio, moyen de communication le plus moderne d'alors et qui

-
- 1 Jean Lescure rapporte cette anecdote dans son article « La radio et la littérature », dans Raymond Queneau (dir.), *Histoire des littératures*, 1958, t. 3, p. 1690-1714.
 - 2 Outre sa participation à de nombreuses émissions radiophoniques après la guerre, Paul Éluard écrivit d'abord en 1947, pour la série *Carte blanche à...*, *Le dit de la force de l'amour*, émission unique conservée aujourd'hui dans les archives de Radio-France et, en 1949, *Les chemins et les routes de la poésie*, série de cinq émissions, dont seules les quatre premières peuvent encore être écoutées à l'Institut national de l'audio-visuel (INA). Paul Éluard ne publia pas en livre l'émission de 1947, mais on peut la découvrir par écrit dans la section des « Poèmes retrouvés » des *Œuvres complètes*, 1968, t. 2, p. 877-891. Par ailleurs, le texte d'ouverture de l'émission dit par Éluard a été reproduit dans le disque *La force de l'amour* (Le chant du monde, LDY-6001). Quant à la série qui nous intéresse ici, *Les chemins et les routes de la poésie*, Éluard décida de son vivant d'en faire un livre. *Les sentiers et les routes de la poésie* paraissent en 1952 à Lyon (A. Henneuse). Le texte comporte de petites différences avec le tapuscrit de l'émission consultable par microfilm dans les archives de la radio à Bry-sur-Marne. Par commodité, nous renverrons pour chaque citation de ces émissions, plutôt qu'au tapuscrit, au texte publié dans le tome II des *Œuvres complètes* d'Éluard dans la Pléiade, en signalant, le cas échéant, les modifications textuelles par rapport à ce qui fut effectivement prononcé lors de l'émission.

prouva pendant la guerre son exceptionnelle capacité à mobiliser les consciences, apparaît à l'écrivain comme un moyen privilégié de faire entendre sa parole au plus grand nombre³. Certes, ce dispositif communicationnel, en tant que moyen de démocratisation de la culture, préfigure certaines campagnes culturelles menées notamment par le Parti communiste français (PCF) au début des années 1950 pour diffuser la « bonne » littérature auprès d'un public de non-lecteurs (comme les « batailles du livre » auxquelles participa d'ailleurs Éluard⁴) ; mais davantage que les lectures publiques, l'émission radiophonique, grâce aux techniques d'enregistrement et de montage qu'expérimente avec ferveur ce tout jeune art sonore, permet de mêler à la puissance de la parole vive la force de séduction de la musique et des sons. La série d'émissions *Les chemins et les routes de la poésie*, écrites par Éluard et réalisées par Alain Trutat, diffusées en octobre-novembre 1949 sur la Chaîne Nationale et conservées en partie à l'INA, est un document on ne peut plus précieux pour saisir le type de relation que le poète entendait nouer avec ses contemporains. En effet, plus que dans les témoignages relatant telle ou telle lecture publique du poète⁵ se donne ici à entendre directement, tant dans la réalisation radiophonique des émissions que dans leur textualité, le rêve si important après la guerre d'une communauté retrouvée entre écrivains (hommes de parole avant d'être hommes de plume) et public (hommes et citoyens avant d'être lecteurs). Mais de quelle communauté s'agit-il exactement ? Et par quels moyens le poète cherche-t-il à la constituer ?

Les chemins et les routes de la poésie est une série d'émissions littéraires par laquelle Paul Éluard cherche à transmettre, sur le mode de l'enthousiasme ou de la contagion (comme l'annonce par son titre la première émission, *La poésie est*

3 Cf. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, 1976, p. 322-323 : « Comment agréger à notre public en acte quelques-uns de ces lecteurs en puissance ? Le livre est inerte, il agit sur qui l'ouvre, mais il ne se fait pas ouvrir. [...] Donc recourir à de nouveaux moyens : ils existent déjà ; déjà les Américains les ont décorés du nom de "mass media" ; ce sont les vraies ressources dont nous disposons pour conquérir le public virtuel ; journal, radio, cinéma. [...] la radio surprend les gens à table ou dans leurs lits, au moment qu'ils ont le moins de défense, dans l'abandon presque organique de la solitude, elle en profite aujourd'hui pour les berner, mais c'est aussi l'instant où l'on pourrait le mieux en appeler à leur bonne foi ; ils ne jouent pas encore ou ils ne jouent plus leurs personnages. [...] Il ne convient pas de s'abaisser pour plaire, mais, au contraire, de révéler au public ses exigences propres et de l'élever, petit à petit, jusqu'à ce qu'il ait *besoin de lire* ».

4 Sur ce point, voir Marc Lazar, « Les "batailles du livre" du parti communiste français (1950-1952) », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, vol. 10, n° 1 (1986), p. 37-50. Par ailleurs, dans sa préface à la réimpression des *Poèmes pour tous* en 1953, Jean Marcenac rapporte le souci qu'Éluard a du grand public en ces termes : « Quelques jours avant sa mort, alors qu'il venait de terminer l'établissement de ce choix [celui des poèmes figurant dans sa dernière anthologie], il affirmait devant nous son désir de mettre ainsi, avec les *Poèmes pour tous*, à la portée d'un large public, le "public des Batailles du Livre", disait-il, le public populaire, des poèmes autrement dispersés dans chacun de ses ouvrages » (extrait cité dans Paul Éluard, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 1176).

5 Voir par exemple le précieux témoignage que donne André Delattre d'une lecture publique d'Éluard à l'Université américaine de Biarritz en 1946 dans « Personal Notes on Paul Éluard », *Yale French Studies*, n° 2, (1948), p. 103-105.

contagieuse), une certaine idée de la « poésie » : réalité non exclusivement littéraire, dégagée du moins de toute catégorisation générique, mais ressortissant à un art du langage. En cela, la poésie est un « bien commun » qu'il importe à l'écrivain de partager aussi largement que possible, tant par sa diffusion que par l'écoute et la compréhension de la parole de l'autre. Déjà dans *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi*, en 1947, Éluard proposait à ses lecteurs, désignés dans la préface par le terme d'« amis », de partager le temps d'une lecture certains de ses « goûts », le plus subjectif permettant paradoxalement, par la vertu d'une parole enthousiaste, de fonder un lieu commun. Non seulement les lecteurs étaient invités à lire le choix de poèmes proposé par Éluard mais encore à proclamer « très haut » les leurs⁶. Par ce dispositif liminaire, invitation à l'échange et au dialogue, Éluard affirmait la fonction hautement sociale, fédératrice et pacificatrice de la littérature ainsi que l'existence d'une communauté des lecteurs. *Les chemins et les routes de la poésie* rompent avec le principe de l'anthologie traditionnelle, d'abord parce que les textes choisis se trouvent insérés, bien souvent avec une fonction d'illustration argumentative, dans un discours plus général centré sur un aspect de la « poésie » comme invention langagière (*La poésie est contagieuse, Invraisemblances et hyperboles, Les prestiges de l'amour, L'enfance maîtresse, Le boniment fantastique*) sont les titres programmatiques de chacune des émissions de la série), ensuite du fait du principe radiophonique de la distribution des voix. Or, cette répartition des textes dans les bouches de « l'auteur », dit par Éluard lui-même, et de quatre hommes et trois femmes, réalise déjà en soi l'idée du partage de la parole poétique.

Où est l'auditeur dans ce dispositif ? Contrairement à ce qui se passe dans l'anthologie imprimée où la communauté des lecteurs-amis est interpellée et rassemblée au seuil de l'ouvrage (« Êtes-vous tous là⁷ ? » écrit Éluard au début de la préface), l'auditoire spatialement dispersé de la radio (mais temporellement uni dans l'écoute) se trouve quant à lui impliqué tout au long des émissions selon différentes modalités. Non seulement Éluard l'implique, mais encore il lui crée une identité au cœur même de son discours. Cet auditoire implicite est en effet assujéti dans la parole commune d'un « nous ». La première émission, *La poésie est contagieuse*, commence par faire entendre les voix de trois types d'hommes, symboliquement hiérarchisés par l'utilisation de timbres et de plans sonores différents (« voix faible et légèrement étouffée » pour le premier, « plan normal » pour le second et enfin « voix forte et très légèrement réverbérée » pour le troisième) : il s'agit tour à tour de l'« innocent » ou de la victime, de l'« esthète » et de l'« homme en proie aux autres », figure de l'engagé. Or, ces trois types d'hommes sont d'emblée mis en relation avec trois types de poètes et d'esthétiques : les naïfs, les savants qui cultivent le mystère (« Gongora, Edgar Poe, Mallarmé, bien sûr, sont des poètes ! ») et « ceux qui disent “nous”, ceux qui luttent, qui se mêlent à leurs semblables », les poètes engagés⁸. Éluard appartient évidemment à cette dernière catégorie : il est, et plus que jamais à la radio, un poète

6 Paul Éluard, *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 147.

7 Id.

8 Ibid., p. 527-528.

du « nous ». Dans le texte d'ouverture des *Poèmes politiques* (1948), « De l'horizon d'un homme à l'horizon de tous », il raconte, donnant à sa propre expérience de traversée du deuil valeur exemplaire, la trajectoire d'un homme qui passe du désespoir et du renfermement sur soi à l'ouverture aux autres, à la reconnaissance de l'amour de « *ceux qui l'aimaient*⁹ ». Fondatrice est donc dans la pensée d'Éluard cette idée d'une communauté d'« amis », au sens fort du terme, communauté affective à partir de laquelle peuvent ensuite advenir tout rapport aux autres et toute action (solidarité, fraternité). C'est bien une communauté de ce type que crée Éluard dans *Les chemins et les routes de la poésie* : l'usage d'un « vous » référant au destinataire, marquant une distance avec le « je » du locuteur, y est pratiquement nul, tandis qu'un « nous » omniprésent permet de mêler sans distinction poètes et hommes en général, locuteurs et auditeurs. Au début de la seconde émission, *Invraisemblances et hyperboles*, le passage du « vous » au « nous » est particulièrement significatif :

J'insiste avant tout sur le fait que les chansons et les textes que vous allez entendre échappent, par leur sincérité candide, à la critique la plus experte.

L'ambition des hommes est aussi grande que leur candeur. Et si l'on peut critiquer telle ou telle œuvre de tel ou tel homme, il est impossible de s'attaquer au désir de mieux de l'esprit humain, d'endiguer le courant qui porte, à travers le temps, l'humanité en avant de la condition qui lui est faite.

Dans la nature à la fois simple et monstrueusement compliquée, nous existons, nous, d'apparence quelconque et pourtant porteurs d'une imagination sans limites¹⁰.

Si les auditeurs se trouvent d'abord interpellés en tant que tels avec la deuxième personne du pluriel, très vite, la transition se faisant par la mention des « hommes » en général, l'auditoire se trouve impliqué dans un « nous » d'universalité. Par ailleurs, « l'auteur » se place également le plus souvent du côté des « auditeurs », récepteur comme eux des textes qu'il veut transmettre (« Écoutons William Blake, l'homme tout nu au bonnet phrygien¹¹ », dit-il par exemple au cours de la première émission). Ces quelques remarques sur l'énonciation particulière de ces émissions mettent en lumière l'un des objectifs poético-politiques du poète : abolir la distance entre celui qui parle et celui qui écoute, entre l'intellectuel cultivé ou l'artiste de renom et l'homme de la rue, l'anonyme. Le rôle du chœur d'hommes et de femmes est de ce point de vue essentiel car, figurant le peuple dans sa diversité et relayant la parole de « l'auteur », celle de l'institution littéraire, il donne forme sonore à l'utopie (laquelle est parfaitement adaptée au médium radiophonique) d'une communauté de parole et d'écoute sans classes sociales ni culturelles. De même, Éluard fait se côtoyer, parmi les textes cités, des poèmes d'auteurs connus avec ceux d'inconnus

9 « Et, par l'entremise des sens, peu à peu renaissait la solidarité. Un ami, une amie et le monde recommence, la matière informe reprend corps. [...] *Ceux qui l'aimaient* étaient légion. [...] Un homme était rendu à ses semblables, un frère légitime » (*Poèmes politiques, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 214).

10 *Ibid.*, p. 552.

11 *Ibid.*, p. 532.

ou d'anonymes. Il rapproche ainsi Cendrars du facteur Ulysse Préchacq¹², la force d'émotion d'une lettre de Victor Hugo ou de Napoléon Bonaparte de celle d'une inconnue écrivant à son amant parti au front ou celle encore d'une petite « Ginette » écrivant à son père mort à la guerre sans qu'elle le sache encore ; Rimbaud, Laforgue de textes d'enseignes ou de publicité. Il donne par là même la parole, par le jeu des citations, aussi bien aux écrivains reconnus qu'aux amateurs de littérature ou même à ceux qui écrivent ou parlent sans penser à la littérature. Ce que Paul Éluard célèbre, c'est la puissance poétique du langage, dans et hors de la littérature. « La poésie est dans la vie¹³ », ne cesse-t-il de proclamer à la façon d'un slogan au cours de la première émission, laquelle bien souvent prend des accents de manifeste.

Si la communauté créée par Éluard avec son auditoire se définit surtout par son caractère universel (« tous les hommes », unis par une même faculté de parole), elle s'enracine cependant plus spécifiquement, du moins dans la première émission (la plus politique des cinq), dans les récents événements de l'oppression, de l'Occupation et de la Résistance : manière pour le poète d'impliquer plus étroitement encore, surtout émotionnellement, ses auditeurs. Le « nous » qui parle est ainsi, à la fin de la première émission, celui du peuple des victimes devenu héros, célébré officiellement à la Libération aussi bien par les hommes politiques que par les intellectuels issus de la Résistance :

Nous avons payé très cher le droit de croire en nous : payé avec des loques et de la boue, avec du sang et du courage, avec des mots, avec notre silence [...]

On nous a obsédés, on nous a assourdis, on nous a délabrés, crevés, rongés, réduits à l'état de fantômes, de fantômes forcés, on nous a fait l'aumône, on a eu pitié de nous, de nous avec nos bras vaillants, avec notre tête première. [...]

Nous n'avons pas été comptés, une seule bombe faisait de nous mille morts et mille blessés, mille orphelins et mille veuves et mille glas dans les églises, et les affaires faisaient de nous mille automates aux doigts perclus et mille chiens dans les poubelles, mille puanteurs dans un charnier. [...]

Sur les lèvres frappées une force demeure : celle de dire non à ceux qui nous combattent. [...]

Que pouvaient-ils contre la vie, car nous avons su nous unir ? Que pouvaient-ils contre un seul bloc ? Nul n'était à genoux. Nul ne fut seul, nul ne fut dans la nuit, n'avait rien à cacher, et rien à sacrifier¹⁴.

Une fraternité d'armes et de souffrance est ici remémorée avec lyrisme par les hommes et femmes du chœur radiophonique, ce qui permet, au seuil de la série d'émissions, de renvoyer les auditeurs à leur identité de peuple uni par la fierté de la Résistance. En outre, la notion de « vie », fondamentale dans le lexique surréaliste, prend un sens particulier dans ces émissions d'après-guerre :

12 Robert Desnos avait révélé les œuvres de ce facteur de Lembeye dans une chronique du numéro 5 de *La révolution surréaliste* (« Ulysse Préchacq », 15 octobre 1925, p. 28).

13 *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 531-532.

14 *Ibid.*, p. 545-550.

la communauté qu'Éluard dessine et à laquelle il invite les auditeurs à s'identifier est tout simplement celle des survivants (« les vivants que nous sommes¹⁵ »). Enfin, cette communauté des auditeurs (hommes de langage, vivants, ayant acquis leur dignité par leur souffrance et le courage des résistants) est appelée à se tourner vers l'avenir, à construire l'utopie d'une société non seulement démocratique, mais encore sans classes. Éluard appelle ces « vivants » à « vivifier » (« L'honneur de vivre vaut bien que l'on s'efforce de vivifier¹⁶ ») : il s'agit de prendre conscience du potentiel poétique de chacun et de libérer la parole des scrupules transmis jusque-là par l'élite culturelle ; il s'agit également, en se considérant comme un maillon essentiel de la chaîne sociale, de s'engager à son échelle pour une société meilleure. C'est ainsi que l'esprit de la Résistance auquel Éluard identifie les auditeurs est appelé à se perpétuer dans l'engagement communiste, comme le suggère par la reprise d'un vers de *L'Internationale* cet extrait de la « complainte » terminant la première émission, chanson écrite par Éluard sur une musique de Paul Arma :

Hommes de peu, hommes de rien,
 Debout les forçats de la faim,
 Abandonnez les os aux chiens,
 Que faut-il à l'homme ? du pain
 Et la conscience de son bien¹⁷.

Conscientiser la société, selon une démarche d'inspiration plus humaniste encore que communiste, c'est bien ce que cherche à faire Éluard au travers de ces émissions radiophoniques. Le « bien » le plus précieux dont il faut redonner « conscience » aux hommes, c'est le langage : instrument de révolte et d'insoumission (qui permet non seulement de « dire non », mais encore de transformer le monde grâce à la puissance de l'imagination qui dégage l'homme du réel), instrument de plaisir et de jeu (devinettes, comptines, boniments). L'homme doit prendre conscience de la « faculté de parole » qui est en lui et « en finir avec la dégoûtante inégalité qui l'oblige à se servir des philosophes et des poètes pour se prendre au sérieux¹⁸ », dit Éluard. *Les chemins et les routes de la poésie*, en abolissant toute distinction fondamentale entre parole de la haute culture et parole populaire ou encore simples jeux de langage, ne se contentent pas de théoriser et de réaliser dans l'espace de l'émission cette utopie poético-politique. La série ne se contente pas non plus de présenter et d'illustrer les multiples états et usages poétiques du langage. Mais ces émissions, relevant elles-mêmes évidemment d'un art du langage, cherchent à agir sur les auditeurs¹⁹ en s'adressant à différentes zones de leur sensibilité : des larmes au rire en passant par la colère, l'enthousiasme ou l'admiration.

15 *Ibid.*, p. 550.

16 *Id.*

17 *Ibid.*, p. 551.

18 *Ibid.*, p. 553.

19 Claude Roy, au dos de la pochette du disque *La force de l'amour*, termine par ces mots : « Après avoir écouté ce disque, nul ne peut se sentir exactement semblable à ce qu'il était avant. Éluard parle pour rendre ceux qui l'écoutent meilleurs ».

Si ces émissions n'ont certainement pas été pensées par Éluard comme un poème radiophonique, elles relèvent pourtant d'un art littéraire adapté aux moyens d'expression proprement radiophoniques. Mais la radio est ici un outil mis au service de la puissance communicationnelle du langage, permettant d'agir sur l'inconscient²⁰ des auditeurs pour susciter à la fois leur empathie et leur assentiment. L'usage de ces moyens radiophoniques, joint aux ressources plus traditionnelles de l'éloquence, est donc un autre moyen d'impliquer l'auditeur, non plus seulement discursivement mais affectivement.

Tout d'abord, suivant un principe des plus classiques, il s'agit d'instruire tout en plaisant, ou pour le dire avec des termes davantage utilisés dans les médias, de cultiver tout en divertissant : c'est là en effet l'exigence de tout orateur, mais également celle après la guerre du service public qu'est la radio²¹. Comment captiver le public de 1949 en lui parlant du langage poétique ? Que la haute culture se mêle aux comptines ou autres chansons populaires (Éluard dit qu'il a voulu « entremêler [...] les airs les plus élémentaires aux airs les plus sublimes²² » à la fin de la deuxième émission) sert à réaliser le temps d'une émission l'idéal d'une égalité effective des hommes devant le langage et la culture. Ce principe de composition fondamental dans *Les chemins et les routes de la poésie* a en fait un double, voire un triple enjeu : idéologique, oratoire et poétique — le troisième se rapportant peut-être en fin de compte au second. Du point de vue de l'efficace du discours, cet assemblage hétéroclite de textes et de paroles de diverses origines permet de contenter tous les types de public : goût de l'érudition et de la surprise devant les textes rares pour les auditeurs-lecteurs cultivés ; plaisir de la reconnaissance et détente avec les airs populaires connus de tous, de « Dame Tartine » à telle chanson à la mode de Charles Trenet. D'autre part, suivant un principe qu'Éluard délivre lors d'un entretien avec Dominique Desanti, à savoir que « la poésie, c'est de rendre banal ce qui ne l'est pas » car « il n'y a que la banalité qui entre dans la tête des gens. Les choses rares en sortent tout de suite²³ », même les textes les plus insolites, bien loin d'être donnés à entendre pour l'érudition dont ils témoignent, sont présentés à l'auditeur comme des paroles familières. Par exemple, Éluard introduit un poème difficile par l'ancienneté de sa langue et la richesse de son lexique, extrait de *La Bazoché contre la Mort* d'André de la Vigne, texte sans doute inconnu de la plupart des auditeurs, de la façon suivante : « C'est un jeune homme de vingt ans, en l'an 1500, au sortir des bras de sa belle, qui injurie la mort²⁴. »

20 Dès les débuts de l'art radiophonique dans les années 1920, la radio apparaît comme un moyen d'agir, par stimulations imaginatives, sur l'inconscient des auditeurs. Ce sont en particulier les théories de Paul Deharme. Sur ce point, on pourra lire avec profit l'article de Pierre-Marie Héron, « Aux débuts de l'art radiophonique : Paul Deharme et la voix du subconscient », dans Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Éclats de voix : l'expression de la voix en littérature et en musique*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 193-209.

21 Voir sur ce point par exemple Hélène Eck, « Radio, culture et démocratie en France : une ambition mort-née (1944-1949) », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, vol. 30, n° 30 (1991), p. 55-67.

22 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 576.

23 Dominique Desanti, *Nous avons choisi la paix*, 1949, p. 92-93.

24 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 599.

Vient alors le poème qui est une suite d'adjectifs féminins commençant tous par la lettre « A ». Non seulement Éluard cherche à réduire l'étrangeté du texte par cette contextualisation sentimentale de l'écriture²⁵, mais encore rapproche ce dernier du temps et des goûts des auditeurs par la correspondance qu'il établit ensuite entre ce jeune ancien poète du XVI^e siècle et un autre « poète » populaire et contemporain : « Et c'est son frère, un jeune homme de vingt ans, qui déclare, et c'est à la vie : [*Vous êtes jolie*, paroles et musiques de Charles Trenet]²⁶. »

L'enjeu de cette mixture textuelle est aussi poétique puisqu'il s'agit de réaliser le vœu de Lautréamont, auteur cité plusieurs fois au cours de la série, d'une « poésie faite par tous, non par un ». Éluard, dans ces émissions, parle à la fois pour tous et par tous, créant un vaste poème-centon fait de voix multiples, au milieu desquelles la sienne ne s'octroie nul statut supérieur (il donne à entendre ses poèmes, comme ceux de certains autres auteurs cités, sans signature²⁷). Comme le relève Jean Lescure²⁸, ce procédé est typiquement radiophonique puisque la radio est précisément ce lieu médiatique où se trouvent juxtaposées dans une linéarité productrice parfois d'insolite toutes sortes de voix et de paroles : paroles écrites, paroles improvisées ; voix de femmes, d'hommes, d'enfants ; timbres populaires, légers, pontifiants ; reportages, fictions, journal d'actualité, récital poétique, etc. Si la série *Les chemins et les routes de la poésie* est à elle seule ce centon radiophonique d'une poésie d'un nouveau genre (relevant de la « poésie impersonnelle », notion qu'Éluard emprunte à Lautréamont ; peut-être également d'une véritable poésie radiophonique), elle donne à entendre en son sein plusieurs petits centons, collages de paroles émises tant par des écrivains reconnus que par ceux qui ne prétendaient nullement à la littérature. Le cas le plus significatif par sa longueur se situe à la fin des *Prestiges de l'amour* où des voix d'hommes et de femmes extraient des différents textes cités au cours de l'émission, pour les joindre les unes aux autres, de petites phrases d'amour (qui s'apparentent alors à des vers libres), donnant ainsi corps à la communauté de parole dont l'auditoire des émissions se veut le reflet²⁹. Autre centon constitué des paroles du tout-venant, c'est bien sûr en soi le « poème-conversation » d'Apollinaire, « Lundi rue Christine » dont Éluard propose une version radiophonique au cours de

25 Dans ce procédé se reconnaît la théorie de la « circonstance » telle que la développe Louis Aragon à la même époque, théorie concernant la réception de la poésie plutôt que la création : le fait pour le lecteur de connaître les circonstances de l'écriture du poème, ce qui du réel l'a suscité ou ce à quoi il réfère exactement, renforce, voire produit l'émotion.

26 Paul Éluard, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 559.

27 Par ce continuum discursif et poétique qui place à égalité tous les hommes devant la faculté de parole ainsi que par la dépersonnalisation humanisante des écrivains (ex. : « un jeune homme de vingt ans »), Éluard entreprend de faire circuler paroles et écrits en atténuant, voire en faisant disparaître la « fonction-auteur » (pour reprendre l'expression de Michel Foucault), s'attaquant par là à l'un des fondements mêmes de la culture écrite occidentale.

28 « Ce que Paul Éluard entendait nous faire connaître alors c'est qu'il y a peut-être dans la radio, dans cette énorme et infatigable machine à mâcher des mots, le moyen réel de donner corps à la "poésie faite par tous" » (Jean Lescure, *loc. cit.*, p. 1702).

29 Dans la réalisation radiophonique, le chœur prononce seulement quelques-unes de ces phrases tandis que dans un autre micro, comme une surimpression au cinéma, Éluard déclare : « Parler pour soi quand on est amoureux, c'est parler pour tous ».

la première émission, en distribuant chaque vers, accompagné d'une indication de ton, à une voix masculine ou féminine. À travers ce poème qui met en abyme le principe de composition des émissions dans leur ensemble, à travers la référence à Lautréamont également, Éluard inscrit bien sa création radiophonique dans une lignée littéraire avant-gardiste : lettres de noblesse malgré tout qui permettent d'attirer dans la communauté des auditeurs-amis tous ceux, poètes ou professeurs, qui s'intéressent à l'invention poétique en soi.

La mise en voix de « Lundi rue Christine » est révélatrice de même, par le choix d'une diction expressive et non plus monotone comme l'aurait sans doute récité Apollinaire³⁰, des recherches d'Éluard et de son metteur en ondes Alain Trutat pour rendre la poésie accessible et agréable au plus grand nombre. Le poète n'est plus celui qui s'entoure de mystère par une diction éloignée de la prononciation courante, type incantation magique, faisant planer le poème dans un espace frontalier de celui de la musique et ne craignant pas de lasser les non-initiés : il est celui qui bien loin de s'extraire du langage commun l'habite pour en révéler tout l'insolite. D'où le travail poétique ici sur les intonations, qui restitue aux paroles notées par Apollinaire la richesse sonore de leur oralité (l'intonation indiquée par les didascalies ne relevant pas toujours, notons-le, d'une nécessité absolue, mais actualisant seulement l'une des multiples dictions possibles de l'énoncé) : ce qui fait dès lors le poème, ici de façon polyphonique, c'est la prosodie propre à la langue et non plus celle dictée par la versification, ce que Jean Lescure nomme « poésie commune de la voix humaine³¹ ».

Cependant, si le poète recherche ici la diction la plus naturelle possible conformément à l'idée de poésie dont il cherche à convaincre les auditeurs, les effets

30 Les enregistrements qu'Apollinaire réalisa en 1913 pour les Archives de la parole font entendre sa diction monotone (ou monocorde) et subtilement modulante en fin de vers. De plus, certains témoignages attestent de l'ennui que sa diction suscitait parmi son entourage. Cf. Michèle Aquien : « [...] des témoignages le décrivent au Café du soleil d'or, sur l'estrade, disant ses poèmes avec une déclamation monotone, difficile à supporter tant elle est lasse et exige de concentration. Il y a également le souvenir d'Halicka, la femme de Marcoussis, qui évoque une récitation de "Zone" par Apollinaire à demi levé de son fauteuil, un genou à terre, le ventre en avant, récitant d'une voix dénuée du moindre effet, selon une diction jugée "ennuyeuse" par Fernande Olivier, la compagne de Picasso à ce moment-là » (« La voix d'Apollinaire », 1997, p. 290).

31 Expression qui apparaît dans la table analytique de *Histoire des littératures* (Raymond Queneau (dir.), *op. cit.*, t. 3, p. 2052). Dans l'article de Jean Lescure, on relève ce passage à propos de la publication en livre des émissions d'Éluard : « Le texte, que nous pouvons aujourd'hui relire puisqu'il a été publié, nous est certes précieux, ne cesse de soutenir notre réflexion, de nourrir notre connaissance, de nous permettre à volonté de le retrouver. Mais combien la voix du poète qui parlait ce texte nous portait plus immédiatement à l'émotion. À le relire on sent bien qu'il manque à ce texte quelque chose qu'il nous a été une fois donné d'entendre et qui fait encore retentir en nous ses significations les plus dramatiques ; ce quelque chose, c'est la voix du poète. Toute une part du langage n'est pas tout à fait l'objet de la pensée rationnelle, mais l'émotion de la conscience. Cette part est poétique. On la trouve communément dans les inflexions innombrables par lesquelles une voix qui parle sait compenser l'insuffisante algèbre de ses phrases. / C'est qu'en effet l'incantation poétique se joue dans la bouche » (*loc. cit.*, p. 1704-1705).

incantatoires ne sont pas pour autant absents des émissions, mais ils ne tiennent pas à la prononciation : ils tiennent à la distribution des voix, à l'art des plans sonores et des micros ainsi qu'aux modulations d'intensité (*crescendo* / *decrecendo*). Par exemple, dans la première émission, une assez longue séquence³² est entièrement composée de définitions et de mots d'ordre concernant la poésie ; l'énoncé « La poésie est dans la vie » rythme l'ensemble en revenant à intervalles réguliers, avec un volume chaque fois plus fort, dans la bouche de l'une des femmes du chœur ; d'autres mots d'ordre lui font écho, rythmiquement et par le mot-rime de « vie » (« La poésie est contagieuse », « Elle est au service de la vie », « Elle est en avant de la vie »), produisant ainsi un martèlement verbal entêtant. De même plus loin, dans un des sommets émotionnels de la série (le passage qui rappelle les souffrances endurées pendant la guerre³³), la parole passe de voix en voix, parfois pour une même phrase, dans un *crescendo* marqué, tandis qu'un puissant pathos se dégage d'anaphores syntaxiques et homorythmiques et que, en arrière-plan grâce à un effet de réverbération (comme une voix dans un haut-parleur), un appel à la révolte, de plus en plus fort, scande toute la séquence (« Aux armes, citoyens, il n'y a plus de Raison³⁴ ! »). Non seulement les souffrances de la guerre sont remémorées à la première personne du pluriel mais encore cette communion de la douleur est soutenue par des effets sonores produisant chez l'auditeur une sorte de transe ou de « contagion » à mi-chemin entre l'enthousiasme poétique et l'exaltation politique. Plus qu'à simplement distraire l'auditeur, Éluard cherche ici à le transporter, l'arrachant à lui-même pour le faire entrer en communion avec tous les autres à l'écoute³⁵. La communauté d'auditeurs que veut créer Éluard est des plus solides quoique parfaitement invisible : le lien, celui d'une culture et d'un langage communs et partagés, gages de compréhension mutuelle et donc de paix, s'appelle « poésie » (« Elle livre un combat pour rassembler les hommes³⁶ », dit une voix du chœur au cours de la première émission). La réalisation de ces émissions poétiques fait donc pleinement partie de l'engagement d'Éluard pour la paix³⁷.

Les chemins et les routes de la poésie à la fois disent l'espérance en une société égalitaire et pacifiée, cherchent à transmettre cette espérance aux auditeurs, afin qu'ils en deviennent les acteurs, par les moyens conjugués de l'art verbal et de

32 Paul Éluard, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 531-532.

33 *Ibid.*, p. 546-549.

34 Éluard indique dans une note de la version imprimée des émissions et non dans le tapuscrit, hors radio donc, qu'il s'agit là d'une citation de Jules Laforgue.

35 C'est bien cette expérience de transport et d'élévation que note par exemple Pierre Guerre qui, au moment de la parution en livre de la série d'émissions, écrit dans les *Cahiers du Sud* : « [...] en nous faisant emprunter tantôt les routes et tantôt les sentiers, c'est bien dans le monde de la poésie tout entier qu'Éluard voulait plonger l'auditeur, c'est-à-dire n'importe qui, et le moins préparé qui soit à la poésie. Et il voulait qu'au sortir de ces émissions, les gens, non pas *sachent*, mais *touchent* que la poésie, née d'on ne sait quoi, on ne sait comment, peut les transporter, les déraciner, les enlever ; les *élever*, et que rien ne peut remplacer cette merveilleuse *expérience* » (« Éluard immobile », 1952, p. 314).

36 Paul Éluard, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 532.

37 En 1949, en tant que délégué du Conseil mondial de la paix, il participe aux assises du Congrès mondial de Paris en avril, puis se rend au Congrès de Mexico en septembre.

l'art sonore, et réalisent par leur forme même cette utopie. Comme dans le drame (pour Éluard d'ailleurs, les poètes « qui disent “nous” » sont ceux du « drame³⁸ »), ces émissions radiophoniques, par le portrait sonore qu'elles renvoient aux auditeurs, opèrent sur eux une véritable catharsis en leur donnant l'énergie de croire en leurs propres facultés et en les délivrant de leurs complexes sociaux et culturels. D'un optimisme volontariste et d'une générosité « contagieuse », ces émissions de Paul Éluard sont les témoins d'un temps où poésie et radio s'alliaient, sans verser dans la propagande, pour nourrir la foi en l'idéal démocratique : une époque de lyrisme public bien révolue³⁹.

38 Paul Éluard, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 528.

39 En même temps, comme le fait remarquer ironiquement *L'Humanité* dans un bref article saluant ces émissions (« Paul Éluard à la radio », jeudi 20 octobre 1949), l'heure de diffusion, de 23 h 15 à 23 h 45, réduit considérablement le pouvoir d'action du poète. Si les années 1945-50 représentent certes un âge d'or de la radio, notamment en raison de la liberté de création qui s'y déployait, elles sont aussi celles d'une radio monopolisée par l'État dont les programmes sont parfois étouffés, voire censurés, par « bienséance » politique. Voir Hélène Eck, *art. cit.*

Références

- AQUIEN, Michèle, « La voix d'Apollinaire », *Poétique*, n° 111 (septembre 1997), p. 289-306.
- DESANTI, Dominique, *Nous avons choisi la paix*, Paris, Pierre Seghers, 1949.
- ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, t. 2 (éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler).
- GUERRE, Pierre, « Éluard immobile », *Cahiers du Sud*, n° 315 (1952), p. 314.
- LESCURE, Jean, « La radio et la littérature », dans Raymond QUENEAU (dir.), *Histoire des littératures*, Paris, Gallimard, 1958, t. 3, p. 1690-1714.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1976 [*Les temps modernes*, 1947].



Quand écrire, c'est blesser (les lecteurs) : témoignages des camps et communauté négative

FRÉDÉRIK DETUE

Il faut craindre que les formules trempées dans le solvant de la littérature ne retrouvent plus jamais leur densité ni leur réalisme. Il faudrait tendre vers des formulations qui englobent totalement le vécu (c'est-à-dire la catastrophe) ; des formulations qui nous aident à mourir et lèguent cependant quelque chose aux vivants. Si la littérature est en mesure de produire de telles formules, je veux bien, mais je considère de plus en plus que seul le témoignage en est capable, ou éventuellement une vie muette et informulée comme formulation.

(Imre Kertész)

Ll m'apparaît important, pour considérer les enjeux de la lecture littéraire aujourd'hui, de revenir sur l'idée que ce que l'on désigne souvent comme la césure historique d'Auschwitz (en prenant Auschwitz comme paradigme) a été aussi une *césure littéraire*. Cette idée, comme on sait, a été avancée par Theodor W. Adorno en 1949, lorsqu'il a interrogé la possibilité d'écrire de la littérature après Auschwitz¹. Contrairement à ce que l'on entend souvent, en effet, il ne s'est pas agi d'énoncer un interdit : Adorno a considéré que le génocide nazi n'était pas une sorte de parenthèse barbare dans l'histoire de la culture occidentale, mais qu'il avait au contraire été rendu possible par celle-ci, de sorte que l'on pouvait désormais, comme Walter Benjamin l'avait fait, soupçonner tout témoignage de culture d'être « en même temps un témoignage de barbarie² » ; aussi a-t-il analysé que « la littérature [devait pouvoir] affronter ce verdict [sur l'impossibilité d'écrire des poèmes] », en produisant des œuvres qui ne continuent pas de « jouer [leur] partie dans la culture qui a accouché [du génocide nazi]³ ».

1 Voir Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société » (1951), *Prismes. Critique de la culture et société*, 2003, p. 26 : « [É]crire un poème après Auschwitz est barbare [*nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*], et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes ».

2 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, 2000, t. 3, p. 433.

3 Theodor W. Adorno, « Engagement » (1962), *Notes sur la littérature*, 2009, p. 298-299.

Ce qui prête le plus à confusion dans la proposition d'Adorno, en fait, c'est moins l'assertion en elle-même, que l'on ne doit donc pas recevoir « de façon complètement littérale⁴ », que le fait de prendre Auschwitz comme paradigme. Je voudrais montrer ici que la pertinence de cette proposition se mesure tout spécialement à l'apparition du témoignage, dont on peut soutenir qu'il est un nouvel art d'écrire au XX^e siècle ; or, celui-ci s'invente avec le génocide nazi mais aussi avec d'autres violences politiques de masse qu'il est rigoureusement impensable de confondre. J'entends me concentrer en l'occurrence sur des témoignages des camps, parce que, en germe dès la Première Guerre mondiale comme l'a montré Jean Norton Cru⁵, le témoignage prend véritablement son essor — quel emploi du nom « essor » ! — avec les camps de concentration après 1945. Mais il me faut éviter l'écueil du livre sur le témoignage de Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, dans lequel le projet — louable, au demeurant — de considérer Auschwitz comme « le théâtre d'une expérimentation toujours impensée, dans laquelle, au-delà de la vie et de la mort, le juif se transforme en musulman, l'homme en non-homme⁶ », se réalise au prix d'une dangereuse confusion entre camp de concentration et camp d'extermination, et même d'un effacement de « l'image peut-être la plus horrible de la Shoah : celle du Juif qui n'entre pas dans le camp, qui ne se “dé-civilise” pas en devenant “musulman”⁷ », — parce qu'il est directement « sélectionné » pour la chambre à gaz à sa sortie du train de déportation.

4 Theodor W. Adorno, « Quatorzième leçon, 15 juillet 1965 », *Métaphysique. Concept et problèmes*, 2006, p. 164.

5 Voir Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* (fac-similé de l'édition de Paris, Éditions Les Étoiles, 1929), Nancy, Presses universitaires de Nancy (Histoire contemporaine), 2006 ; voir également Jean Norton Cru, *Du témoignage*, 1997 [1930]. Dans ce dernier ouvrage, J. N. Cru se présente comme un « propagandiste des témoignages du front » (p. 19), du fait que, contrairement aux guerres du passé, la Grande Guerre en a fourni une « grande quantité » (p. 24), que ce sont des documents qui rompent avec la tradition de l'histoire militaire, laquelle « remonte aux origines mêmes de l'humanité sociale » (p. 17), et que ces récits de combattants permettent en conséquence de comprendre la vérité de la guerre pour la première fois.

6 Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin : Homo Sacer III*, 2003, p. 55. Dans cette citation, Agamben n'emploie pas le nom « musulman » entre guillemets, ce qui prête à confusion. Ce nom était employé à Auschwitz pour désigner les détenus qui avaient *touché le fond*. Primo Levi, selon qui ils incarnaient la raison d'être du camp d'Auschwitz-I, les définit comme « le nerf du camp » ; la vision qu'il en donne résume ainsi pour lui « tout le mal de notre temps » : « [E]lux, la masse anonyme, continuellement renouvelée et toujours identique, des non-hommes en qui l'étincelle divine s'est éteinte, et qui marchent et peinent en silence, trop vides déjà pour souffrir vraiment. On hésite à les appeler des vivants : on hésite à appeler mort une mort qu'ils ne craignent pas parce qu'ils sont trop épuisés pour la comprendre » (Primo Levi, *Si c'est un homme. Récit, Œuvres*, 2005, p. 69).

7 Claudine Kahan et Philippe Mesnard, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, 2001, p. 57-58. Agamben écrit à tort que « dans les Lager comme Auschwitz [...] camp de concentration et camp d'extermination se confondent » (*Ce qui reste d'Auschwitz, op. cit.*, p. 54).

Mon hypothèse est que la césure littéraire appelée de ses vœux par Adorno se produit effectivement au XX^e siècle en réaction à cette domination sans précédent qu'est la domination totalitaire, et que, celle-ci faisant du système concentrationnaire son institution centrale, des témoignages des camps jouent un rôle déterminant dans cette césure. À cet égard, la façon dont des témoignages issus de camps nazis mais aussi de camps soviétiques problématisent leur appartenance à la littérature mérite examen. Or, comme nous le verrons, cela concerne au premier chef la lecture littéraire, puisque l'interrogation qui fonde cette question d'appartenance porte essentiellement sur la *transmission* d'une expérience.

Face au recul des lecteurs devant le réel : *inimaginable* ?

C'est devenu un *topos* aujourd'hui, concernant le génocide nazi et les camps de concentration, que de se retrancher derrière des mots comme « inconcevable » ou « indicible » ; il importe à ce propos de rappeler le verdict sans appel de Ruth Klüger : « Ce sont des termes *kitsch*, fuite sentimentale devant la réalité⁸ ». De tels mots, qui se veulent presque toujours définitifs, n'ont en effet pas d'autre visée que de justifier par avance l'absence de tout effort de compréhension de *ce qui a eu lieu*. Et il paraît d'autant plus salubre de dénoncer cette attitude qu'elle trouve une alliée objective — dans la posture religieuse d'un Claude Lanzmann par exemple, devenu l'apôtre d'« une interdiction de l'image digne de l'Ancien Testament⁹ » à contresens même de *Shoah*, cette œuvre considérable qu'il nous a léguée.

Le problème du refus de compréhension ne date pas d'aujourd'hui, cependant, et on ne peut pas se contenter de le balayer d'un revers de main. Ce serait trop simple, car les témoins eux-mêmes se sont trouvés dans l'obligation de s'y confronter. Primo Levi témoigne de ce que les détenus concentrationnaires l'ont même souvent anticipé avant leur libération du camp, « la douleur de chaque jour se tradu[is]ant dans [leurs] rêves [...] par la scène toujours répétée du récit fait et jamais écouté¹⁰ ». Cette scène douloureuse « du récit fait et jamais écouté » est en quelque sorte la scène primitive du témoignage, et on comprend que toute la difficulté, au commencement, consiste dans une interrogation un peu désespérée sur sa capacité à se faire entendre, à atteindre son destinataire. Il faut beaucoup de courage, semble-t-il, pour se persuader que, tout comme le poème selon Paul Celan, le témoignage

peut, puisqu'il est un mode d'apparition du langage et, comme tel, dialogique par essence, être une bouteille à la mer, mise à l'eau dans la croyance — pas toujours forte d'espérances, certes — qu'elle pourrait être en quelque lieu et quelque temps entraînée vers une terre, Terre-Cœur peut-être¹¹.

8 Ruth Klüger, « La mémoire dévoyée : *Kitsch* et camps », *Refus de témoigner. Une jeunesse*, 2005, p. 324.

9 *Ibid.*, p. 333. Relativement à sa posture religieuse, Claude Lanzmann fait des émules, notamment aux *Temps modernes*. La critique de cette posture fonde le projet du livre très convaincant de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2003.

10 Primo Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 46.

11 Paul Celan, « Allocution de Brême », *Le méridien & autres proses*, 2002, p. 57.

C'est dans ce sens que je propose de relire l'avant-propos de *L'espèce humaine*, où Robert Antelme rend compte d'une difficulté à témoigner :

Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle [quelle]. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là ? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable*¹².

De façon discutable, on a parfois pris ce propos à la lettre, comme si Antelme assumait pleinement, pour son propre compte, l'idée d'un « *inimaginable* » : comme si cette idée ne venait pas s'imposer malgré eux aux rescapés des camps, du fait de leur confrontation à un refus d'entendre de la part des non-déportés, des « indemnes ». *L'espèce humaine* vise tout entier à déconstruire cette idée, pourtant ; il suffit de se reporter à la scène de « La fin » où les détenus de Dachau ont affaire aux soldats américains qui ont libéré le camp, pour s'apercevoir qu'Antelme est aussi sévère que Ruth Klüger :

Inimaginable, c'est un mot qui ne divise pas, qui ne restreint pas. C'est le mot le plus commode. Se promener avec ce mot en bouclier, le mot du vide, et le pas s'assure, se raffermit, la conscience se reprend » (EH, 302).

Mais, dans la mesure où Antelme la lie dans son avant-propos à celle d'une discontinuité radicale entre le langage et l'expérience concentrationnaire, l'idée d'« *inimaginable* » a pu paraître fondée en raison, dans le sens de ce qu'Antelme lui-même a pu affirmer par ailleurs après son retour en 1945 : « Nous avons vu ce que les hommes ne "doivent" pas voir ; ce n'était pas traduisible par le langage¹³ ». Or, il n'est pas vrai que le « désir frénétique » de raconter son expérience des camps soit voué à l'échec comme par principe, et Antelme le sait mieux que quiconque, lui qui, « [d]ans son épuisement physique, [...] n'était] plus que parole » dès sa libération du camp de Dachau :

Je n'ai pas à le questionner [rapporte Dionys Mascolo]. Il dit tout. Tout ce qu'il a vécu depuis un an, épisode par épisode, sans ordre, l'un évoquant l'autre. Garder le silence plus de quelques instants lui serait impossible. Il parle continûment. Sans heurt, sans éclat, comme sous la pression d'une source constante, possédé du besoin véritablement inépuisable d'en avoir dit le plus possible avant de peut-être mourir, et la mort même n'avait manifestement plus d'importance

12 Robert Antelme, *L'espèce humaine*, 1997, p. 9. Référence abrégée, désormais : EH.

13 Robert Antelme, « Vengeance ? » (1945), *Robert Antelme. Textes inédits sur L'espèce humaine : essais et témoignages*, 2006, p. 22.

pour lui qu'en raison de cette urgence de tout dire qu'elle imposait. Je crois que nous ne dormirons en tout pas plus de quatre ou cinq heures pendant les deux jours du retour¹⁴.

On voit que c'est ici — entre la vie et la mort — le silence, et non le langage, qui est impossible en regard de l'expérience ; que, « en proie à un véritable délire », Antelme cède exemplairement à une logorrhée, et non à une suffocation. En 1948, il évoque dans ce sens une « véritable hémorragie d'expression¹⁵ » chez les rescapés des camps d'Allemagne ; or, en effet, cela donne lieu en France à l'époque à un « témoignage de masse », selon Annette Wieviorka : « Immédiatement après le retour commence la publication d'ouvrages et de brochures portant sur tous les KZ : 34 ouvrages de témoignage en 1945, 37 en 1946, 36 en 1947, mais 7 seulement en 1948¹⁶ », précise-t-elle.

La difficulté inhérente au témoignage des camps n'est pas causée par une « impossibilité » ou un « refus de témoigner », dont, au demeurant, Annette Wieviorka ne relève « [a]ucune trace¹⁷ », mais vient d'un problème de réception : celui qui fait par exemple que « l'arrêt du flux des récits » en France à partir de 1948 s'explique en partie par « l'absence [d'un] marché, d'acheteurs et de lecteurs », « les éditeurs [n'étant] pas des philanthropes¹⁸ ». C'est une difficulté qui réside très exactement dans ce que Celan appelle « l'essence dialogique » du langage, c'est-à-dire que l'interrogation sur la capacité des mots à dire l'expérience concentrationnaire n'est pas séparable, ou mieux, procède incessamment de l'inquiétude de n'être pas cru, ou pas compris. Parce qu'il y a un écart, qui semble au rescapé incommensurable, et par conséquent impossible à combler, entre le savoir que lui donne son expérience et le non-savoir du non-déporté. C'est la prise de conscience que rapporte Antelme à la fin de *L'espèce humaine* : à Dachau, le soldat américain se révélant incapable d'écouter les détenus,

14 Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, 1987, p. 50.

15 Robert Antelme, « Témoignage du camp et poésie » (1948), *Robert Antelme. Textes inédits*, op. cit., p. 44.

16 Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, 1992, p. 167-168. « L'importance de cette littérature de témoignage évoque celle qui a suivi la Première Guerre mondiale [précise l'auteur]. Jean Norton Cru établit une liste de 304 ouvrages inspirés par la guerre publiés entre 1915 et 1928. [...] Si l'on considère que notre corpus ne couvre que quatre années, que le nombre des déportés, et plus encore des survivants, est sans commune mesure avec celui des poilus — les premiers se comptent en dizaines de milliers alors que les seconds sont des millions —, qu'il n'y eut pas parmi les déportés d'écrivains majeurs alors que nombre d'éminents gens de plume combattirent dans la Grande Guerre, que tout un pan de la littérature de témoignage — journaux intimes, correspondance — est exclu par la nature même des conditions de vie dans les camps de concentration, à quelques exceptions près, la comparaison ne tourne pas au désavantage des témoignages des déportés » (*ibid.*, p. 168).

17 *Ibid.*, p. 169. Voir Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *L.G. Une aventure des années soixante*, 1992, p. 89 : « Parler, écrire, est pour le déporté un besoin aussi immédiat et aussi fort que son besoin de calcium, de sucre, de soleil, de viande, de sommeil, de silence. Il n'est pas vrai qu'il peut se taire et oublier. Il faut d'abord qu'il se souviennne. Il faut qu'il explique, qu'il raconte, qu'il domine ce monde dont il fut la victime. »

18 Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, op. cit., p. 169.

[son] ignorance [...] apparaît, immense. Et au détenu sa propre expérience se révèle pour la première fois, comme détachée de lui, en bloc. Devant le soldat, il sent déjà surgir en lui sous cette réserve, le sentiment qu'il est en proie désormais à une sorte de connaissance infinie, intransmissible (EH, 301).

Contre le témoignage-alibi (des lecteurs) : pour une bonne compréhension du document

Malgré cette cruelle découverte, analyse Antelme un an après la publication de *L'espèce humaine*, les rescapés ont souvent sous-estimé la difficulté du témoignage. Ils n'ont pas mesuré à quel point les non-déportés ne veulent rien comprendre ni apprendre de l'expérience des camps ; à quel point, dans leur aspiration à l'oubli, les non-déportés contestent même l'idée qu'un « bagage [...] accompagne le retour [des déportés] ». Selon lui, il apparaît avec le recul « que [ceux-ci se sont] laissés porter par l'illusion que la société ne pourrait pas assimiler, puis digérer aisément le "phénomène" », alors que la digestion est si bien faite en réalité que « le témoignage, on ne veut plus qu'il serve, même comme alibi, on crache dessus, on le refuse¹⁹ ».

Or, comment donc des témoignages ont-ils pu « constituer un alibi pour ceux qui en aucun cas ne veulent comprendre, ni apprendre » ? C'est que, expose Antelme, des témoins n'ont fait que montrer les choses, sans essayer de les expliquer, de les commenter : « [À] seulement les montrer, on se condamnait à les mettre entre parenthèses, pour les autres précisément et à y mettre l'homme de ce temps-là, avec²⁰ ». C'est une critique que Georges Perec a développée à son tour quand il a fait l'éloge de *L'espèce humaine* : « [I]l arrive que les témoignages se trompent, ou échouent », qui ne suscitent chez les lecteurs que des réactions émotionnelles (« on serre le poing, on s'indigne et l'on s'émeut. Mais on ne cherche ni à comprendre ni à approfondir »), or, c'est la littérature concentrationnaire qui « a entassé les faits » dans la croyance qu'ils parlaient d'eux-mêmes, qui « a multiplié les descriptions exhaustives d'épisodes dont elle pensait qu'ils étaient intrinsèquement significatifs » alors qu'« ils ne l'étaient pas²¹ ».

À cet égard, la réserve dont fait part Elisabeth Will à la fin de son récit sur Ravensbrück est éclairante ; elle vient de procéder à une « énumération de faits, scrupuleusement conformes à la vérité », or, elle tient à souligner que « leur pouvoir d'évocation reste imparfait » :

[...] l'homme qui n'a pas été là, qui n'a jamais travaillé jusqu'à l'extinction de ses forces dans le dénuement total, la saleté, la promiscuité, celui qui n'a pas connu l'obsession ignoble de la faim, celui qui n'a pas senti son corps se défaire

19 Robert Antelme, « Témoignage du camp et poésie » (1948), *Robert Antelme. Textes inédits*, op. cit., p. 45-46. En avril 1949, la recension que *Les Temps modernes* font de *L'espèce humaine* confirme l'analyse d'Antelme : « Encore un livre sur les camps de concentration ! Après ceux de Rousset, de Kogon, et de tant d'autres, on croyait que tout avait été dit. Même s'il reste quelque chose à dire, nous aimerions qu'on se taise. La guerre est finie. Nous avons le droit de goûter la paix sans qu'on vienne nous la gâter » (cité par Alain Parrau, *Écrire les camps*, 1995, p. 49).

20 Robert Antelme, « Témoignage du camp et poésie » (1948), *Robert Antelme. Textes inédits*, op. cit., p. 45-46.

21 Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *L.G.*, op. cit., p. 90-93.

et son intelligence vaciller, celui qui n'a pas passé sa vie jusqu'aux dernières limites de l'espoir, à ce carrefour où il faut choisir entre la folie, la déchéance ou la mort, celui-là peut-il comprendre les résonances que le moindre coup du sort provoquait en ces choses douloureuses qu'étaient nos âmes, nos nerfs, nos chairs ? En somme, pour la rendre pleinement accessible au profane, il faudrait réécrire cette histoire, mais vue du dedans de ceux qui l'ont subie²².

Apparemment paradoxale, cette intuition d'une expérience qu'il faudrait écrire depuis la conscience de la victime pour atteindre la non-victime est en réalité essentielle. On comprend que, pour les rescapés des camps, l'expérience concentrationnaire est d'une nouveauté radicale : c'est ce qui explique par exemple que « [l]es déportés [soient] les seuls exilés de France du fait du nazisme qui aient produit si rapidement un témoignage de masse²³ ». Dans ce sens, il est clair que, pour eux, la tâche de témoigner relève « non de la pure littérature mais du devoir, de l'impératif moral²⁴ » : ils visent une déposition, qui ait une *valeur documentaire*. Mais encore doivent-ils avoir conscience que « la "vérité" [qu'ils visent] ne saurait se rabattre sur la "réalité" des "faits"²⁵ ».

Suivant Jean Norton Cru, à propos de la guerre déjà, les témoignages les plus vrais sont « presque vide[s] de faits », parce que la notion que « la guerre est une trame continue de faits tactiques » est une « notion fausse », que la vie du front fait précisément « per[dre] la superstition des faits militaires » ; en revanche, précise-t-il, les témoignages du front sont « riches de faits dont l'histoire n'a pas tenu compte jusqu'ici », à savoir « les faits psychologiques » qui sont en réalité « l'essence même de la guerre²⁶ ». La réflexion d'Elisabeth Will plaide pour une telle compréhension du témoignage, à propos des camps. Le problème que posent les camps étant celui de « [l']anéantissement de l'homme, orchestré par l'État », c'est même en l'occurrence « plus crucial », selon Varlam Chalamov²⁷ ; c'est ainsi que « [l]e propos des *Récits de la Kolyma* n'est ni d'"informer" ni d'offrir un assortiment de faits, mais de décrire de nouvelles conditions psychologiques et de nouvelles lois de comportement, et d'explorer au moyen de l'art un thème terrible²⁸ ».

22 Cité par Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, op. cit., p. 181.

23 *Ibid.*, p. 168. L'auteur poursuit : « Rien de tel chez les requis du Service du travail obligatoire, ni chez les prisonniers de guerre, infiniment plus nombreux. »

24 Varlam Chalamov, « De la prose », *Tout ou rien. Cahier 1 : L'écriture*, 1993, p. 34.

25 Catherine Coquio, « La "vérité" du témoin comme schisme littéraire », dans Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les camps et la littérature. Une littérature du XX^e siècle*, 2006, p. 79.

26 Jean Norton Cru, *Du témoignage*, op. cit., p. 42-46. J. N. Cru précise : « Si l'histoire [...] s'occupe des réalités et non des imaginations, elle doit tenir compte des peines, des angoisses, des colères, des haines, des désirs, des jugements, de la philosophie de guerre du poilu ; du rôle psychologique et matériel joué dans la bataille par la machine humaine et les outils de combats, non d'après les chefs mais d'après celui qui fut cette machine et mania ces outils — outils connus des techniciens uniquement par leurs effets sur le terrain factice du polygone, du stand [...], d'où sont exclus les seuls éléments qui comptent : le danger, la peur, l'horreur de la mort » (*ibid.*, p. 45).

27 Varlam Chalamov, « De la prose », *Tout ou rien*, op. cit., p. 43.

28 *Ibid.*, p. 30.

Ce qu'il y a de faux et « qui est implicite dans les [récits qui entassent les faits — même scrupuleusement conformes à la vérité], c'est l'évidence du camp, de l'horreur, l'évidence d'un monde total, refermé sur lui-même, et que l'on restitue en bloc²⁹ », et c'est pourquoi ces récits ne concernent pas les lecteurs et les confortent dans l'ignorance et l'oubli. Car le camp est tout sauf l'évidence, même pour celui qui l'a vécu. Jean Améry, qui entend toujours partir de « l'événement concret » sans se laisser égarer par lui, prend ainsi celui-ci « comme point de départ de réflexions qui vont au-delà du raisonnement et du plaisir de raisonner, pour atteindre des secteurs de la pensée par-dessus lesquels règne et continuera de régner une certaine pénombre » ; il s'efforce pourtant bien de « servir cette lumière qui seule peut leur conférer une dimension », mais en aucun cas, juge-t-il, il ne doit être question de « clarification », parce que « [l]a clarification serait synonyme d'affaire classée, de mise au point de faits que l'on peut acter dans les dossiers de l'histoire³⁰ ». C'est par une telle démarche, adoptée également par Antelme, que le témoignage donne une leçon de littérature, expose Perec :

L'univers concentrationnaire est distancié. Robert Antelme se refuse à traiter son expérience comme un tout, donné une fois pour toutes, allant de soi, éloquent, à lui seul. Il la brise. Il l'interroge. Il pourrait lui suffire d'évoquer, de même qu'il pourrait lui suffire de montrer ses plaies sans rien dire. Mais entre son expérience et nous, il interpose la grille d'une découverte, d'une mémoire, d'une conscience allant jusqu'au bout³¹.

La réalité des camps, « *a priori* incroyable et incompréhensible, impose la mise en place d'un dispositif de crédibilisation et de compréhension », or, on voit que de ce dispositif « à la fois cognitif et poétique » du témoignage naît « une tension spécifique — entre essai et récit [en l'occurrence] [...] — qui prête à cette littérature son iconoclasme singulier³² ». Reste cependant à considérer quelle expérience de lecture ce dispositif conditionne ; certes, il s'agit que le lecteur se sente concerné par ce qu'on lui transmet, mais quel effet précisément ce dispositif vise-t-il à produire sur lui et suivant quelle nécessité ?

Au nom de l'inhumain : de l'impossibilité de ne pas blesser les lecteurs

Dans un sens, on peut dire que, de fait, le refus de l'évidence du camp prend en compte *positivement* l'ignorance des lecteurs. « Les gens normaux ne savent pas que tout est possible³³ », et c'est bien « normal », justement. La mise à distance de son expérience par le témoin paraît ainsi devoir à l'expérience d'une distance : celle d'une personne « normale » découvrant la réalité « anormale » du camp. Une réalité

29 Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *L.G., op. cit.*, p. 95.

30 Jean Améry, *Par-delà le crime et le bâtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, 2005, p. 19-20. Référence abrégée, désormais : PCC.

31 Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *L.G., op. cit.*, p. 95.

32 Catherine Coquio, *loc. cit.*, p. 79. Ce peut être aussi une tension entre essai et poésie.

33 David Rousset, *L'univers concentrationnaire*, 1993, p. 181. Cité par Hannah Arendt en exergue de son analyse du « système totalitaire ». Voir Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme*, n° 3 : *Le système totalitaire*, 1972, p. 27.

qui « offrait un contraste brutal avec tout ce qu'[on] avait jusque-là cru possible de la part de l'homme » (*PCC*, 38) n'a pas pu ne pas surprendre, en effet : elle a parfois éveillé en soi dans un premier temps « une impression de plaisanterie, d'une espèce de blague de potache³⁴ », d'« un jeu sans fin, sans raison, sans raison pour que ça finisse » (*EH*, 41) ; elle a nécessité plus constamment « un effort [...] pour vérifier [qu'on était bien là], exclusivement, pas ailleurs », que « c'était bien [s]oi qui [était] là » (*EH*, 39). « J'y étais moi-même et j'ai tout vu, pourtant il m'est presque impossible de croire que tout cela était la réalité³⁵ », ressent encore par moments Bernard Klieger lorsqu'il témoigne en 1946. Cependant, on ne peut pas dire pour autant que cette compréhension de l'ignorance procède d'un principe de délicatesse à l'égard des lecteurs.

Quand, renouant avec l'écriture, Antelme s'inquiète de ce qu'« [il] ne sai[t] plus choisir [entre ce que l'on dit et ce que l'on ne dit pas]³⁶ », il ne témoigne pas seulement de sa « décivilisation » — d'une désaccoutumance au langage telle qu'il entre dans un « rapport d'étrangeté nouvelle à sa propre parole³⁷ », suivant le commentaire de D. Mascolo, il prend conscience du scandale qui consisterait à « tout dire [de son expérience] » dans un monde où « on a l'habitude de choisir », il se demande comment ce qu'il a à dire pourrait ne pas blesser, alors qu'il soupçonne « dans ce [qu'il dit], des vulgarités énormes et [...] une invraisemblable "tyrannie" », alors qu'« une certaine dureté, [...] [voire] cruauté gagne en [lui]³⁸ ». Il pressent, autrement dit, une difficulté qu'Imre Kertész identifie avec le recul comme un paradoxe de la littérature de la Shoah :

S'agissant de la Shoah, il est impossible d'écrire sans blesser, parce qu'on en transmet le poids sur les épaules du lecteur. Il faut que les mots aient un effet, au sens de « Wirkung », qu'ils entrent dans la chair. En même temps il y a là un paradoxe. Le roman qu'on est en train d'écrire doit « plaire » au sens où le lecteur doit vouloir tourner la page. C'est un piège dans lequel on l'attire pour qu'il soit réceptif. Si je suis trop cruel ou odieux, je ne peux pas obtenir ce que je veux³⁹.

Selon Améry, cette difficulté ne donne pas lieu à un véritable dilemme, cependant : « Le tact est une bonne chose, une chose importante [concède-t-il]. [...] Mais aussi important soit-il, il n'a pas sa place dans l'analyse radicale que nous tenterons de réaliser ensemble, je devrai donc y renoncer » (*PCC*, 139). Comment donc expliquer que le témoignage des camps puisse s'écrire ainsi « au risque de [s]e faire mal voir » (*PCC*, 139), eu égard à l'expérience subie et à la tâche de la transmettre ?

34 Imre Kertész, *Être sans destin*, 2002, p. 153. Référence abrégée, désormais : *ESD*.

35 Cité par Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 179-180.

36 Robert Antelme, « Lettre à Dionys Mascolo du 21 juin 1945 », dans Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire*, *op. cit.*, p. 13-14.

37 *Ibid.*, p. 35-36.

38 *Ibid.*, p. 14-16.

39 Florence Noiville, « Imre Kertész : "Briser de l'intérieur les limites de la langue" (entretien) », 2005, disponible en ligne : <<http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-641295,36-671072@51-671071,0.html>>.

Tout dire de son expérience des camps fait scandale parce que « le camp est pour l'homme une expérience intégralement négative de la première à la dernière heure⁴⁰ ». Si cette expérience, qui est celle de l'anéantissement de l'homme, est une « chose atroce qu'aucun homme ne devrait jamais connaître⁴¹ », à quoi bon la transmettre ? Le témoin a beau opposer que l'on ne peut pourtant pas faire que ça n'ait pas eu lieu, sa volonté de maintenir un lien avec son expérience concentrationnaire paraît suspecte. À quoi bon remuer toute cette horreur, sinon pour satisfaire la curiosité morbide de lecteurs avides de sensationnel ? Et si ce n'est de la complaisance, à quoi bon, sinon pour déverser la colère qui reste après tous les autres sentiments et nourrir ce faisant « une cruauté envers le lecteur inapaisable⁴² » ? « Celui qui voudrait faire comprendre à autrui ce que fut sa souffrance physique en serait réduit à la lui infliger et à se changer lui-même en tortionnaire » (*PCC*, 82), note Améry ; n'est-ce donc pas le rôle que joue le témoin sur le plan symbolique ? et le témoignage ne puise-t-il pas ainsi sa force « [non seulement] dans la volonté de résister à la puissance du mal concentrationnaire, mais dans cette puissance même⁴³ » ?

De telles interrogations ont leur pertinence, quand elles ne sont pas un moyen rhétorique d'opposer une fin de non-recevoir au témoignage, autrement dit un mécanisme de défense. Or, c'est ce qu'elles sont, la plupart du temps : un déni de la négativité, un rejet de ce qui paraît « trop dur », voire « cynique⁴⁴ ». L'ignorance des non-déportés est une chose, mais on saisit ici le ressort de leur refus de comprendre, qui n'est autre en fait que *la peur* — d'être affecté, contaminé, souillé par l'expérience concentrationnaire. On juge qu'en « met[tant] toute sa persévérance à se reconnaître dans ce temps passé [de la déportation] » et en soutenant « que c'est bien le même homme, celui qui parle et celui qui était là-bas », le témoin cherche à « “gangrener” l'homme⁴⁵ ». « Indemne je suis, indemne je demeurerai », objecte le non-déporté ; après avoir été « la peste du SS » (*EH*, 27), le « parasite » du communiste, le déporté rescapé devient la peste de l'homme : il faut à tout prix qu'il se réconcilie avec l'humanité.

C'est parce que son expérience des camps interdit une telle réconciliation que le témoin ne peut que blesser le lecteur. Témoigner de l'anéantissement de l'homme déçoit nécessairement une attente de réconciliation qui nie l'expérience même de cet anéantissement. C'est pourquoi le rapport du témoignage à la littérature est aussi problématique. Ce n'est pas seulement en raison de la valeur documentaire du témoignage, mais aussi parce que l'inscription de celui-ci dans la tradition littéraire irait dans le sens d'une réconciliation. C'est déjà ce qui fait que les témoignages du front rompent avec « la tradition », selon Jean Norton Cru : il s'agit de témoigner

40 Varlam Chalamov, « De la prose », *Tout ou rien*, *op. cit.*, p. 30.

41 Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, 2003, p. 608. Référence abrégée, désormais : *RK*.

42 Alain Parrau, « Écriture et désespoir chez Tadeusz Borowski », 2003, p. 93.

43 Alain Parrau, « Varlam Chalamov et la Kolyma », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, 2002, p. 126.

44 Simone Veil, « Entretien, juin 1990 », dans Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 170.

45 Robert Antelme, « Témoignage du camp et poésie » (1948), *Robert Antelme. Textes inédits*, *op. cit.*, p. 44-45.

de ce que « la guerre n'est pas le fait de l'homme », or, depuis toujours la tradition, criminelle, s'évertue à *humaniser ce qui n'a rien d'humain*, mentant à qui mieux mieux « [s]ur le courage, le patriotisme, le sacrifice, la mort⁴⁶ ». Quant aux camps de concentration, ils n'ont pas été d'abord humanisés *en fait* (puisqu'ils sont le grand secret de la société totalitaire⁴⁷), mais *en droit* : par des « "harmonies" qui en compagnie et au voisinage de l'horreur continuèrent plus ou moins tranquillement à se faire entendre⁴⁸ », comme l'écrit Celan. Dès lors, c'est toute une tradition littéraire qui se trouve mise en cause, car on ne peut tout de même pas, par exemple en Allemagne, « se réclamer de Goethe, de Mörike, du baron von Stein, et mettre Blunck, Wilhelm Schäfer, Heinrich Himmler entre parenthèses » (*PCC*, 164). On peut certes ne pas penser avec Chalamov qu'« aucune force au monde ne ressuscitera le roman de Tolstoï⁴⁹ », mais c'est alors que l'on humanise les camps *en fait* ; c'est le vif reproche que Jean Cayrol adresse en 1953 à Robert Merle et Eric-Maria Remarque : en s'emparant de la matière concentrationnaire pour « renouveler les thèmes littéraires en décrépitude » dans des romans à la Balzac, ils n'ont fait que transformer une « Tragédie inhumaine » en « Comédie Humaine⁵⁰ ».

L'humanité en question : le lecteur, prochain du témoin ?

Contrairement à ce qu'imagine André Malraux dans ses *Antimémoires*, il n'est pas question pour les déportés de « retour à l'humanité », « à l'ancien humanisme », de réconciliation avec le genre humain⁵¹. Cela ne signifie pourtant pas que, dans leurs témoignages, ils revendiquent une condition autre qu'humaine : « La mise en question de la qualité d'homme provoque une revendication presque biologique d'appartenance à l'espèce humaine » (*EH*, 11), et après l'empêchement d'être homme et la privation de la parole dans les camps, le témoignage est — enfin — la possibilité d'exprimer cette revendication. Mais celle-ci n'a de sens désormais qu'*à partir et en fonction de* l'« expérience intégralement négative » de « mise en question de la qualité d'homme ».

C'est pourquoi l'utopie du témoignage est paradoxale. D'un côté, l'expérience intégralement négative donne au déporté « le sentiment d'être devenu étranger au monde », et suivant Améry, c'est « [un] état profond qu'aucune forme de communication ultérieure avec les hommes ne pourra compenser » (*PCC*, 94), un sentiment d'horreur dont « personne ne sort [...] pour découvrir l'horizon d'un

46 Jean Norton Cru, *Du témoignage*, *op. cit.*, p. 30.

47 Voir Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, *op. cit.*, p. 169-170 : « [L]e seul secret strictement gardé dans un pays totalitaire, le seul savoir ésotérique concerne les activités de la police et les conditions qui règnent dans les camps de concentration ».

48 Paul Celan, « Réponse à une enquête de la librairie Flinker, Paris (1958) », *Le méridien*, *op. cit.*, p. 32.

49 Varlam Chalamov, « Propos sur ma prose (extrait d'une lettre à I. P. Sirotinskaia) », *Tout ou rien*, *op. cit.*, p. 49.

50 Jean Cayrol, « Témoignage et littérature », *Esprit*, 21^e année, n° 4 (avril 1953), p. 575-576. À noter que Remarque est déjà accusé de supercherie par Jean Norton Cru à propos de la Grande Guerre (voir *Du témoignage*, *op. cit.*, p. 110-111).

51 Voir Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire*, *op. cit.*, p. 36-37.

monde où règne le *Principe Espérance* » (*PCC*, 95). De l'autre, *malgré tout*, le témoignage de cette expérience vise non seulement à « concevoir une vue claire de [l']unité indivisible [de l'espèce humaine] » (*EH*, 11) mais, de façon performative, à *réaliser* cette unité indivisible. Il s'agit pour le témoin de *dire* la négation (le déni d'humanité), de façon, par sa transmission humaine de l'inhumain, à *nier* la négation (dans un sens évidemment opposé au négationnisme). Là encore, il faut tenir compte de l'essence dialogique du langage, dont procède la réalisation d'une unité humaine indivisible. Bien qu'aucune forme de communication avec les hommes ne puisse compenser « [l']outrage de l'anéantissement », qui est « indélébile » (*PCC*, 95), il est question de « rendre possible une transmission humaine, et par là, sinon une tradition commune, une communauté viable⁵² », de tisser avec les lecteurs un lien qui refonde un vivre-ensemble pour « l'humain en reste⁵³ ».

Cependant, toute la responsabilité de ce lien repose du coup sur les épaules des lecteurs. Car c'est sous la forme d'un *appel* aux lecteurs que les témoins lancent leur revendication d'appartenance à l'espèce humaine ; leurs espérances sont faibles, mais tout de même, tel Améry, ils osent parfois espérer que leurs témoignages « pour[raient] [...] concerner tous ceux qui veulent être le prochain de leur semblable » (*PCC*, 10) : ainsi y a-t-il dans tout témoignage des camps un *Ecce homo* — suivant Primo Levi, un appel à considérer *si* c'est un homme, celui qui parle et qui était là-bas.

C'est bien cette *reconnaissance*, ou *ressemblance*, qui est attendue chez les lecteurs : la valeur cognitive — et, par là, éthique et politique — du témoignage en dépend. Il s'agit même que les lecteurs se reconnaissent dans ceux qui ont enduré cette condition inhumaine jusqu'au bout, puisque « ce sont eux, les “musulmans”, les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale » et qu'en conséquence « [les survivants] parl[ent] à leur place, par délégation⁵⁴ » ; pour Levi comme pour Antelme, ainsi, « l'histoire [...] doit faire plus fécondes [l]es cendres sèches [des hommes brûlés dans les *Krema*] que le gras squelette du lagerführer » (*EH*, 79), et c'est tout le sens du témoignage que cette fécondité des cendres : son utopie repose sur une « *théorie lazaréenne du langage adressé*⁵⁵ ».

Or, cette ressemblance est ce qu'il y a de plus difficile à accepter pour les lecteurs, puisque l'expérience concentrationnaire, en tant qu'expérience de « rebut du genre humain » (*PCC*, 142), est précisément l'épreuve de la plus grande *dissemblance*. Pour les déportés, ce fut comme une révélation dès l'arrivée au camp : « [C]e qui fut le plus immédiatement [...] sensible et vécu » était le fait d'être « contesté comme homme, comme membre de l'espèce » (*EH*, 11), parce que, d'abord, il leur a fallu se confronter à la « distance » qui les séparait des anciens détenus :

52 Catherine Coquio, « Du malentendu », *Parler des camps, penser les génocides*, 1999, p. 60.

53 *Ibid.*, p. 26.

54 Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, 1989, p. 82-83.

55 Catherine Coquio, « Du malentendu », *Parler des camps, penser les génocides*, *op. cit.*, p. 61. La formule de Catherine Coquio est inspirée par la réflexion de Jean Cayrol sur un « romanesque lazaréen ». Voir Jean Cayrol, *Œuvre lazaréenne*, Paris, Éditions du Seuil (Opus), 2007.

Quand on a vu en arrivant à Buchenwald les premiers rayés [...], on ne s'attendait pas à ce qu'ils parlent. On attendait autre chose, peut-être un mugissement ou un piaillage. [...] Ils riaient en nous regardant, et ce rire, nous ne pouvions pas encore le reconnaître, le nommer.

Mais il fallait bien finir par le faire coïncider avec le rire de l'homme, sous peine, bientôt, de ne plus se reconnaître soi-même. Cela s'est fait lentement, à mesure que nous devenions comme eux. (EH, 100-101)

La négation concentrationnaire de l'homme a ceci de commun avec sa négation génocidaire qu'elle est essentiellement *une négation du droit d'exister*. Dans les deux cas, c'est une négation qui programme : 1. que les hommes meurent ; 2. qu'ils ne meurent pas comme des hommes mais comme de la vermine ; 3. que leur mort ne laisse pas de trace ; c'est pourquoi, selon Améry, la mort dans les camps invalide toute « représentation *esthétique* de la mort », « [t]oute réminiscence poétique de la mort » (PCC, 50). La différence concentrationnaire, cependant, c'est que « la mort est dans le temps » (EH, 45) ; le déporté doit aussi « devenir le mort prévu », mais « dans un temps variable » (EH, 45), en général assez court : au camp d'Auschwitz-I, « rarement plus de trois mois », selon Levi — du moment qu'« [on] exécut[e] tous les ordres qu'on reçoit, [qu'on] ne mang[e] que sa ration et [qu'on] respect[e] la discipline au travail et au camp⁵⁶ ». Or, pendant ce temps où rien ne permet de vivre, le déporté devient nécessairement le témoin désolé de sa propre débâcle ; comme le note Perec de façon synthétique :

Il faut que le déporté n'ait plus de visage ; qu'il ne soit plus qu'une peau tendue sur des os saillants. Il faut que le froid, la fatigue, la faim, l'usure l'atteignent ; il faut qu'il s'abaisse et qu'il régresse. Il faut qu'il présente le spectacle d'une humanité dégénérée, qu'il fouille les poubelles, qu'il mange des épluchures, des herbes crues. Il faut qu'il ait des poux, qu'il ait la gale, qu'il soit recouvert de vermine. Il faut qu'il ne soit que vermine⁵⁷.

« [L]a véritable captivité se compose en fait exclusivement de grisaille quotidienne » (ESD, 187), mais c'est une grisaille telle que « nulle part ailleurs dans le monde la réalité n'exer[ce] une action aussi efficace [...], nulle part ailleurs elle n'[est] à ce point réalité » (PCC, 54), parce qu'elle est une torture incessante⁵⁸. Sous l'effet du froid, de la faim, du travail, des coups, de la vermine, outre que l'« [on] ne cr[oit] tout simplement plus à la réalité du monde de l'esprit » (PCC, 33), il s'avère que l'esprit se brise ; spécialement, on s'aperçoit qu'« [on] oublie tous les jours un peu plus » (EH, 114), jusqu'à la voix des êtres chers dont on a été séparé, voire jusqu'au langage, à sa propre figure ou à son propre nom⁵⁹ ; on n'est alors bientôt

56 Primo Levi, *Si c'est un homme*, Œuvres, op. cit., p. 69.

57 Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *L.G., op. cit.*, p. 98.

58 « [J]e suis convaincu [écrit Améry], que pour le Troisième Reich la torture n'était pas un accident : elle en était l'essence même » (PCC, 64) ; « c'est en elle que le Troisième Reich se réalisait dans sa plénitude » (PCC, 76).

59 Quant au langage : « Mon langage, le langage grossier des gisements, était pauvre, aussi pauvre que les sentiments qui subsistent encore près des os. [...] je me contentais d'une

« plus qu'un corps et absolument rien d'autre » (*PCC*, 83), ne perçoit bientôt plus ce corps de « détenu déchet » (*EH*, 74) que comme « de la merde » (*EH*, 120), finit — en touchant le fond — par « n'ê[tre] plus [dans ce corps], en quelque sorte » (*ESD*, 254), par « s'abandonner soi-même comme on ne l'aurait jamais imaginé possible avant » (*EH*, 93).

Chalamov parle de « lois psychologiques [entièrement nouvelles] » chez les détenus des camps, qui « sont irréversibles comme sont irréversibles les gelures au troisième et quatrième degré⁶⁰ », et pour cause : dans ce « monde furieusement dressé contre les vivants » (*EH*, 17) qu'est le camp, l'expérience que l'on vit est « l'une des expériences les plus radicales et les plus désespérées de l'homme » : ce qu'Hannah Arendt appelle « désolation », à savoir une « expérience d'absolue non-appartenance au monde⁶¹ ». Car « [l']oppression totale, la misère totale risquent de rejeter chacun dans une quasi-solitude » (*EH*, 136) ; faire l'épreuve d'une totale dépossession de sa vie et de sa mort, d'une totale impuissance à défendre son droit d'exister, c'est ainsi essentiellement faire l'épreuve d'un total *abandon* : tandis que « [l']espoir, la certitude de recevoir de l'aide font [...] partie des expériences fondamentales de l'homme », que cette attente d'une aide extérieure est même « un élément constituant du psychisme au même titre que la lutte pour la vie » (*PCC*, 73), le camp est en effet ce lieu où *il n'y a plus d'aide à espérer*, où cet espoir devient même une « illusion impardonnable » (*EH*, 99) — « même si l'on devient des rats, un convoi de rats, la campagne restera tranquille » (*EH*, 29), note Antelme amèrement —, et où par conséquent la lutte pour la vie perd elle-même de plus en plus de son sens.

Telle est l'expérience que vise à transmettre le témoignage des camps, et assurément, on ne peut pas dire de celui-ci que, tel le récit « d'avant Auschwitz » suivant Maurice Blanchot, il est « heureux dans l'infortune qu'il laisse pressentir et qu'il risque sans cesse de changer en attrait⁶² ». Ainsi, ce qui blesse les lecteurs est-il corrélatif à la prise de conscience que, s'il est bel et bien un homme, celui qui parle et qui était là-bas, c'est en tout cas un homme *brisé* ; ce que la femme du narrateur, dans le *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* de Kertész, ne comprend qu'avec retard :

vingtaine de mots depuis bien des années. La moitié en était des jurons. [...] Je fus épouvanté, abasourdi quand dans mon cerveau [...] naquit un mot qui ne convenait pas du tout à la taïga, un mot que je ne compris pas moi-même, sans parler de mes camarades. Je criai ce mot : / — Maxime ! maxime ! » (*RK*, 521-522). Quant à la figure : « D'abord, j'ai vu apparaître une figure. J'avais oublié. [...] comme il était non seulement inutile, mais plutôt dangereux malgré lui, dans nos rapports avec le SS, on en était venu à faire soi-même un effort de négation de son propre visage, parfaitement accordé à celui du SS. Niée, deux fois niée, ou alors aussi risible et aussi provocante qu'un masque [...], la figure avait fini pour nous-mêmes par s'absenter de notre vie » (*EH*, 57). Quant au nom : « [...] il te demande ton nom. Je lui dis : "*Vier-und-sechzig, neun, ein-und-zwanzig*." Il l'inscrit, mais continue à insister, et cela dure un certain temps avant que tu ne comprennes que le nom, le "*Name*", l'intéresse aussi, et de nouveau cela dure un peu — comme ce fut, par exemple, mon cas — jusqu'à ce que tu tombes dessus en fouillant dans tes souvenirs » (*ESD*, 277).

60 Varlam Chalamov, « De la prose », *Tout ou rien*, op. cit., p. 38-39.

61 Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, op. cit., p. 226.

62 Maurice Blanchot, *Après coup*, 1983, p. 97.

[...] elle n'avait pas vu tout de suite que j'avais effectivement été brisé, au contraire, dit ma femme, au début ce qu'elle *admirait en moi*, c'est qu'ils m'avaient brisé, certes, mais que je n'avais quand même pas été brisé [...]»⁶³.

C'est blessant d'abord comme tout ce qui apparaît sans remède, mais parce que c'est ici un irrémédiable qui *fait honte*. S'il n'y a pas pour les déportés de réconciliation possible avec l'humanité, c'est que la barbarie est désormais autant cachée dans le concept d'humanité que dans le concept de culture, puisque l'humanité est une valeur dont les bourreaux des camps ont voulu se réserver la jouissance exclusive ; même s'ils l'ont falsifiée, il reste qu'elle est devenue la propriété de l'ennemi, et qu'elle inspire autant de dégoût que la peau du *meister* Bortlick de l'usine de Gandersheim pouvait en inspirer — « cette peau intacte qui n'avait pas froid, cette peau rose et bien nourrie qui allait se coller le soir sur une peau de femme » (EH, 119). Ce qu'il y a de faux dans « cette peau rose et bien nourrie », qui la rend « horrible », c'est qu'elle apparaît comme celle « d'un homme vierge, d'une sorte de bambin géant », alors qu'elle n'a en réalité *plus rien d'innocent* : que, chez cet allié des SS, elle incarne, très exactement, « [le] mépris — la plaie du monde » (EH, 56). Or, à qui le lecteur *ressemble*-t-il de fait, lui qui appartient à « l'écrasante majorité des non-victimes du monde » (PCC, 155) et dont la peau est donc tout aussi « rose et bien nourrie » que celle du *meister* Bortlick ? Le mépris de celui-ci, au demeurant, est « tel qu'il règne encore partout plus ou moins camouflé dans les rapports humains. Tel qu'il règne encore dans le monde dont on [...] a retiré] [les déportés] » ; les déportés donnent seulement un peu plus « à l'humanité méprisante le moyen de se dévoiler complètement » (EH, 56).

Il ne s'agit certes pas que le lecteur culpabilise comme s'il était autant compromis moralement et politiquement avec le nazisme que le *meister* Bortlick. Mais « [e]n aucun cas, [l']histoire ne sert à faire la paix dans la conscience » (EH, 116), et du moment qu'il a continué et continue d'appartenir au monde dont les déportés ont été retirés, le lecteur doit s'interroger sur sa responsabilité. Améry pose explicitement au peuple allemand la question de sa « faute collective », entendue comme « la *somme* devenue objectivement manifeste des comportements individuels » (PCC, 157), or, *comme hypothèse*, la question est implicitement posée au monde entier. L'idée fameuse d'une « zone grise » dans les camps a eu beaucoup de succès, mais souvent pour de mauvaises raisons : malgré Primo Levi, on ose croire encore aujourd'hui qu'elle autorise à confondre les bourreaux et les victimes⁶⁴ ; on a moins observé à cet égard que les témoins des camps ont utilisé « la technique du “noir et blanc” » avant que Peter Weiss ne conçoive celle-ci dans sa théorie du théâtre documentaire⁶⁵. C'est justement parce qu'il y a une opposition irréductible entre les bourreaux et

63 Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, 2003, p. 136. Référence abrégée, désormais : K.

64 Pour Primo Levi, c'est « une maladie morale ou une coquetterie esthétique ou un signe sinistre de complicité » que de faire une telle confusion (*Les naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 48).

65 Voir Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », *Discours sur la genèse*, 1968, p. 12 : « Lorsque l'on veut peindre les expéditions de pillage et les génocides, il est justifié d'utiliser la technique du “noir et blanc” sans la moindre aménité pour les assassins en exprimant à l'égard des exploités toute la solidarité dont on peut faire preuve ».

les victimes qu'Antelme éprouve de l'effroi face au « calme » et à « l'immobilité » de la nuit à Gandersheim : parce que ce calme et cette immobilité lui apparaissent comme « le scandale de l'indifférence dernière » ; « l'histoire se moque de la nuit qui voudrait dans l'instant supprimer les contradictions. L'histoire traque plus étroitement que Dieu ; elle a des exigences autrement terribles » (*EH*, 116), commente-t-il ; or, pour ce « participant au drame de la vie » qu'est le témoin, ces exigences « terribles » concernent au premier chef le lecteur — c'est lui qu'il faut traquer.

C'est très commode de vouloir se soustraire à cette traque sans merci, blessante, sous prétexte qu'elle procède d'une forme de ressentiment ou de cruauté ; parce qu'en l'occurrence, comme le soutient Améry, c'est cette forme de ressentiment ou de cruauté qui est morale, tandis que « la volonté de conciliation [...] ne peut que procéder d'une léthargie émotionnelle et d'un sentiment d'indifférence envers la vie » (*PCC*, 154). Ce que *dit* cette forme de ressentiment ou de cruauté, c'est que le crime *insurmontable* de l'anéantissement de l'homme est un crime absolument *impardonnable et imprescriptible*. Qu'en tant que crime insurmontable, pour le survivant, il ne cesse plus d'arriver, que le survivant en est comme la trace anthropologique, et que, quels que soient ses efforts pour paraître innocent, le monde est complètement contaminé ; ce qu'observait Antelme dans le temps de sa déportation, à savoir que « [l']espace v[eut] être innocent », de même que « les enfants » et « les façades des maisons », mais qu'« un maquillage invisible [est] partout, dont nous seuls [déportés] av[ons] la clef, la parfaite conscience » (*EH*, 33), cette observation demeure vraie *après* la déportation : la théorie du « romanesque lazaréen » chez Cayrol est exemplaire, à cet égard. Mais encore ; qu'en tant que crime impardonnable et imprescriptible, pour le survivant, il ne peut cesser d'être combattu — et que le témoignage lui-même *est* ce combat. Comme l'écrit Chalamov, le témoignage — ce qu'il appelle à propos de ses *Récits de la Kolyma* « la nouvelle prose » —, « c'est l'événement, le combat lui-même, non sa description », « un moyen de vivre, non de connaître la vie⁶⁶ » ; il n'est pas un document parce qu'il rapporte des faits, mais parce que « l'auteur écrit avec son sang », « explore sa matière en payant de sa personne, pas seulement avec son esprit, pas seulement avec son cœur, mais avec chaque pore, chaque fibre de son être⁶⁷ ».

Le témoignage ne blesse pas les lecteurs alors seulement parce que les témoins se moquent bien d'une pitié factice (« Nous ne croyons pas à la vertu des larmes » (*PCC*, 149), écrit Améry), il blesse parce que ce qu'il s'agit d'empêcher par-dessus tout, c'est la possibilité même que les lecteurs se cantonnent dans la position si confortable du *spectateur* : en aucun cas ceux-ci ne doivent pouvoir observer toute cette horreur avec le détachement souverain de celui qui se croit à l'abri du danger. Les témoins n'ont que trop souffert de cette forme de faute collective qu'est

66 Varlam Chalamov, « Manifeste sur la nouvelle prose (*Extraits*) », *Tout ou rien, op. cit.*, p. 23.

67 Varlam Chalamov, « De la prose », *ibid.*, p. 28 et 31. À propos de l'écriture des *Récits de la Kolyma*, l'auteur confie ceci : « Chaque phrase du récit est créée avant que d'être écrite dans la pièce vide (c'est toujours à moi que je m'adresse). Je crie, je menace, je pleure. Rien n'arrêtera mes larmes. Ce n'est qu'à la fin, une fois le récit achevé en totalité ou en partie, ce n'est qu'alors que j'essuie mes larmes » (« Propos sur ma prose... », *ibid.*, p. 61).

l'indifférence pour ne pas se révolter, avec Günther Anders, contre le fait « qu'on [ait] transformé les hommes capables de douleur que nous étions en hommes indolents, c'est-à-dire en êtres qui n'ont plus besoin de sentir ce qui les attend et n'en sont d'ailleurs plus capables⁶⁸ » ; ainsi font-ils œuvre d'historien au sens de Benjamin : en s'emparant de leur mémoire des camps telle qu'elle surgit « à l'instant du danger⁶⁹ » ; et ainsi les lecteurs sont-ils appelés en urgence à se réveiller de leur indolence et à prendre parti : en devenant « le prochain de leur semblable », c'est-à-dire en rejoignant solidairement le combat de ce semblable contre l'inhumaine dissemblance — contre l'humanité méprisante des bourreaux et de leurs complices plus ou moins avoués, et contre son propre anéantissement.

Telle est la condition pour que se recrée une communauté viable, un vivre-ensemble pour l'humain en reste : dans un partage intransigeant. Alors seulement les lecteurs se disposent à recevoir ce que les témoins espèrent parfois parvenir à leur léguer et qui n'est pas peu de chose : non pas que les bourreaux des camps les ont brisés, certes, mais qu'ils n'ont quand même pas été brisés — il faut ici corriger ce diagnostic auquel les témoignages apportent un démenti ; plus exactement, que les bourreaux des camps les ont détruits *en tant qu'hommes*, certes, mais qu'ils n'ont quand même pas été détruits *en tant qu'hommes*. Ce qu'enseigne de plus essentiel la lecture de *L'espèce humaine*, selon Blanchot : que « l'homme est l'indestructible, et [quel] cela signifie qu'il n'y a pas de limite à la destruction de l'homme⁷⁰ », et qu'il faut entendre suivant le commentaire d'Agamben :

« L'homme est l'indestructible qui peut être détruit » — non plus que : « L'homme est celui qui peut survivre à l'homme » — n'est pas une définition qui identifierait, comme toute bonne définition logique, une essence de l'humain en lui attribuant une différence spécifique. Si l'homme peut survivre à l'homme, est ce qui reste après la destruction de l'homme, ce n'est pas parce qu'il y a quelque part une essence de l'humain à détruire ou à préserver, mais parce que le lieu de l'homme est scindé, parce que l'homme a lieu dans la fracture entre le vivant et le parlant, entre non-humain et humain. Autrement dit : *l'homme a lieu dans le non-lieu de l'homme, dans l'articulation manquée entre le vivant et le logos*⁷¹.

Ce qu'atteste le déporté par le témoignage qu'il nous livre — et donc de façon performative —, c'est qu'« il n'est pas possible de détruire intégralement l'humain, que toujours *reste* quelque chose⁷² », et c'est pourquoi Chalamov juge qu'« il n'est rien, dans [s]es *Récits*, qui ne soit triomphe du bien et victoire sur le mal⁷³ ». C'est ce que montre Antelme à propos de son « copain » Jacques,

68 Günther Anders, *Le temps de la fin*, 2007, p. 50. La critique de la condition du spectateur qui contemple passivement la réalité, privé du pouvoir d'y intervenir, est aussi au cœur de la critique par Guy Debord de la « société du spectacle » : selon l'analyse de celui-ci, c'est la forme de l'aliénation propre à ce stade du capitalisme. Voir Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Champ libre, 1973, spécialement le § 30.

69 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres, op. cit.*, t. 3, p. 431.

70 Maurice Blanchot, « L'espèce humaine », *L'entretien infini*, 1995, p. 200.

71 Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz, op. cit.*, p. 146-147.

72 *Ibid.*, p. 146.

73 Varlam Chalamov, « De la prose », *Tout ou rien, op. cit.*, p. 30.

qui sait que s'il ne se démerde pas pour manger un peu plus, il va mourir avant la fin et qui marche déjà comme un fantôme d'os et qui effraie même les copains (parce qu'ils voient l'image de ce qu'on sera bientôt) et qui n'a jamais voulu et ne voudra jamais faire le moindre trafic avec un kapo pour bouffer (EH, 93).

Sans doute, regardant ce détenu-déchets qu'ils ont fait de Jacques, ses bourreaux nazis peuvent croire à leur apparent triomphe, mais Antelme le leur dit dans une grande prosopopée : c'est tout le contraire qui se produit parce qu'« il y a des déchéances formelles qui n'entament aucune intégrité » (EH, 101) et qu'en l'occurrence, Jacques n'ayant jamais agi moralement comme l'attendaient ses bourreaux, il ne leur a jamais donné raison. Ainsi ceux-ci « lui [ont-ils] permis de se faire l'homme le plus achevé, le plus sûr de ses pouvoirs, des ressources de sa conscience et de la portée de ses actes, le plus fort » : « [Ils ont] refait l'unité de l'homme [en] fabriqua[n]t la conscience irréductible » (EH, 94-95). Le triomphe humain de Jacques *en tant que non-homme* est sans doute le plus invisible, le plus clandestin qui soit, mais c'est tout le sens d'écrire son témoignage *à la place de* ceux qui ont été engloutis : en vouant ce témoignage à « fix[er] ce rien d'humain qui demeure dans l'homme » quand l'homme est « aux frontières du transhumain⁷⁴ ». C'est sur ce « rien d'humain » en « monsieur l'instituteur » que le narrateur du *Kaddish* interpelle une assistance mondaine (le soir où il rencontre sa « future ex-femme »), parlant de ce qu'« il *existe* une notion très pure que n'a altérée nulle matière étrangère — notre corps, notre âme, nos bêtes féroces —, une idée qui vit sous la même forme dans nos cerveaux » (K, 56), une notion qui est selon lui « la liberté », étant donné qu'elle a fait faire à « monsieur l'instituteur » le contraire de ce que, « selon le système qui avait scellé une alliance avec la faim, l'instinct de survie et la folie, il aurait *dû* faire » (K, 59). Et c'est à ce « rien d'humain » qu'Améry consacre son essai sur « la confrontation entre Auschwitz et l'*esprit* » (PCC, 22), déterminant en définitive que si « [a]u camp l'esprit dans sa totalité s'avérait [...] incompetent », s'« [il] cessait de fonctionner comme instrument capable de venir à bout des problèmes qui [...] étaient posés [aux détenus du camp] [...] il pouvait [néanmoins] encore servir à *se maintenir tout en s'anéantissant* ». « La pensée ne s'accordait presque jamais de répit. Mais elle se détruisait et se maintenait à la fois, étant donné qu'à chaque pas elle se heurtait à ses propres frontières infranchissables » (PCC, 55).

C'est parce que le témoignage est *fait de* ce « rien d'humain » qu'il est un combat — et qu'il se trouve pris sans cesse dans une telle oscillation contradictoire entre autodestruction et autoconservation, entre désubjectivation et resubjectivation. D'un côté, témoigne le narrateur du *Kaddish* en s'inspirant de la « Fugue de mort » de Celan, écrire

ne consiste qu'à creuser, à continuer de creuser la tombe que d'autres ont commencé de creuser pour moi dans l'air, puis, tout simplement parce qu'ils n'ont pas eu le temps de terminer, dans leur hâte et même sans ironie diabolique d'aucune sorte, non, juste comme ça sans bruit, sans regarder autour d'eux, ils m'ont fourré l'outil dans les mains et ils m'ont planté là pour que je finisse moi-même le travail qu'ils avaient commencé [...] (K, 40)

74 Varlam Chalamov, « Propos sur ma prose... », *ibid.*, p. 48.

de l'autre, observe-t-il aussi, « tant que je travaille, je suis, si je ne travaillais pas, qui sait si je serais » (*K*, 11). On est ici au cœur de ce qui conditionne et travaille à la fois le rapport du témoin à la littérature et aux lecteurs. Pris dans cette oscillation contradictoire, ce rapport ne peut être que dialectique, mais sans résolution. De sorte que, marquée par la destruction de tout lien dans les camps, la communauté visée par le témoignage ne donne jamais lieu à une vision de l'âge d'or telle que la tradition littéraire issue du romantisme l'a imaginée ; que, du « lien non-lien » entre le témoin et ses lecteurs, spécialement, ressort bien plutôt l'image de ce que, redéfinissant la conception par Georges Bataille d'une « communauté de ceux qui n'ont pas de communauté », Blanchot a appelé une « communauté négative⁷⁵ ».

75 Voir Maurice Blanchot, « La communauté négative », *La communauté inavouable*, 1983, p. 10-47. Le projet de Blanchot est clairement dans ce texte de penser ce qui reste de l'idée de communauté après Auschwitz ; l'idée de communauté ne va plus de soi, prévient-il dans ce sens, car, quant aux mots de « communauté » et de « communisme », « l'histoire, les mécomptes grandioses de l'histoire nous les font connaître sur un fond de désastre qui va bien au-delà de la ruine » (*ibid.*, p. 10). Par ailleurs, j'emprunte l'expression de « lien non-lien » à Claude Mouchard. Voir son article « Lien non-lien ? Le *Kaddish* d'Imre Kertész », dans Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, *op. cit.*, p. 414-429.

Références

- ADORNO, Theodor W., *Métaphysique. Concept et problèmes*, Paris, Payot (Critique de la politique), 2006 (trad. de l'allemand par Christophe David).
- — —, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion (Champs essais), 2009 (trad. de l'allemand par Sibylle Muller).
- — —, *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Critique de la politique), 2003 (trad. de l'allemand par G. et R. Rochlitz).
- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin : Homo Sacer III*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Rivages poche / Petite bibliothèque), 2003 (trad. de l'italien par Pierre Alferi).
- AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud (Babel), 2005 (trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart). Référence abrégée : PCC.
- ANDERS, Günther, *Le temps de la fin*, Paris, Éditions de L'Herne (Carnets), 2007.
- ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard (Tel), 1997. Référence abrégée : EH.
- — —, *Robert Antelme. Textes inédits sur L'espèce humaine : essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 2006.
- ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, n° 3 : *Le système totalitaire*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1972 (trad. de l'américain par J.-L. Bourget, R. Davreu et P. Lévy).
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Folio / Essais), 2000 (trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch), t. 3.
- BLANCHOT, Maurice, *Après coup*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- — —, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- — —, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1995.
- CELAN, Paul, *Le méridien & autres proses*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 2002 (trad. de l'allemand par J. Launay).
- CHALAMOV, Varlam, *Récits de la Kolyma*, Lagrasse, Verdier (Slovo), 2003 (trad. du russe par Sophie Benech et al.) Référence abrégée : RK.
- — —, *Tout ou rien. Cahier 1 : L'écriture*, Lagrasse, Verdier (Slovo), 1993 (trad. du russe par C. Loré).
- COQUIO, Catherine, « La "vérité" du témoin comme schisme littéraire », dans Daniel DOBBELS et Dominique MONCOND'HUY (dir.), *Les camps et la littérature. Une littérature du XX^e siècle*, *La Licorne*, n° 51 (2006), p. 55-79.
- — — (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque Albin Michel des Idées), 1999.
- CRU, Jean Norton, *Du témoignage*, Paris, Éditions Allia, 1997 [réédition de la première partie de 1930].
- KAHAN, Claudine et Philippe MESNARD, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, Paris, Kimé (Le sens de l'histoire), 2001.
- KERTÉSZ, Imre, *Être sans destin*, Paris, Union générale d'éditions (10 / 18 – Domaine étranger), 2002 (trad. du hongrois par N. et C. Zaremba). Référence abrégée : ESD.

- — —, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Arles, Actes Sud (Babel), 2003 (trad. du hongrois par N. Zarembo-Huzsvai et C. Zarembo). Référence abrégée : *K*.
- KLÜGER, Ruth, *Refus de témoigner. Une jeunesse*, Paris, Viviane Hamy (Bis), 2005.
- LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard (Arcades), 1989 (trad. de l'italien par A. Maugé), p. 1-157.
- — —, *Si c'est un homme. Récit, Œuvres*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2005 (trad. de l'italien par M. Schruoffenegger).
- MASCOLO, Dionys, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, Maurice Nadeau, 1987.
- NOIVILLE, Florence, « Imre Kertész : "Briser de l'intérieur les limites de la langue" (entretien) », *Le Monde*, 10 juin 2005 : <<http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-641295,36-671072@51-671071,0.html>>.
- PARRAU, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin (Littérature et politique), 1995.
- — —, « Écriture et désespoir chez Tadeusz Borowski », dans Anny DAYAN-ROSENMAN et Carine TREVISAN (dir.), *Textuel*, « Le Survivant, un écrivain du XX^e siècle », n° 43 (2003), p. 91-104.
- — —, « Varlam Chalamov et la Kolyma », dans Jean-François CHIANTARETTO (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Paris, BPI / Centre Pompidou (BPI en actes), 2002, p. 121-142.
- PEREC, Georges, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *L.G.. Une aventure des années soixante*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1992.
- ROUSSET, David, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Hachette (Pluriel), 1993.
- WEISS, Peter, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, Paris, Éditions du Seuil, 1968 (trad. de l'allemand par Jean Baudrillard).
- WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon (Pluriel), 1992.



Comment le texte touche le corps

ÉLISE VANDENINDEN

Désir, plaisir et jouissance : les réponses du corps au texte dans l'œuvre de Roland Barthes

Dans un premier temps, il faut se demander comment, à travers le texte, peuvent se rencontrer les corps de l'auteur et du lecteur tout en envisageant les différentes façons dont ils se « touchent » l'un l'autre. *Désir, plaisir* et *jouissance* sont, pour Roland Barthes, autant de réponses du corps au texte ; ce sont ces trois modalités qu'il va s'agir de définir à présent.

Désir et plaisir

Si la pensée de Roland Barthes s'est imposée comme point de départ d'une réception sensorielle, c'est parce qu'il a défini le texte comme un « espace de séduction » dans lequel l'auteur et le lecteur se cherchent, se « draguent¹ » ; c'est dans le livre que leurs corps, quoique infiniment différés et espacés, se rencontrent. L'auteur est donc bien présent dans le texte en tant que corps : il l'est sous les traits du désir, du « aimez-moi² », constitutif de toute écriture.

Le génie de Barthes, c'est de lier inextricablement ce désir de l'auteur au désir du lecteur car ce que le lecteur désire, ce serait précisément ce désir que l'auteur a eu de lui. Pas question donc d'un désir qui serait antérieur à la lecture, que le sujet projetterait dans la fiction pour l'y satisfaire sur le mode du « comme si » : le désir naît *dans* le texte, lui est contemporain, voire consubstantiel.

Si le lecteur éprouve du plaisir, c'est donc parce qu'il ressent sa propre présence à l'écriture : il se reconnaît destinataire, il sent que l'auteur le cherche et plus précisément, qu'il le cherche en tant que corps (sans quoi, le texte produit est une demande sans désir, « un texte frigide³ ») : « Le texte [...] ne peut [donc] m'arracher que ce jugement, nullement adjectif : c'est ça ! Et plus encore : *c'est cela pour moi*⁴ ! ».

Le plaisir ne provient donc pas du sens, du décodage — ce que l'on conçoit généralement — mais il est à mettre en rapport avec le corps et sa sensibilité : dans l'adresse, le texte semble prendre la forme d'un corps qui me touche et me

1 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, 1979, p. 10.

2 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, 1984, p. 45.

3 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 12.

4 *Ibid.*, p. 22.

relie à celui de l'auteur : « Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots⁵. »

Plaisir et jouissance

Mais du *plaisir*, il en existe plusieurs formes : Roland Barthes distingue sens générique (celui que nous venons d'examiner, lié au désir) et acception spécifique selon laquelle le plaisir s'oppose à la *jouissance*. Introduire cette distinction revient à définir deux façons très différentes pour le lecteur d'être touché par l'œuvre :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage⁶.

Ce qui permet de différencier ces deux modalités du plaisir, c'est finalement la rencontre de l'*altérité* que le texte constitue ou non pour le lecteur :

— Le texte de plaisir ressemble au lecteur, il partage ses codes, ses normes, ses valeurs : « Le plaisir est lié à une consistance du moi, du sujet qui s'assure dans des valeurs de confort, d'épanouissement, d'aise [...] »⁷. On peut donc douter du sentiment d'étrangeté que susciterait le texte de plaisir qui ressemble si fort au sujet qu'il ne le bouleverse pas. Dans le plaisir, l'identité du lecteur n'est pas remise en cause ; il sort intact de son rapport au texte ;

— Le texte de jouissance, au contraire, ne ressemble en rien au lecteur. Pour Roland Barthes, la jouissance « [...] n'a de chance de venir qu'avec du *nouveau absolu* car seul le nouveau ébranle (infirmes) la conscience [...] »⁸.

Il nous semble que ce *nouveau absolu* doit être compris comme une altérité radicale, dans laquelle le lecteur ne peut en aucune façon se reconnaître : elle est ce qui l'oblige à sortir de lui-même, à mettre en jeu son identité dans son rapport au texte. Examinons à présent plus en détail de quelle façon cette jouissance touche le lecteur et comment elle constitue, pour nous, la prémisses de l'*être en commun* du texte.

Conséquences de la jouissance sur l'identité du lecteur

La jouissance, écrit Roland Barthes, est « [...] un plaisir sans séparation⁹ », c'est-à-dire que le lecteur qui l'éprouve ne se situe plus dans un rapport d'extériorité, de distance, par rapport au livre, mais qu'il y plonge éperdument. Le sujet et l'objet (le lecteur et le texte) ne sont donc plus distincts mais pris ensemble dans le même mouvement de vacillement : ils se fondent, se confondent, l'un en l'autre.

5 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977, p. 87.

6 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 22-23.

7 Roland Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, 1981, p. 222.

8 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 55.

9 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 79.

Au contraire du plaisir donc, la jouissance ne permet pas au sujet qui l'éprouve de « se retrouver » : de son contact avec l'œuvre, le lecteur sort totalement « déconstruit ». L'altérité du texte de jouissance est ce qui rend le lecteur étranger à lui-même : elle le touche au point de l'aliéner. On peut donc définir le sujet de la jouissance comme un sujet en état de perte dont l'identité est bouleversée, comme suspendue. Dans l'incapacité de dire « je », il est semblable au « on » dépourvu d'identité propre.

Et pourtant, touché au plus profond de son identité, le lecteur l'est aussi dans son corps : il jouit du texte, il jouit même de ce sentiment intense que la perte de sa propre identité provoque en lui. C'est pourquoi Roland Barthes parle de la « perversité » de la jouissance, de cette « [...] recherche du plaisir qui n'est pas rentabilisée [...] »¹⁰, qui est hors de toute finalité pour l'édification du « moi », pour l'identité. Alors, « ce qui est débordé, cassé, c'est l'*unité morale* que la société exige de tout produit humain¹¹ ». La lecture d'un texte de jouissance me « déborde » pour me révéler à moi-même protéiforme, changeant ; anonyme, collectif. Barthes cite Nietzsche :

On n'a pas le droit de demander qui donc est ce qui interprète ? C'est l'interprétation elle-même, forme de la volonté de puissance, qui existe (non comme un être, mais, comme un processus en devenir), en tant que passion¹².

Avec le concept de jouissance chez Roland Barthes, nous avons donc mis au jour une conception de l'identité du lecteur comme étant « disséminée », c'est-à-dire une identité qui est dans l'impossibilité de se définir car elle est toujours suspendue par son rapport à l'autre. Cette suspension du sujet — qui va rendre possible *l'être en commun* du texte — constitue, selon nous, le point de convergence entre la pensée de Roland Barthes et celle de Jean-Luc Nancy que nous proposons de développer à présent.

La jouissance, point de départ pour penser *l'être en commun* du texte

Le corps du lecteur peut donc être touché par le texte de deux façons très distinctes dont l'une — la jouissance — le bouleverse profondément par la rencontre de l'altérité radicale qu'elle constitue. C'est parce qu'elle nous apparaît comme le point de départ à partir duquel penser *l'être en commun* du texte, que nous allons tenter de systématiser ce concept à présent. Il s'agira surtout de nous interroger sur les effets de la rencontre de *l'altérité* sur le corps du lecteur en confrontant le point de vue de Roland Barthes avec celui de Jean-Luc Nancy.

Le corps propre de Roland Barthes

À l'examen des écrits de Roland Barthes, il nous est apparu que celui-ci n'avait pas réellement poussé plus avant cette « dissémination » du sujet dans la jouissance : même s'il y définit l'identité du lecteur comme ouverte à la contagion de l'autre, comme plurielle, il semble qu'il continue à penser le lecteur comme une unité irréductible, fermée à l'altérité et cela, par sa conception du corps.

10 Roland Barthes, *Le grain de la voix*, op. cit., p. 249.

11 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 44.

12 *Ibid.*, p. 83.

Pris et perdu dans sa jouissance, contaminé et aliéné par sa rencontre de l'autre, le lecteur vu par Roland Barthes garde en effet encore quelque chose qui lui est propre et il s'agit de son corps : il semble le percevoir comme la dernière marque de la singularité du sujet. Ainsi il écrit :

Chaque fois que j'essaie d'« analyser » un texte qui m'a donné du plaisir, ce n'est pas ma « subjectivité » que je retrouve, c'est mon « individu », la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir : c'est mon corps de jouissance que je retrouve¹³.

Le corps chez Roland Barthes nous apparaît finalement comme « ce qui reste de moi » dans la jouissance : il fait mon individualité, me distingue de tout autre¹⁴ et cela car je suis le seul à pouvoir l'appréhender intérieurement. En effet, si la jouissance se distingue encore du plaisir, c'est par son caractère « asocial¹⁵ » : elle ne peut se partager car elle échappe à la culture, au langage. Irréductible singularité de cette émotion : « les mots des autres » sont dans l'impossibilité de dire le sentir du corps propre.

La rencontre de l'altérité dans le texte ne nous semble, en définitive, pas effective chez Roland Barthes : le lecteur sort de cette expérience certes bouleversé mais reste, par son corps, comme imperméable à la contagion de l'autre. Avec Jean-Luc Nancy, nous allons tenter de montrer comment le corps peut être pensé comme pluriel, ouverture à l'autre. C'est en « complétant », en quelque sorte, la pensée de la jouissance de Roland Barthes par celle du corps chez Jean-Luc Nancy que nous aboutirons à l'examen de *l'être en commun* du texte.

Le corps et l'autre : Jean-Luc Nancy

Il nous est apparu, à l'instar de Jean-Luc Nancy, que la spécificité du concept de *jouissance* est de dévoiler la possibilité de penser un corps qui est autre que « mien », un corps qui pourrait être compris et partagé par l'autre. Ce qu'elle révèle, selon nous, serait précisément « mon » corps commun, anonyme, déjà là avant le sujet, avant le « moi » et toujours déjà contaminé par l'autre. Pour penser jusqu'au bout cette jouissance, il faudrait donc penser le corps comme ouverture à l'autre.

Pour Nancy, le corps est précisément cet être qui met en scène mon rapport à moi-même comme originellement contaminé par l'autre. Pour expliquer cela, il faut faire référence à la célèbre expérience du touchant-touché de Merleau-Ponty :

[...] en même temps que sentie du dedans, ma main est aussi accessible du dehors, tangible en elle-même, par exemple, pour mon autre main, si elle prend place parmi les choses qu'elle touche, est en un sens l'une d'elles, ouvre enfin sur un être tangible dont elle fait aussi partie¹⁶.

13 *Ibid.*, p. 83-84.

14 Il nous semble que Barthes ne cherche pas à réintroduire ici le vieux dualisme pensée-corps mais à mettre en évidence une pensée du corps.

15 Cf. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 25.

16 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, 1964, p. 174.

Merleau-Ponty a très bien montré comment cette expérience révèle que je peux m'appréhender moi-même comme un autre : quand je me touche touchant, il y a d'une part moi qui suis un objet touché et, d'autre part, moi qui suis un sujet touchant, c'est-à-dire qu'il y a en moi un écart, une non-coïncidence. L'expérience du touchant-touché est donc celle de « l'hétéro-affection¹⁷ » par laquelle je touche l'autre en moi¹⁸. Le rapport à autrui est donc toujours déjà présent dans mon rapport à moi-même, mon rapport à mon corps.

Seulement, Merleau-Ponty va conclure de cette expérience la présence originaire de l'autre en moi : pour lui, elle montre que l'autre est toujours déjà « là », « dans » mon corps comme je suis toujours déjà en lui, c'est ce qu'il appelle « l'intercorporéité¹⁹ ». De ce point de vue, critique Jacques Derrida, l'altérité est constituée par moi, ce qui aboutit à une confusion (une fusion même) entre moi et l'autre. En somme, il s'agit d'une altérité qui revient au « même », à l'identique.

Nancy veut au contraire définir l'altérité comme irréductible : selon lui, cet autre que je suis pour moi (le touché, le corps objet) ne peut en aucun cas être intériorisé, approprié. Et c'est pour cela qu'il définit mon corps, pour autrui, mais pour moi-même également, comme une pure extériorité :

C'est par ma peau que je me touche. Et je me touche du dehors, je ne me touche pas du dedans. Il y a des analyses célèbres de Husserl et de Merleau-Ponty sur cette question du « se toucher », le « se toucher » de mes propres mains. Mais curieusement, et c'est une récurrence dans toute la tradition, tout retourne toujours en intériorité [...]. Ce qui n'est pas possible. Il faut d'abord que je sois en extériorité pour me toucher. Et ce que je touche reste du dehors²⁰.

Le corps pour Nancy n'est donc jamais totalement mien²¹, jamais exempt du contact de l'autre : le corps « [...] *ne laisse pas s'approprier sans se distendre*, sans devenir à soi son pays étranger [...] »²².

Il en va de même dans mon rapport à autrui : l'autre ne pourra jamais faire l'objet d'une saisie, « [...] l'étranger restant étranger dans le contact²³ ». On ne peut s'approcher que sur le mode de l'extériorité (c'est ce qu'il appelle l'« expeausition²⁴ », le contact entre nous par le dehors, la surface exposée, la peau). Ainsi, « [n]ous

17 *Ibid.*, p. 205.

18 Cela apparaît plus clairement encore dans l'expérience de la vue : en effet, je ne peux jamais me voir en train de voir (c'est, selon Husserl, le défaut de la vue par rapport au toucher), il faut toujours pour cela passer par la médiation d'un miroir qui fait que je me vois voyant de la même façon que l'autre me voit, « [...] médiation du miroir qui me met face à mes yeux comme en face des yeux de l'autre » (*ibid.*, p. 195).

19 *Ibid.*, p. 183.

20 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2000, p. 117.

21 Sur ce point, il faut évoquer la pensée de la « *techné* » que Nancy introduit au cœur du corps. « Cette supplémentarité de la prothèse technique espace, diffère ou exproprie originairement toute propriété originaire [...] » (Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, 2000, p. 252).

22 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 52.

23 *Ibid.*, p. 19.

24 *Ibid.*, p. 31.

sommes autres — chacun pour l'autre et chacun pour soi [...]»²⁵. C'est ce que me révèle la jouissance en « [...] me revenant, sans me revenir, là où je me touche toi»²⁶. Cette conception du corps et de l'autre, ou plus précisément de « soi-même comme un autre », est ce qui, selon nous, marque le point de départ d'une certaine vision de la communauté.

L'être en commun du texte

Avec Jean-Luc Nancy, nous avons vu comment, à l'inverse de Roland Barthes, le corps peut être compris comme une ouverture à l'autre. Plus précisément, il s'est agi de montrer que le rapport à l'autre est toujours déjà présent dans mon rapport à mon propre corps, que le corps est le lieu privilégié de la rencontre de l'altérité. Cette démonstration était nécessaire afin d'aboutir à la pensée de la communauté qui s'instaure, dans le livre, par le contact des corps. Mais avant de conclure et d'en revenir à la littérature, il convient d'examiner la particularité de cet *être en commun*.

Être « avec »

Par sa pensée du corps, Jean-Luc Nancy a mis en évidence l'impossibilité de s'appropriier soi-même aussi bien qu'autrui. Je suis pour moi comme pour l'autre à jamais hors d'atteinte : dédoublé, exproprié et in-appropriable.

Ainsi, le rapport à l'autre ne peut être pensé en termes de fusion, de communion, dans un être commun. Pour Nancy, « [...] l'être n'est pas commun au sens d'une propriété commune mais il est en commun»²⁷, c'est-à-dire qu'il est originairement « avec » : « L'être en commun, ou l'être-avec, ne s'ajoute pas de manière seconde et extrinsèque à l'être soi et à l'être seul»²⁸ ; « l'être avec » est premier, originel. Nous sommes donc toujours déjà les uns « avec»²⁹ les autres et le « je » ne peut exister sans le « nous » :

La communauté n'est donc pas un rassemblement d'individus postérieur à l'élaboration de l'individualité elle-même car l'individualité en tant que telle ne peut se manifester qu'à l'intérieur d'un tel rassemblement [...]. Autrement dit, le sens du « je », pour avoir son sens propre, doit pouvoir comme toute autre signification, être répété hors de la présence de la chose signifiée : ce qui, en l'occurrence ne peut arriver qu'à travers le « je » d'un autre individu ou à travers le « tu » qu'il m'adresse. Dans chaque cas, « je » ne suis pas avant cette commutation et cette communication du « je ». La communauté et la communication, sont constitutives de l'individualité plutôt que le contraire»³⁰.

25 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, 1999, p. 259.

26 Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 320. « Toi » : l'altérité de l'autre est irréductible et c'est dans cette perspective que Nancy le nomme non pas « il » impersonnel mais « toi » que je ne pourrais jamais ramener à « moi » (voir p. 314).

27 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée, op. cit.*, p. 201.

28 *Ibid.*, p. 205.

29 En tant que « l'avec » se distingue du « dedans » de Merleau-Ponty, implique un dehors.

30 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée, op. cit.*, p. 256.

La littérature comme voix de l'être en commun

La pensée de cette communauté sans communion est le véritable enjeu de la prise en compte des corps et de leur sentir dans la réception. Pour Nancy, la littérature serait emblématique de cette communauté originelle qu'il décrit ; la rencontre de l'autre dans le texte exposerait le modèle de notre être en commun.

« Je » ne peux jamais me trouver seul dans le texte car l'autre y est toujours déjà présent ; le « je » écrit est perpétuellement dédoublé par la pluralité des origines du sens. Dans le langage, je suis donc

[...] à moi seul une « société » entière — étant en vérité, dans le langage et comme langage, *toujours simultanément* « nous » et « moi », et « moi » en tant que « nous » aussi bien que « nous » en tant que « moi³¹ ».

Au-delà de la signification, par le partage du sens qu'il constitue, le texte expose donc notre être en tant qu'il est nécessairement « avec », nécessairement commun, contaminé par l'autre. Il est emblématique du contact entre nous par le dehors, toujours interrompu, décrit par Nancy :

[...] ce qu'il faut dire, c'est que cela — toucher au corps, toucher le corps, toucher enfin — arrive tout le temps dans l'écriture. Cela n'arrive peut-être pas exactement dans l'écriture, si celle-ci a un « dedans ». Mais en bordure, en limite, en pointe, en extrémité d'écriture, il n'arrive que ça. Or l'écriture a son lieu sur la limite. Il n'arrive donc rien d'autre à l'écriture, s'il lui arrive quelque chose, que de toucher. Plus précisément : de toucher le corps (ou plutôt tel et tel corps singuliers) avec l'incorporel du « sens » [...]. L'écriture touche aux corps selon la limite absolue qui sépare le sens de l'une de la peau et des nerfs de l'autre. Rien ne passe, et c'est là que ça touche³².

Cette façon de se « toucher sans se confondre³³ », c'est ce qui arrive sans cesse à l'auteur et au lecteur³⁴ dans le texte : ils s'assemblent en s'épaçant, s'exposent à leurs limites, se rencontrent sur le dehors. Ainsi, la prise en compte du corps dans la réception révèle que lire, c'est marquer le désir de « [...] maintenir ce qui, de soi, n'est pas substance stable et permanente mais passage et partage³⁵ ».

31 Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, 1996, p. 108.

32 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 13.

33 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 188.

34 Mais aussi les différents lecteurs entre eux qui se partagent le sens du texte.

35 Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, *op. cit.*, p. 111.

Références

- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil (Essais critiques IV), 1984.
- — —, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- — —, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- — —, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- — —, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- DERRIDA, Jacques, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur (Détroits), 1999.
- — —, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000.
- — —, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.



Gérard Macé et son lecteur : un compagnonnage orienté

ADELINE LIÉBERT

Lorsque Ossip Mandelstam, et après lui Paul Celan, déploient l'image de la « bouteille à la mer » pour décrire la pratique poétique comme un acte d'espoir et de don, ils rejoignent l'imaginaire si fécond de l'expérience maritime comme paradigme de l'expérience littéraire. Peut-être la richesse de cet imaginaire est-elle liée à Ulysse, dont on peut considérer qu'il fonda par son périple tout un pan de la littérature occidentale. Peut-être que quelques grands écrivains navigateurs, beaucoup lus et souvent commentés, ont également contribué à façonner la convergence des univers de la mer et de la littérature. Nous songeons bien sûr ici à Hermann Melville ou à Joseph Conrad, mais aussi à la place de la mer chez des écrivains comme Victor Hugo, Ernest Hemingway, Jules Verne, ou plus récemment l'écrivain originaire de Trieste, Claudio Magris.

Depuis que l'univers de la Bibliothèque s'est élargi avec la pratique de la « navigation » sur Internet, la métaphore marine pour évoquer la circulation dans les textes est devenue presque une évidence. Cela explique peut-être pourquoi, tandis que nous nous plongeons dans l'œuvre singulière de Gérard Macé, l'imaginaire de la mer est venu nourrir notre expérience de lecture qu'aucune approche générique ne permettait de cerner. Car inscrire son ouvrage dans un genre littéraire donné, c'est évidemment donner à son lecteur un repère, lui ouvrir un horizon d'attente. Gérard Macé, qui juge la question des genres « oiseuse », ne refuse certes pas cet horizon ou ce repère pour ses lecteurs, mais ceux-ci doivent le chercher ailleurs que dans les grilles de lecture relativement balisées de la poésie ou de l'essai par exemple, deux dénominations qui permettent, tout au moins du point de vue éditorial, de classer une partie des œuvres de Macé, mais sans que celui-ci ne s'y reconnaisse vraiment.

Pour définir l'horizon de lecture propre à son œuvre, le terme qui convient sans doute le mieux est celui de « divagations », dont l'auteur suggère l'emploi à la fin d'un entretien accordé à la revue *Le matricule des anges* où il évoque ainsi ses ouvrages que l'on serait tenté d'appeler des « essais » : « [I]l y a un mot qui pourrait qualifier tous ces livres [...], il est ambigu mais je vais le dire tout de même car je l'aime beaucoup : c'est le mot de "divagations"¹ ».

1 Gérard Macé, « Célébration des retrouvailles » (entretien avec Gérard Macé), 2001, p. 21.

La « divagation », cette « errance à travers », « ce flottement çà et là », rend bien compte en effet d'une bonne part de l'œuvre voyageuse de Gérard Macé, qui parcourt le monde tout en remontant bien souvent aussi le temps, dans une dynamique qui a moins affaire avec les rugosités du terrain qu'avec les méandres de l'esprit, conférant à ses nombreux voyages, d'homme et d'écrivain, la légèreté d'une page blanche que l'on s'apprête à remplir. Quelques-uns des livres de Macé vont d'ailleurs à la rencontre de pages d'écriture ; ainsi dans *Ex libris* il emboîte le pas à Nerval, Corbière, Segalen ou Rimbaud, enrichissant de nouvelles divagations leurs errances existentielles et poétiques. Et si au fil de ses œuvres Gérard Macé parcourt l'Italie, l'Égypte ou l'Amérique, c'est pour un cheminement à la fois méticuleux et rêveur à travers les vies, les réalisations et les œuvres d'êtres aussi différents que Borromini ou le Bernin (*Rome ou Le firmament*), Champollion (*Le dernier des Égyptiens*), Christophe Colomb, Cortés (*L'autre hémisphère du temps*), etc.

L'écriture au hasard des désirs et des rencontres, de l'imagination et des découvertes est donc un mouvement de fluctuation orientée vers d'autres espaces et d'autres vies, un parcours non balisé mais tendu vers un horizon qui nous donne envie ici de revisiter l'étymologie du terme « divagation » pour y lire une traversée au cœur des vagues de la mémoire du monde. Ce mode de déplacement convient parfaitement à la « bouteille à la mer » que nous évoquions en commençant. Mais on voit que l'intention de Gérard Macé est très différente de celle d'un Celan ou d'un Mandelstam. Car si le geste des deux poètes est dirigé vers un lecteur dont Paul Celan souhaitait, sans toujours y croire, qu'il soit une « Terre-Cœur² », Gérard Macé semble chercher plutôt à remonter le courant pour rejoindre des lectures antérieures et des voix appartenant au passé. Le lieu du lecteur est donc ailleurs qu'au bout de la traversée, et c'est à cette question du lieu, ou de la place du lecteur, que nous allons tâcher de répondre, en montrant comment l'expérience de la divagation est une expérience du passage de main en main, et qu'elle se résout dans ce que nous avons appelé un « compagnonnage orienté ».

Un compagnonnage

Si les œuvres de Gérard Macé quittent en effet le giron du moi pour rejoindre une altérité, il semblerait que le point de mire soit situé à rebours du lecteur plutôt que vers lui. À propos de son livre *Ex libris* par exemple, l'auteur écrit : « [C]'est le récit d'un lecteur qui, à travers ses lectures, et en les réinventant après coup, montre comment il advient à lui-même³ ». En apparence, il n'y a guère de place ici pour le lecteur. Un passage du chapitre de *Ex libris* que Macé consacre à Mallarmé peut être lu comme une mise en abyme de cette absence. Il y est question d'une conférence que l'auteur de *L'après-midi d'un faune* a tenue à sept reprises au cours de l'année

2 Nous renvoyons à sa formule selon laquelle l'œuvre poétique est « une bouteille à la mer, mise à l'eau dans la croyance — pas toujours forte d'espérances, certes — qu'elle pourrait être en quelque lieu et quelque temps entraînée vers une terre, Terre-Cœur peut-être » (Paul Celan, « Allocution de Brême », *Le méridien et autres proses*, 2002, p. 57).

3 Gérard Macé, « La poésie tombée dans la prose » (entretien avec Gérard Macé), dans Serge Boucheron *et al.* (dir.), *Images et signes*, 2001, p. 58.

1890. Elle était consacrée à Villiers de l'Isle-Adam et s'ouvrait invariablement sur ces mots : « Un homme habitué au rêve, vient vous parler d'un autre, qui est mort. » Cette phrase est ainsi commentée par Gérard Macé : « Façon de nous dire qu'il interpelle son propre souvenir, plutôt qu'il ne s'adresse à nous⁴ » (*EL*, p. 124). Or, ce commentaire ne pourrait-il pas s'appliquer à Gérard Macé lui-même ? Les mots « rêve », « souvenir », ou « mémoire », si fréquemment employés par l'auteur lorsqu'il parle de son œuvre, ne renvoient-ils pas à des expériences d'écriture ou de parole tournées vers un passé revisité plutôt que vers les lecteurs à venir ? Ailleurs dans l'œuvre, on trouve d'autres formules qui décrivent une orientation similaire. Par exemple, à l'orée du texte *Vies antérieures*, au titre d'ailleurs éloquent, Gérard Macé évoque ainsi son projet d'écriture : « [N]ous écrivons pour nous loger dans le corps d'un autre, et pour vivre en parasites dans l'un des trous creusés par la mémoire » (*VA*, p. 14). Ce corps d'emprunt n'est vraisemblablement pas le nôtre, mais celui des hommes dont il sera question dans l'œuvre : le poète grec Simonide, Saint-Jérôme, le naturaliste Carl Linné, etc.

Ce sont aussi des hommes du passé et ses propres souvenirs, de voyage ou de lecture, que Gérard Macé convoque à la lisière de son voyage en écriture dans l'Amérique à peine découverte :

Il faut avoir l'âme un peu malade pour aller à Lisbonne [...]. Devant l'estuaire et le va-et-vient des navires, j'ai imaginé l'Amérique sur l'autre rive. [...] Comme on voit quand on imagine, à contre-jour comme on voit les morts j'ai vu revenir les compagnons d'Ulysse, Vasco et tous les autres, après des siècles d'errance et d'oubli. [...] Depuis j'ai lu comme on navigue : d'abord à l'estime, puis avec un crayon comme au-dessus des cartes marines (*AH*, p. 11).

Le lecteur ne semble guère pris en compte ici, et si l'on considère avec Julien Gracq que la lecture d'un ouvrage littéraire est aussi « l'accueil au lecteur de *quelqu'un* », et que les premiers pas dans une œuvre sont essentiels pour déterminer les « nuances » de cet accueil, on peut se demander si Gérard Macé n'est pas de ceux qui, selon les critères définis par Julien Gracq, « refus[ent] de [nous] prendre en charge⁵ », comme si son texte était bien une « bouteille à la mer », mais visant, espérant, un espace qui ne se situe pas du côté du lecteur.

Pourtant une formule autrement hospitalière attire notre attention. Elle est située à la toute fin de *La leçon de chinois* publiée aux éditions Fata Morgana en 1981, qui s'achève de façon frappante par ces mots : « Et mon frère de lait le lecteur⁶ ». Le contraste avec les phrases souvent longues de Gérard Macé contribue à donner du poids à ces neuf syllabes. Quant aux termes choisis, on songe bien sûr au poème liminaire des *Fleurs du mal*, qui s'achève sur ce même vocable de « frère » pour

4 Les références aux œuvres sont désormais assurées par un sigle et un numéro de page (*L'autre hémisphère du temps* : *AH*, *Bois dormant* : *BD*, *Le dernier des Égyptien* : *DE*, *Ex libris* : *EL*, *La leçon de chinois* : *LC*, *La photographie sans appareil* : *PA*, *Rome ou Le firmament* : *RF*, *Un détour par l'Orient* : *UD*, *Vies antérieures* : *VA*).

5 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, 1993, p. 168.

6 Le texte de *La leçon de chinois* a été repris dans *Un détour par l'Orient*, 2001 (p. 60).

interpeller le lecteur. Mais le complément du nom adoucit une détermination qui avait dans l'alexandrin baudelairien une certaine violence. Tandis que la fraternité se noue pour Baudelaire autour de la misère inhérente à la condition humaine, Gérard Macé substitue à la figure du mal la question de la langue et des mots : « Si la poésie veut bien de moi, je retourne à la page blanche et au “parlar materno” » (*UD*, p. 60). Ce souhait qui précède de quelques lignes la référence au lecteur « frère de lait » nous invite à voir dans l'image du liquide maternel non seulement la blancheur de la page, mais aussi la mamelle de la littérature : le « parlar materno », c'est d'abord la langue de la mère, celle qui selon Dante offre au poète son parler le plus juste ; mais c'est aussi, en glissant de l'attribution à l'apposition, la langue comme mère. La littérature est un breuvage nourricier et la fraternité qui s'instaure entre auteurs et lecteurs est celle d'une langue qui n'est ni celle de l'auteur ni celle du lecteur, mais celle de l'auteur telle que le lecteur va la consommer. Et l'on ne peut manquer ici par exemple de se délecter des mots qui ont inspiré Macé dans sa brève phrase nominale, ces six syllabes suivies de trois autres paraissant se répondre à travers l'écho des voyelles puis des consonnes, du frère au lait, puis du lait au lecteur.

La relation de fraternité établie par Gérard Macé repose donc moins sur une ressemblance que sur le partage d'une expérience. C'est pourquoi les œuvres de Gérard Macé ne construisent aucun portrait du lecteur. Peu important ses traits, c'est l'acte d'alimentation accompli au travers des mots de l'auteur qui compte, ce qui suppose, en glissant de la mère à la mer, de s'embarquer avec lui le temps d'un livre. Dans la plupart des œuvres, cet accord pour voyager ensemble est scellé par l'emploi du pronom « nous ». À titre d'exemple, on peut évoquer les neuf occurrences de ce pronom, tant sujet que complément, dans les quatre premières pages de *Rome ou Le firmament* ; ou remarquer que le deuxième paragraphe du premier chapitre de *L'autre hémisphère du temps* s'ouvre avec la formule « nous ne saurons jamais » (*AH*, p. 15), tandis que ce même chapitre se referme sur un « Nous savons aujourd'hui » (*AH*, p. 17). Comme variante au pronom de la première personne du pluriel, on retrouve aussi sa forme atténuée ou neutralisée, le pronom indéfini « on », telle la phrase : « À Rome on ne fait jamais que revenir » (*RF*, p. 11). Que ce « on » soit systématiquement relayé par des « nous » atteste qu'il s'agit de la même volonté de faire participer le lecteur à la narration. Par l'usage récurrent d'un pronom qui marque une communauté d'action, Gérard Macé nous propose une forme de compagnonnage, si l'on veut bien se rappeler l'étymologie du pain partagé, de la substance nourricière commune, qui nous renvoie au « lait » évoqué précédemment.

Or, assimiler le texte littéraire à une denrée était l'un des *leitmotifs* du premier recueil de Gérard Macé, *Le jardin des langues*, où les mots « bouche », « mange » et « langue » ne cessent de se côtoyer, comme pour rappeler au lecteur la proximité des organes de l'alimentation et de la communication. L'écrivain pour qui « le cœur mange les mots sur une table de vent » entrait en poésie comme on s'apprête à dévorer un « festin⁷ ». Mais s'il y avait parfois de la violence dans cette logophagie

7 Le texte du *Jardin des langues* a été publié dans le recueil *Bois dormant et autres poèmes en prose*, 1988 (respectivement p. 21 et p. 20).

— on songe par exemple à cette phrase : « Légumes cuits langue farcie j'ai le rêve impossible de parler cru les fourmis noyées du sens dans l'eau sale d'une cuisine où l'arrière-goût prend à la gorge » (*BD*, p. 23) —, la langue de Macé s'est ensuite assagie. La création littéraire est de moins en moins mastication, s'affirmant plutôt comme la délectation commune d'un récit visant non à rassasier le lecteur, mais au contraire à lui ouvrir l'appétit pour partager ce « désir de rêverie » qui est le moteur de l'écriture de Macé⁸.

Ainsi le lecteur est celui qui doit se laisser séduire au sens où il doit se laisser conduire, attirer par le texte, pour partager ce que Blanchot appelle « l'Espace littéraire », et qui est le lieu où Gérard Macé affirme avoir toujours voulu vivre⁹. Aucune condition, donc, n'est posée au lecteur, si ce n'est la disponibilité à se laisser entraîner. Nul besoin même de partager la culture très nourrie de l'auteur. Sa compagnie prend la forme d'un accompagnement, ce qu'illustrent par exemple la vingtaine de scholies situées à la fin du *Dernier des Égyptiens* ainsi que du *Manteau de Fortuny*, assurant une fonction de compléments didactiques d'ordre philologique, onomastique, historique, etc.

Le lecteur est donc, pour Macé, et un frère de lait avec lequel il partage le même fluide vital, la littérature, et un compagnon qu'il entraîne sur son chemin. Or, ce chemin parcouru ensemble est moins un déplacement dans l'espace que dans le temps. Car au lecteur qui considérerait les ouvrages de Gérard Macé comme des textes de voyage ou du voyage, arguant du fait que celui-ci nous entraîne de France en Égypte, en Amérique ou au Japon, en passant par la Chine, Rome, un cimetière d'Île-de-France, etc., Macé prend le soin de préciser, quelque part dans sa *Leçon de chinois*, que « aujourd'hui il n'y a plus d'ailleurs » (*UD*, p. 30). Cette idée que le grand Voyage n'est plus possible, il nous en fait part à nouveau dans son ouvrage *L'autre hémisphère du temps* : « [D]'année en année on assiste à une genèse, mais c'est la genèse d'un monde sans ailleurs, d'un monde sans illusion qui ressemble au nôtre » (*AH*, p. 21). C'est pourquoi Gérard Macé en appelle au temps pour voyager avec son lecteur. Mais il s'agit d'une temporalité en tous sens, à la fois en arrière et en avant, dans l'espace de « la mémoire (incertaine) » (dédicace de *La leçon de chinois*) comme vers les lieux d'une civilisation située aux « antipodes du passé » (formule de Antonio Vieira, citée en exergue de *L'autre hémisphère du temps*). À l'image du titre de cette œuvre qui s'apparente à une Odyssée fragmentaire dans l'Amérique des conquérants, plusieurs ouvrages de Macé sont intitulés de façon à renvoyer simultanément à l'espace et au temps, avec par exemple l'emploi du mot « détour », ou « dernier », ou encore le terme « orienté ».

8 C'est le titre que Marc Blanchet a choisi pour présenter Gérard Macé aux lecteurs de la revue *Le matricule des anges* (« Gérard Macé ou le désir de rêverie », 2001, p. 14-17).

9 « À la bibliothèque de Courbevoie où vivaient mes parents, [...] j'ai emprunté un livre de Blanchot, [...] *L'espace littéraire*, [...] le titre m'attirait. L'espace littéraire était celui dans lequel je voulais vivre », confie Gérard Macé lors de l'entrevue qu'il a accordée au *Matricule des anges*, « Célébration des retrouvailles », *art. cit.*, p. 18.

L'imagination en Orient

Le compagnonnage de Gérard Macé avec son lecteur s'inscrit ainsi dans les arcanes de la temporalité. Or, nous a intriguée le fait que Macé se soit intéressé à un auteur qui avait sur la question un avis très tranché et qui a affecté son existence entière. Il s'agit du poète marseillais Saint-Pol Roux, né en 1861 et décédé en 1940. Des textes inédits du poète ont été rassemblés dans un recueil intitulé *Le trésor de l'homme* qui a paru en 1976. À cette occasion, Gérard Macé a rédigé une préface dans laquelle il rapporte des propos de Saint-Pol Roux permettant de se faire une idée du personnage :

Ma solitude s'expliquerait ainsi : mes idées me devançant, il me semble vivre au milieu d'êtres pas encore nés. [...] En vérité je me sens le contemporain de gens à venir, c'est à eux que je parle, c'est pour eux que je pense. Ils ne sont pas encore vivants, je ne suis pas encore mort. Eux et moi nous sommes à naître. Ils me mettront au monde et je leur servirai de père¹⁰.

Destinant exclusivement ses textes à la postérité, Saint-Pol Roux a travaillé en silence pendant les quarante dernières années de sa vie. Malheureusement, son œuvre a failli être totalement anéantie car, en octobre 1940, des soldats allemands pillent et incendient son habitation et détruisent presque entièrement ses manuscrits. Le travail de Gérard Macé pour l'édition de l'ouvrage *Le trésor de l'homme* a donc été, avec l'aide de la fille de Saint-Pol Roux, de déchiffrer et de classer les brouillons rescapés, afin de sauver de l'oubli la voix de cet auteur. Or, la démarche de Macé qui consiste à s'intéresser à un poète oublié dont l'idée était d'écrire pour les générations futures nous paraît révéler le négatif — au sens photographique du terme — de la manière avec laquelle lui-même envisage ses propres lecteurs. Dans la perspective de Saint-Pol Roux, le lecteur est un « contemporain », un homme avec lequel il partagera un même temps, et s'il juge que le monde n'est pas mûr pour le comprendre, c'est qu'un hasard l'a fait naître trop tôt. Pour Gérard Macé, la question du temps se pose de façon inverse. L'auteur du *Dernier des Égyptiens* ne recherche pas en effet une forme d'adéquation, de consensus sur le moment le plus juste pour la réception. Il travaille au contraire à relativiser le temps, à le faire fluctuer de façon à lui donner d'autres dimensions au-delà du passé, du présent et du futur. Cela se traduit bien sûr par l'intérêt qu'il manifeste dans son œuvre pour des existences du passé qu'il revisite et dynamise par un emploi du présent que l'on retrouve dans tous ses textes ; cela induit surtout une approche de la littérature en termes de rassemblement hétéroclite des époques.

Voilà qui nous mène à la représentation de la fameuse Bibliothèque, celle que Borges donne comme équivalent du mot « univers ». Dans l'imaginaire de Macé, cet univers est assez sombre. En témoigne le récit « Le royaume des morts », qui s'ouvre sur ce paragraphe :

10 Saint-Pol Roux, cité par Gérard Macé dans la préface au recueil *Le trésor de l'homme* (« L'œuvre en miettes de Saint-Paul Roux »), 1976, p. 9.

Une bibliothèque est aussi vaste qu'un royaume, avec ses labyrinthes et ses forêts, ses monuments et ses lois, sa salle des trésors où le temps s'accumule. Mais c'est un royaume des morts, où des âmes errantes continuent de nous hanter comme si elles étaient encore à la recherche d'une sépulture (*BD*, p. 188).

D'un imaginaire de conte de fées, on bascule dès la deuxième phrase dans une atmosphère macabre. Toutefois la tournure verbale « continuer de nous hanter » est rassurante dans son inachèvement. Cela suppose un lecteur habité par l'âme errante plutôt qu'investi. La seule catastrophe serait donc de devenir l'unique réceptacle, le vrai tombeau, ce qui ne saurait se produire qu'à être le dernier lecteur d'un livre. Au-delà du macabre, Gérard Macé n'est pas très loin de la représentation d'Emerson qui sert de fil conducteur à la conférence sur « Le livre » que Borges a tenue dans sa ville natale à la fin des années 1970 :

Emerson dit qu'une bibliothèque est une sorte de cabinet magique. Dans ce cabinet sont tenus enchantés les meilleurs esprits de l'humanité mais ils attendent notre parole pour sortir de leur mutisme. Il faut que nous ouvrons le livre, alors ils se réveillent¹¹.

Qu'il s'agisse d'« âmes errantes » chez Gérard Macé ou d'« enchantements » chez Emerson, entre les morts qui nous hantent et ceux qui se réveillent, nous sommes dans le même univers des contes. Magie blanche et magie noire sont en effet le *recto* et le *verso* de la même opération merveilleuse que Borges, dans la même conférence, qualifie de « chose étrange » qui « se passe » et qui « change à chaque fois¹² ». Face à cet univers enchanteur qui transcende les vivants et les morts, le passé et l'avenir, l'identité et l'altérité, il semblerait toutefois que nous devions rester prudents. Gérard Macé paraît en effet mettre en garde celui qui aurait une trop grande foi envers le « cabinet magique » de la littérature. Ainsi, dans une page où est évoqué le refus du projet de Christophe Colomb par le roi du Portugal, l'auteur commence par nuancer le pouvoir de l'écriture :

[S]i la littérature n'était pas une fausse magie, si elle avait réellement le pouvoir de ressusciter les morts, c'est à l'instant où Colomb se présente devant lui que l'on aimerait le revoir, à cet instant fatidique où il a tort d'avoir raison, quand il éconduit l'aventurier génois qui se propose de trouver les Indes en suivant une route absurde.

Toutefois avant de conclure hâtivement il convient de lire la suite du passage :

Mais à la pénombre du palais, aux deux hommes qui se toisent il faudrait ajouter la chance aveugle et le rire doré des dieux : nulle part en effet ce qu'on appelle la ruse de l'histoire, ou l'ironie du sort, ne s'est manifesté avec autant d'éclat (*AH*, p. 24).

L'art de la prétérition qui articule ces deux phrases illustre le pouvoir de la littérature que Gérard Macé avait commencé par nier. Et si l'auteur choisit de ne pas

11 Jorge Luis Borges, « Le livre », 1985, p. 155.

12 *Ibid.*, p. 157.

prolonger la description des regards échangés, c'est que la synesthésie du « rire doré des dieux » est autrement éloquente. Mais nous avons glissé ici de la Bibliothèque au détail du mot. La magie de la littérature est là, qui permet de ressusciter une voix du passé en ouvrant un livre, mais qui a surtout le pouvoir de bousculer d'une expression toute une représentation de l'existence.

Revenons une dernière fois à la conférence de Borges qui s'ouvre sur un aphorisme et se poursuit par une définition : « De tous les instruments de l'homme, le plus étonnant est, sans aucun doute, le livre [...] le livre est un prolongement de sa mémoire et de son imagination ». Plus loin, l'écrivain argentin insiste : « Car notre passé, qu'est-il d'autre qu'une suite de rêves ? Quelle différence peut-il y avoir entre se rappeler des rêves ou se rappeler le passé¹³ ? » Dans cet entrelacs des rêves et de la réalité, Macé puise le substrat de son écriture. Il rapporte ainsi ses lectures de Nerval, faites tout près de son pays, le Valois :

Mon attachement à Nerval vient de là : je l'ai lu non pas in situ mais presque. Pour un désir de rêverie, pour quelque chose d'attesté. Rien ne me donne plus d'imagination que la chose attestée. [...] Cela éveille en moi une zone sensible que j'ignorais jusque-là : une petite épiphanie¹⁴.

On ne s'étonnera pas de retrouver plusieurs fois le verbe « imaginer » sous la plume de celui qui écrit pour donner en partage l'espace de ses rêves. De façon remarquable, on observe un glissement permanent des sujets : de « j'imagine » on passe à « on imagine », comme c'est le cas par exemple dans le texte qui sert de préambule à *L'autre hémisphère du temps*, ou encore dans les nombreuses pages du *Dernier des Égyptiens* où Gérard Macé donne en partage au lecteur sa propre imagination derrière celle qu'il prête à Champollion lisant *Le dernier des Mobicans* de Fenimore Cooper, nous invitant par exemple à « imaginer avec lui [Champollion] la rencontre imprévue d'une civilisation qu'il s'applique à faire revivre, et d'une autre qui va bientôt disparaître ». Macé fait ainsi de l'imagination la clé de voûte de son art poétique, avec ceci d'original que cela concerne autant et le lire que l'écrire. Il en résulte d'une part cette analyse :

[L]ire consiste [...] à ne plus s'apercevoir de la présence des signes, pour qu'apparaisse une rivière dans la prairie au lieu des méandres d'une écriture, un château crénelé à la place des caractères plus réguliers de l'imprimerie (*DE*, p. 11) ;

de l'autre, cet aveu :

[D]ans mes premiers livres, j'ai été très attaché au phénomène linguistique, à l'importance du signe et je ne pouvais presque pas envisager le monde autrement. Le signe n'a pas disparu, mais s'est laissé oublier. Le livre-charnière, c'est *Le dernier des Égyptiens*, quand je me suis aperçu que Champollion toute sa vie avait été presque névrotiquement attaché au signe. Il ne savait pas lire,

13 *Ibid.*, p. 147.

14 Gérard Macé, « Célébration des retrouvailles », *art. cit.*, p. 20.

il ne pouvait pas oublier la médiation du signe. Écrire ce livre m'a permis de passer à autre chose¹⁵.

Sans l'imagination qui transcende les textes, lire et écrire ne seraient que des opérations de chiffage et de déchiffage. À tous les niveaux de l'espace littéraire, de la Bibliothèque au détail du mot, c'est donc sur le terrain de l'imagination et de l'onirisme que se rejoignent l'auteur et le lecteur. Cela suppose une aptitude à l'ouverture qui chez Gérard Macé rejoint le qualificatif d'« orienté » qui lui est cher. Ce terme d'où provient la table d'orientation des sites touristiques dénote la prise en compte d'une altérité, en l'occurrence un pôle situé à l'est, au sein même de l'objet mis en question. Nous songeons ici à l'utilisation que fait Gérard Macé de la formule « un français orienté » qui sert de titre à quelques pages de regards croisés sur le français et le chinois dans le recueil *Un détour par l'Orient*. Une certaine pratique de la Chine bouleverse en effet l'approche que l'auteur a de sa propre langue. Or, ce détour par l'Orient, défini ici comme une perspective qui travaille un ensemble à partir de ce qui lui est *a priori* étranger, nous semble à même de devenir une figure des mouvements de l'esprit qui font advenir le texte dans une communion d'écriture et de lecture. C'est pourquoi, au vu de la manière dont Gérard Macé envisage ses lecteurs d'une part, et l'imaginaire d'autre part, il nous semble possible de qualifier la relation de Gérard Macé envers son lecteur de « compagnonnage orienté », c'est-à-dire d'une mise en espace où l'imagination n'est pas le centre du texte, mais une entité « traversante » de l'être-là et de l'être-ensemble.

Une littérature à quatre mains

Jean-Pierre Richard observe que « l'un des domaines » où l'œuvre de Macé « fonde le plus vivement son invention » est « celui d'un imaginaire du corps¹⁶ ». En effet, la gorge, la bouche, le pied sont des *leitmotifs* tant de ses textes poétiques que de ses récits. Nous intéressons tout particulièrement ici la main, « l'organe » qui meut l'écriture, pour reprendre l'expression de J.-P. Richard. Or, Gérard Macé fait de la main le lieu de la rencontre entre l'imagination et la mémoire tandis qu'elle représente aussi l'essence de relation entre l'auteur et le lecteur. Voici ce que l'auteur d'*Ex libris* nous révèle dans les premières lignes de son étude consacrée à Gérard de Nerval :

Une des mains de l'auteur ne lui appartient pas : c'est la main *possédée* d'une biographie d'un biographe qui s'ignore. Ce biographe est l'autre en soi, l'homme gauche qui prépare la place où viendra s'installer le lecteur, pour lire — comme par-dessus mon épaule — les lignes de ma main (*EL*, p. 15-16).

Le philosophe italien Giorgio Agamben analyse cette image de la « seconde main » comme la meilleure pour définir le lieu où s'inscrit l'œuvre de Macé : « [S]on lieu se situe entre les deux mains de celui qui écrit, entre le poète qui invente et le biographe qui s'ignore, entre le "poétisé" et le "vécu" de toute parole humaine¹⁷ ».

15 *Id.*

16 Jean-Pierre Richard, *L'état des choses. Étude sur huit écrivains d'aujourd'hui*, 1990, p. 78.

17 Giorgio Agamben, « La langue de la poésie », dans Serge Boucheron et al. (dir.), *Images et signes*, 2001, p. 65.

Cet espace « intervallaire » est déséquilibré du fait que l'une des deux mains, parce qu'elle s'ignore, est une main « gauche », une main fatalement inhabile, ainsi que le rappellent deux textes placés en épigraphe d'*Ex libris*¹⁸. Mais cette absence et cette gaucherie sont une source profonde de son inspiration, ainsi qu'en témoigne le fait que Gérard Macé mentionne « la main gauche » dans sa dédicace au *Jardin des langues* : « Écriture de la main gauche (la main italique) quand je croyais parler seul... ». La typographie adoptée pour les trois premiers recueils¹⁹ est en effet, entièrement ou partiellement, l'italique, comme si l'auteur avait voulu matérialiser pour lui-même la part de ce qui lui avait totalement échappé dans sa propre écriture, et que seule une lecture étrangère restituerait dans son intégrité. Ainsi, dès ses premiers textes poétiques, et avant qu'il n'accomplisse son « détour par l'Orient » au travers de ses voyages et de son initiation au chinois, Gérard Macé revendiquait pour son écriture la manifestation d'une altérité. Le choix de l'écriture en italique, écriture penchée vers la droite, c'est-à-dire vers l'est, s'annonce ainsi comme le présage du compagnonnage orienté instauré au fur et à mesure que l'œuvre se construisait.

Mais avec l'écriture de la main gauche, main longtemps réputée « sinistre », c'est aussi le problème de l'intégrité qui est posé. Gérard Macé est en effet sensible au thème de l'amputation, par exemple celle de la jambe subie par Rimbaud, mais aussi l'amputation de la main, comme en témoigne son analyse de la nouvelle « La main enchantée » de Nerval, ou encore la mise en exergue d'un petit texte de Gilbert Lascault en première page du recueil *Ex libris*, petit texte où il est question de la main mutilée de Ibn Mupla, à qui l'on prête l'origine de la codification de l'écriture arabe, et qui continua à pratiquer la calligraphie au moyen d'un dispositif attaché à son poignet, instaurant ainsi la nécessité d'un rapport entre « une main coupée et l'écho du vide, entre une mutilation et la désignation de l'absence » (*EL*, p. 7). Or, c'est justement cette absence désignée que le « donner à lire » comblera. Il s'agit de retrouver non simplement un passé perdu ou oublié, mais l'intégrité de l'être dont celui-ci n'a lui-même pas idée. Une analogie entre l'écriture poétique et l'apprentissage d'une langue étrangère permet d'affiner cette approche de la main mutilée. Gérard Macé considère en effet qu'« apprendre le chinois », c'est « rééduquer une main morte, en paralysie depuis toujours à l'orient de soi-même » (*LC*, p. 19). Cette main morte est celle de l'écriture, et l'on se souvient des propos de Sartre selon qui « on parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère²⁰ ». Mais Macé ajoute l'idée que cette langue apprivoise l'informe, c'est-à-dire travaille la forme de son intérieur, non seulement « pour trouver du nouveau », ainsi que le souhaitait Baudelaire, mais aussi pour retrouver de l'originel estompé, négligé, voire rejeté. À ce propos, Jean Roudaut dans sa postface au recueil *Bois dormant* écrit : « Le projet poétique a une visée anthropologique : ce n'est pas le simple passé de la personne qui est en cause, mais l'être qui, en nous, vit aux antipodes de nous-mêmes, humble

18 Il s'agit de la citation d'un article du dictionnaire d'Émile Littré intitulé « Pathologie verbale », et d'un extrait du texte *Bras cassé* de Henri Michaux.

19 Ces recueils sont *Le jardin des langues*, *Les balcons de Babel* et *Bois dormant*, respectivement parus en 1974, 1977, 1983.

20 Jean-Paul Sartre, *Les mots*, 1972, p. 135.

et dédaigné²¹ ». Sur ce point encore, le projet poétique s'ouvre dans une certaine violence dont rend bien compte cette vision hallucinatoire qui est en même temps un mot d'ordre pour le lecteur : « Ah la hache sidérale d'un lecteur à quatre mains pour que saignent encore bleus ces vieux papiers dans les halles abattues bâtissez bibliothèques avec odeurs d'épluchures... » (*BD*, p. 45).

La destruction, blessure ou amputation, est une entaille dans la réalité. Cette entaille est à l'origine des pages d'écriture qui rempliront les bibliothèques où déambuleront les auteurs et les lecteurs. Quant à l'odeur d'épluchure qui nous rappelle le lien déjà évoqué entre langue et nourriture, cabinet d'écriture et cuisine, on peut comprendre sa présence par exemple en se souvenant d'une question formulée par un personnage de l'un des premiers drames de Paul Claudel : « Est-ce que la vérité n'a pas dix-sept enveloppes, comme les oignons²² ? » L'auteur écrit entre ses deux mains, interstice où se glisseront les mains du lecteur, processus de mains en mains, et c'est la vérité qui se dévoile comme on épluche un oignon, vérité qui n'est ni dans les mots, ni dans la chose, mais dans le passage des mots à la chose : « La main droite pour désigner les mots, la main gauche pour désigner les choses », écrit encore Gérard Macé (*BD*, p. 184).

Mais quelle est donc cette vérité enfouie et anthropologique ? Gérard Macé nous en donne une clé par sa formule de « la vraie présence²³ », qui est pour lui liée à la mémoire et à la réélaboration, à la « rencontre » au dehors de quelque chose qui touche l'intérieur. Gérard Macé écrit par exemple : « [D]e temps en temps, au détour d'une rencontre, (œuvre d'art, lecture, paysage) je me sens complètement impliqué²⁴ ». Ce mot de rencontre lié à l'idée d'implication en appelle un autre, celui de « communauté », que Blanchot a interrogé dans son texte *La communauté inavouable*, et que le philosophe Jean-Luc Nancy a analysé de la façon suivante :

Lorsque Blanchot parle dans *La communauté inavouable* (éd. Minuit, 1983), du fond sans fond de la communication, il n'y a là aucune acrobatie verbale, aucun mysticisme. Ce fond sans fond de la communication nous savons tous très bien ce que c'est, c'est ce sans fond auquel tout échange aboutit non pas comme à une impasse mais comme à l'ouverture qui est précisément l'ouverture de l'un sur l'autre ou l'ouverture de l'un à l'autre²⁵.

On peut songer ici aux *Amis secrets*, un ouvrage que Marc Blanchet a consacré à plusieurs poètes en première place desquels figure Gérard Macé, et dont le titre a été inspiré de Pétrarque²⁶. Mais cette « communauté inavouable » nous entraîne plus

21 Jean Roudaut, « Un matin de mémoire », postface au recueil *Bois dormant*, *op. cit.*, p. 209.

22 Paul Claudel, *L'échange*, 1967, p. 677.

23 Gérard Macé, « Célébration des retrouvailles », *art. cit.*, p. 19.

24 *Id.*

25 Jean-Luc Nancy, « La question de la communauté dans "Un siècle d'écrivains" », <http://www.remue.net/RK/11_JLN3.html>.

26 Marc Blanchet explicite le sens de l'expression qu'il a donnée en titre à son ouvrage : « Pour désigner les auteurs anciens, grecs et latins, qui le fascinent et qui, plus vivants que fantômes, se penchent sur son règne d'écriture, Pétrarque a une expression précise : les amis secrets » (« Gérard Macé, mystères en eau claire », *Les amis secrets*, 2005, p. 195).

loin encore. Car si le terme d'amitié convient, il ne faut pas l'entendre en termes d'affinité, mais le saisir « comme passage et comme affirmation d'une continuité à partir de la nécessaire discontinuité²⁷ ». La communauté dont il est question établit en effet un lien dans la différence et suppose un dépassement de l'idéal romantique du lecteur *alter ego*. La réalisation d'une telle utopie équivaldrait en effet à un repli sur soi, une clôture et la fin de tout échange. L'impasse au lieu du passage. Alors qu'il s'agit bien chez Macé d'entrer dans l'altérité, à la suite de cette seconde main par laquelle son écriture se fait relais, littérature de mains en mains.

Symbole des activités humaines, de puissance et même de domination, la main est ce que l'on tend, donne, saisit, serre, dans un mouvement toujours orienté vers l'autre. La main de l'écrivain s'offre en partage pour que l'identité puisse s'ouvrir à l'altérité, à l'image de l'effet produit par cette citation relevée sur le mur de la via Giulia à Rome et par laquelle Macé a choisi de clore son ouvrage *Rome ou Le firmament* : « *Hodie mihi, cras tibi* », « Moi aujourd'hui, toi demain ». Certes, le contexte est avant tout celui du *memento mori* puisqu'il s'agit d'une inscription brandie par un « squelette ailé ». Mais on remarque aussi le glissement : une fois repris dans son livre, ce « toi », qui renvoyait à Macé lorsqu'il a lu pour la première fois ces mots, voici qu'il nous désigne. L'avertissement se mue en exhortation bienveillante, en un appel à l'hospitalité, rappelant au lecteur, à la fin de son parcours avec Macé dans la Rome baroque, que l'auteur et le lecteur sont l'un et l'autre des hôtes dans les deux acceptions antithétiques du terme : ils accueillent des textes, un passé, des hommes et sont accueillis par eux, ils les nourrissent et s'en nourrissent... Le lieu de l'œuvre n'est pas dans la main de l'auteur, ni dans celle du lecteur, mais d'une main l'autre. Ce qui induit la permanence d'un mouvement qui est de l'ordre de celui que Gérard Macé décrit ici à propos des autodidactes :

J'ai une démarche d'autodidacte. Pas au sens de l'illettré qui empoignerait des choses qui le dépassent. Dans la démarche de l'autodidacte, quelque chose le rend assez libre de butiner, d'aller vers ce qui à un moment donné excite son désir²⁸.

Au mot « divagation » cité au début de notre travail, il convient donc d'ajouter l'expression d'une attirance dont rend bien compte le terme « désir » et l'image du butin de l'abeille. Le lecteur est associé à cette déambulation orientée dans une démarche que l'écrivain Marc Blanchet analyse en ces termes : « [Les livres de Macé] sont des terres précises à arpenter, délimitées par l'écrivain pour qu'à l'intérieur de ces limites rendues toujours floues par nos perceptions, nous puissions rêver à notre aise²⁹ ». L'espace ainsi ouvert, et les rêves auxquels il est associé, nous ramènent à la métaphore marine, mais de la bouteille à la mer nous sommes passés au vieux mythe du « chant des sirènes », ainsi que Gérard Macé nous y invite en clôturant son introduction au récit *L'autre hémisphère du temps* :

27 Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, 1983, p. 42.

28 Gérard Macé, « Célébration des retrouvailles », *art. cit.*, p. 21.

29 Marc Blanchet, « Gérard Macé ou le désir de rêverie », *art. cit.*, p. 14.

J'ai lu comme on navigue : d'abord à l'estime, puis avec un crayon comme au-dessus des cartes marines. Avec les compagnons d'Ulysse j'ai attendu que le vent tourne ou revienne, j'ai affronté des fortunes de mer [...] pendant qu'à la surface des eaux s'évanouissaient les sirènes (AH, p. 13).

Or, pour Maurice Blanchot le « chant des sirènes » qui attire les navigateurs et les entraîne à leur perte, chant qu'Ulysse seul aura entendu,

était lui aussi une navigation : il était une distance, et ce qu'il révélait, c'était la possibilité de parcourir cette distance, de faire du chant le mouvement vers le chant et de ce mouvement l'expression du plus grand désir³⁰.

Telle est ce que Blanchot appelle « la loi secrète du récit ». Cette loi, Macé l'a comprise en écoutant les récits de son grand-père sur la guerre 1914-18 : « C'est comme si j'avais connu Homère ! » s'exclame-t-il³¹. Or, après avoir vainement tenté de transcrire ces récits dans un cahier d'écolier, l'enfant qu'il était s'aperçut qu'il « manquait une intonation, une présence, un contexte, ce qui fait la transposition et [...] qu'on doit nommer littérature », et dont il résume ainsi le « bénéfice inespéré » : « [L]a chose est là de nouveau, non pas telle qu'elle a été mais mieux qu'elle a été. Avec plus de sens, de vibration, plus de charme aussi³². »

C'est à travers cette vibration et ce charme, ce chant, que la distinction entre l'auteur et le lecteur finit par s'estomper à la fois dans l'acte de lire et dans l'acte d'écrire. Là encore on peut citer Blanchot qui écrit dans *L'espace littéraire* :

[L]'œuvre n'est œuvre que lorsque se prononce par elle, dans la violence d'un commencement qui lui est propre, le mot « être », événement qui s'accomplit quand l'œuvre est l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit³³.

Car si « l'écrivain appartient à l'œuvre », « ce qui lui appartient, c'est seulement un livre, un amas muet de mots stériles, ce qu'il y a de plus insignifiant au monde³⁴ ». Ce qui fait sens donc, c'est le mouvement vers un désir en tant que le désir est ce mouvement même, la littérature comme « enchantement » au sens où elle n'existe pas en dehors du mouvement d'où elle procède, dans la substitution du lecteur à l'auteur. Telle serait donc finalement la force de l'œuvre de Macé : parce qu'il ne choisit jamais la voie du roman, mais laisse libre cours à son imagination tout en suivant la trace d'existences passées, parce qu'il construit aussi un imaginaire de la bibliothèque en mettant en abyme ses propres lectures comme les lectures des autres, Macé nous donne une « vision en coupe » de l'acte de lire, ce qui permet de révéler l'essence de la littérature comme processus « d'une main l'autre », une idée que l'on retrouve dans cette formule de Blanchot : « Entendre le chant des sirènes, c'est d'Ulysse qu'on était, devenir Homère³⁵ ». Gérard Macé, en quelque sorte, nous

30 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, 2001, p. 10.

31 Gérard Macé, « Célébration des retrouvailles », *art. cit.*, p. 19.

32 *Id.*

33 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 2005, p. 15.

34 *Ibid.*, p. 16.

35 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 15.

montre comment lui-même est devenu Homère pendant ses lectures, comment il a prolongé cet état par l'écriture, et comment à notre tour nous le devenons, du moins chaque fois que nous accomplissons l'opération merveilleuse qui consiste à transformer les signes sur le papier en instants de purs désirs et pures rêveries. Le « compagnonnage orienté » se définit ainsi comme la réciprocité du « devenir Homère », c'est-à-dire l'acte par lequel l'auteur rencontre le lecteur non en son écriture, mais en toutes ses lectures, y compris celle de son propre texte. Quant au lecteur, il se peut que, ne voulant pas quitter trop vite l'œuvre de Macé, et refusant de redevenir Ulysse aux mains liées, il se surprenne à prendre la plume à son tour, afin de perpétuer avec d'autres le compagnonnage entrepris.

En guise de clôture : littérature et photographie

Nous voudrions pour terminer évoquer une autre main de Gérard Macé, celle qui déclenche son appareil photographique, puisque depuis une dizaine d'années il pratique cet art dont il dit qu'il est « plus léger que tous les autres » et pour lequel il ne constate pas de différence fondamentale avec sa pratique de l'écriture :

[C]ette nouvelle inspiration n'a pas changé ma façon de voir, bonne ou mauvaise : avec ou sans appareil, la pratique reste la même [...]. Car il s'agit toujours, grâce à un mélange de surprise et de déjà vu, de reconnaître et de saisir au vol les images qu'on portait en soi, suffisamment transposées pour qu'elles soient autre chose que pâles copies (*PA*, p. 10-11).

Le dispositif littéraire des œuvres de Macé, qui se réalise dans le glissement « d'une main l'autre » et le compagnonnage orienté, se reconnaît pleinement dans la photographie qui consiste selon Macé à « s'entraîner à l'absence, mais en laissant des traces » (*PA*, p. 48). C'est pourquoi, au lecteur qui voudrait mieux comprendre l'attirance de Macé pour la photographie, nous suggérons ces quelques lignes de Blanchot où, analysant ce qu'il appelle « l'essence de l'image », l'auteur du *Livre à venir* nous révèle aussi le propre de toute une littérature qui rejoint Ulysse en son voyage :

L'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur ; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible ; irrévélée et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes³⁶.

36 Maurice Blanchot, cité par Roland Barthes dans *La chambre claire*, 1994, p. 164-165.

Références

- AGAMBEN, Giorgio, « La langue de la poésie », dans Serge BOUCHERON, Jean-Louis LAMPEL et Nicolas RAGONNEAU (dir.), *Images et signes. Lectures de Gérard Macé*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2001, p. 65-68.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard (Cahiers du cinéma), 1994.
- BLANCHET, Marc, *Les amis secrets*, Paris, José Corti, 2005.
- — —, « Gérard Macé ou le désir de rêverie », *Le matricule des anges*, n° 35 (juillet-août 2001), p. 14-17.
- BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- — —, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 2005.
- — —, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 2001.
- BORGES, Jorge Luis, « Le livre », *Conférences*, Paris, Gallimard, 1985, p. 147-158.
- CELAN, Paul, « Allocution de Brême », *Le méridien & autres proses*, Paris, Éditions du Seuil (Librairie du XXI^e siècle), 2002 (trad. J. Launay), p. 55-58.
- CLAUDEL, Paul, *L'échange, Théâtre*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1967, t. 2 (éd. Jacques Madaule).
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1993.
- MACÉ, Gérard, *L'autre hémisphère du temps*, Paris, Gallimard, 1995.
- — —, *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1988 (postface de Jean Roudaut).
- — —, « Célébration des retrouvailles » (entretien avec Gérard Macé), *Le matricule des anges*, n° 35 (juillet-août 2001), p. 18-21.
- — —, *Le dernier des Égyptiens*, Paris, Gallimard (Folio), 1988.
- — —, *Un détour par l'Orient*, Paris, Gallimard, 2001.
- — —, *Ex libris*, Paris, Gallimard, 2002.
- — —, « L'œuvre en miettes de Saint-Pol Roux », préface au recueil de SAINT-PAUL ROUX, *Le trésor de l'homme*, Mortemart, Presses de Rougerie, 1976, p. 9-27.
- — —, *La photographie sans appareil*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2001.
- — —, « La poésie tombée dans la prose » (entretien avec Gérard Macé recueilli par Jean-Baptiste Para), dans Serge BOUCHERON, Jean-Louis LAMPEL et Nicolas RAGONNEAU (dir.), *Images et signes. Lectures de Gérard Macé*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2001, p. 53-64.
- — —, *Rome ou Le firmament*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2006.
- — —, *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, 1991.
- NANCY, Jean-Luc, « La question de la communauté dans "Un siècle d'écrivains" » (FR3), <http://www.remue.net/RK/11_JLN3.html>.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'état des choses. Étude sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1990.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1972.



L'invention du lecteur au cœur de la construction auctoriale contemporaine

SYLVIE DUCAS

*Je soubaite que ceci vous trouve en joie et songeant à moi,
afin que tout ce qui manque ici dans les mots soit suppléé,
amplifié, aggravé par le rêve sympathique qui circule entre les lignes
à la lecture de ceux que nous aimons.*

(Flaubert, lettre à Frédéric Baudry, 21 juillet 1850)

On se souvient comment, dans une démarche toute borgésienne, Alberto Manguel, dans les « pages de fin » de son *Histoire de la lecture*, imagine plusieurs chapitres encore à écrire, ceux de « l'invention du lecteur », étroitement liés à celui qui leur ferait suite, consacré à « l'invention de l'auteur, autre personnage imaginaire¹ ». Et Manguel de rappeler : « Tout texte suppose un lecteur² », texte dont l'auteur, tel le Cervantes de *Don Quichotte*, apostrophe le lecteur et l'invite à jouer le jeu, celui de la fiction qu'il accepte en lisant.

C'est un lieu commun pourtant de l'écrivain interrogé sur sa pratique d'écriture que d'afficher un déni de lecteur, entendu comme ce public auquel le livre est offert en pâture et à consommation, que contredit à d'autres endroits de son discours un désir de lecteur indissociable de l'horizon de l'œuvre à écrire. La contradiction n'est qu'apparente : on s'attachera à montrer que pour se penser écrivain, l'auteur a besoin de penser son lecteur, dans le soupçon ou l'adhésion, le rejet ou l'enthousiasme. Bien plus, si le texte (ou l'œuvre) tient toujours d'une utopique communauté entre l'auteur et son lecteur, son signataire fait de ce lecteur une instance incontournable de sa construction auctoriale, voire sa condition même : le lecteur est l'indispensable horizon d'attente de l'auteur, pour inverser la célèbre formule de Jauss³.

Tel est bien le paradoxe de l'écrivain que l'on entend ici interroger, d'abord à partir d'une enquête par entretiens menée il y a quelques années, dans le cadre de

1 Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, 1998, p. 368-369.

2 *Id.*

3 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

ma thèse⁴, auprès d'une soixantaine de lauréats de prix littéraires, de façon à explorer la place et le rôle de ce lecteur ambivalent et polymorphe autant qu'imaginaire et fantasmé dans la construction auctoriale. Et l'on réfléchira ensuite à cette invention du lecteur dans la production littéraire actuelle en prenant pour exemple l'œuvre de Jean Rouaud, notamment à la place qu'il accorde dans son œuvre à l'adresse au lecteur, qui peut être lue comme une tentative parmi bien d'autres pour faire de lui une instance du texte à part entière, une fiction de lecteur ami et complice.

Déni de public, désir de lecteur

Pour l'auteur, le lecteur est source d'ambivalence : depuis la posture de l'écrivain romantique jusqu'aux interrogations de l'auteur moderne confronté aux mécanismes des industries culturelles, la vertu et les prérogatives de celui à qui est destinée l'œuvre littéraire sont souvent mises en doute ; le lecteur pêche par ignorance, incompréhension, ou pire, inculture, bref, il n'est jamais à la hauteur de l'auteur. Le procès n'est pas nouveau : on a tous en mémoire les postures du dandy baudelairien contraint pour être publié à vivre la double prostitution de l'écrivain qui se vend aux lecteurs-filles-de-joie⁵, ou l'élection stendhalienne de la confrérie bienveillante des *happy-few* et son anathème jeté sur le « lecteur malévole⁶ » associé au béotien incompetent. Ou plus largement encore toute l'imagerie du génie incompris dont la valeur littéraire a pour rançon l'épreuve de l'introuvable lecteur, derrière laquelle il faut lire surtout la tension difficilement réductible entre la volonté légitime d'être lu du plus grand nombre et la peur de voir sa littérature taxée de complaisance ou de popularité douteuse.

Pour qui écrit-on, comme on dirait « pour qui me prend-on ? », en somme. On sait depuis Freud⁷ que la question n'est pas une ruse du moi narcissique ni l'expression d'un dérisoire besoin de succès ou de notoriété, mais ces deux spectres repoussoirs n'en conditionnent pas moins les fréquentes réactions de dénégation de l'auteur contemporain. Ces dernières ne recouvrent pas seulement la crainte d'être suspecté d'appartenir à quelque littérature « consentante⁸ », celle des *best-sellers* et des bons « coups » éditoriaux, autrement dit à une littérature qui aurait oublié de se faire déconcertante, inédite, pour s'aliéner aux attentes du public et simplement

4 Sylvie Ducas, *La reconnaissance littéraire. Littérature et prix littéraires : les exemples du Goncourt et du Femina*, 1998.

5 Charles Baudelaire, « Lettre à Charles Asselineau » [13 mars 1856], *Correspondance*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973, t. 1, p. 338-341, commentée par Christian Chelebourg, « Le complexe du paraître », « L'écrivain chez son éditeur », *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n° 219 (1990), p. 35-40.

6 Stendhal, *Préface. Mémoires sur Napoléon*, Genève, Cercle du Bibliophile, 1970, p. 10, cité par Catherine Mariette, « Portrait du lecteur stendhalien », 1998, p. 28-29.

7 « Personne n'écrit pour acquérir la renommée, qui de toute façon est une matière transitoire, ou l'illusion de l'immortalité. Certainement, nous écrivons d'abord pour satisfaire quelque chose qui est en nous, et non pour les autres. Bien entendu, quand les autres reconnaissent nos efforts, cela augmente notre gratification interne, mais néanmoins, nous écrivons en premier lieu pour nous-mêmes, en suivant une impulsion intérieure » (cité par Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, 1985, p. 336).

8 Dominique Viart, *La littérature française au présent*, 2005, p. 10.

le divertir. Elles tiennent aux conditions mêmes de production, de diffusion et de promotion du livre qui oblitérent aujourd'hui l'auteur au profit de l'objet marchand qu'il publie et le contraignent à « tenir un rôle dans une comédie littéraire dont il ne cesse, par ailleurs, de dénoncer l'inanité⁹ ». Depuis que la société du spectacle a mis au premier plan de la scène littéraire des logiques publicitaires et médiatiques, que l'industrie du livre et la démocratisation des pratiques culturelles ont changé les règles de la consécration littéraire, l'auteur est en crise¹⁰ et vit le public de masse dont la fabrique du livre convoite l'acte marchand, non pas tant comme l'expression superlative de quelque « roi lire » favorisant son sacre d'écrivain¹¹, que sous les traits ingrats de ces « mortels vulgaires¹² », dirait Baudelaire, ceux-là mêmes croisés lors des séances de signatures ou dans les foires du livre. Dans cette épreuve du public le plus souvent « déceptive », il faut comprendre le grand écart intenable entre une pratique littéraire intime, privée et solitaire, et l'incontournable circuit de l'échange économique et social sans lequel l'auteur n'existerait pas¹³. S'il continue de se rêver écrivain, la seule posture auctoriale légitime consiste donc, à défaut de regretter son lecteur, de l'ignorer, voire de le rejeter ou de le dénier.

Dès lors, l'auteur se défend d'écrire pour être lu, ne pense jamais à ses lecteurs, s'en moque¹⁴ : « Moi, je me fiche du public, complètement ! », « c'est un paramètre dont je me fiche totalement et royalement », « je ne pense jamais à mes lecteurs, jamais, jamais ». Ces dénis de lecteur qui fleurissent à première vue l'imposture ou la mauvaise foi (car pourquoi publier si ce n'est pour rendre public, destiner au public ce qu'on écrit ?) révèlent surtout l'abîme qui sépare, dans l'imaginaire auctorial, le public anonyme des consommateurs de biens culturels du « collègue invisible » des « suffisants lecteurs », les uns reflétant les réalités économiques du champ littéraire,

9 Alain Vaillant, « Entre personne et personnage. Le dilemme de l'auteur moderne », dans Gabrielle Chamarat-Malandain et Alain Goulet (dir.), *L'auteur*, 1996, p. 41.

10 Sylvie Ducas, « De la fabrique de l'auteur à la fable auctoriale : postures et impostures de l'écrivain consacré », dans *La fabrication de l'auteur*. Actes du colloque tenu à Longueuil en juin 2006, Québec, Éditions Nota Bene, 2010.

11 De ce point de vue, il est intéressant de constater que l'auteur ne continue pas moins de rêver à cette consécration démocratique, de même que le lecteur est prêt à croire lui aussi qu'il peut s'ériger en juge de la littérature de son temps ; voir sur ce point mon article « Prix littéraires créés par les médias : pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *Réseaux*, « Les nouvelles formes de la consécration culturelle », n° 117 (2003), p. 47-83.

12 Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, IX, « Le Dandy », *Œuvres complètes*, 1975, t. 2, p. 710.

13 Sur la distinction entre « auteur » et « écrivain », voir Bernard Pingaud, « La non-fonction de l'écrivain », *L'arc*, n° 70 (1977), p. 74-79.

14 « Il ne faut pas penser au public, parce que si l'on écrit pour le public, alors on tombe fatalement dans le roman de gare. Le romancier doit être en avance sur son public, il faut qu'il le soulève un peu. S'il lui sert des choses qu'il attend, il fait du X ou du Y [noms d'auteurs de *best-sellers*], il ne peut pas faire autrement... » ; « Ni l'envie ni la peur [d'écrire] ne vont avec la recherche du public, parce qu'alors je tomberais dans l'écueil des livres de commande et ce n'est pas mon genre ... » ; « J'écris pour un public, mais je ne me sens pas tenu d'écrire quelque chose qui plairait d'avance ou qui serait commandé par ce public... » (extraits d'entretiens).

les conflits, ruptures et malentendus inhérents à toute littérature immédiate, les seconds, l'espoir d'une communauté partagée sur la scène intérieure de l'écriture. Tout se passe comme si le fait de publier aujourd'hui, de rentrer dans les rouages d'une industrie culturelle, supposait de mépriser ces anti-lecteurs, consommateurs de produits usinés. Mépris, donc, pour le « public », autrement dit pour le lecteur devenu foule et non pas communauté élective, foule anonyme supposée partager avec les moutons de Panurge passivité et instinct grégaire, incarnation fantasmatique du circuit social de l'opinion, du succès, de la mode et du spectacle, dont on ne sait pas ce qu'elle lit ou si elle lit, ou si elle sait seulement lire.

Car c'est bien le pari incertain sur la lecture qui pose problème : rien d'étonnant, dès lors, à ce que la catégorie des lecteurs professionnels ou « super-lecteurs » ne soit pas épargnée par la diatribe et mobilise dans le discours auctorial des métaphores guerrières dignes du terrain miné ou de la « terre brûlée ». La critique ? « C'est au bazooka qu'elle vous attend ! », « c'est un jeu d'arène, c'est-à-dire le niveau zéro de la critique » ou « un lieu de copinage et de renvois d'ascenseur », « un lieu d'enjeux de pouvoir et de relations violentes de jalousie et de haine », auquel le principal reproche est d'avoir sacrifié la lecture à la publicité ou au calcul. Quant à l'éditeur, « puissance redoutable qui ser[ai]t au talent d'introducteur et de soutien¹⁵ », il est cette figure fondamentalement double et ambivalente, à la fois désirée et redoutée, adulée et conspuée, amie et ennemie, en ce qu'elle incarne à la fois les fantasmes de reconnaissance littéraire ou d'une lecture première réussie qui a changé le texte en livre, et les triviaux impératifs de rentabilité et de profit ou les dures lois d'un marché qui broient des auteurs comme d'autres broient du noir. Dans cette « fantasmagorie du lien éditorial¹⁶ » et critique, il faut lire le procès d'une lecture compétente qui aurait démissionné de son rôle, mais dans lequel surtout l'acte de lire ne cesse de se regretter et de se réclamer. Car le regret ou le reproche est encore l'envers d'un désir, une manière de signifier que sans lecture, pas de littérature, et sans lecteur, pas d'auteur. Si l'on ne peut donc concevoir de « vie commune » avec le lecteur que hors du champ littéraire, c'est du côté d'une médiation symbolique¹⁷, d'un contrat imaginaire avec un destinataire suppléant au défaut des livres que l'auteur va contester sa réduction éditoriale à une simple « fonction-auteur¹⁸ » et affirmer sur le terrain du texte ou de l'œuvre sa singularité et sa signature. Cette relation rêvée a ses figures, ses jeux de rôles et de miroirs et participe pleinement d'une construction auctoriale dont la légitimité engage toujours la valeur du travail d'écriture et sa réception littéraire.

15 Elias Regnault, dans Léon Curmer, *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, Omnibus / La Découverte, 2004, cité par Alain Buisine et Jean-Yves Mollier en préface du numéro de la *Revue des sciences humaines* consacré à « L'écrivain chez son éditeur », 1990, p. 7.

16 *Id.*

17 Sur l'importance des médiations dans la construction auctoriale, voir mon article « Entretiens autour d'un prix : "Auteur cherche écrivain..." », *Les médiations de l'auteur. Le cas de l'écrivain*, actes du colloque de Metz de décembre 2006, Paris, L'Harmattan, à paraître.

18 Monique Nemer, « Les rapports auteur / éditeur », dans Gabrielle Chamarat-Malandain et Alain Goulet (dir.), *L'auteur*, op. cit., p. 186.

L'auteur est donc indissociable des représentations du lecteur qui travaillent la fable de lui-même qu'il s'invente. Dès qu'il est question d'écriture ou de création, ce lecteur virtuel émerge et se révèle une hypostase essentielle, instance désirante et désirée, jamais coupée du texte qui s'écrit, produit de l'imaginaire de l'auteur qui préfigure, voire exige, la lecture qu'il attend du lecteur réel. Or, cette lecture prend massivement la forme d'un échange, d'une relation dont les enjeux autoriaux dépassent largement la simple aspiration à être compris. La psychanalyse nous avait prévenus : « [O]n écrit pour démontrer qu'on mérite d'être aimé¹⁹ ». « Conversation », « communion », « apostrophe », « appel », « rencontre », « entreprise de séduction », « lettre », « don amoureux²⁰ » : autant de termes qui prouvent qu'on écrit toujours *à* quelqu'un, même si l'on n'écrit pas *pour* lui. De même, le lexique de la communion sentimentale et les métaphores amoureuses ou épistolaires suggèrent une destination placée sous les auspices d'une relation que l'on rêve complice et interactive, proche en cela du mythe néoromantique de la littérature-communion immortalisé par Gracq (deux fils qui se touchent, l'étincelle, la communion ineffable²¹), mais fort éloignée de l'idée reçue du solipsisme de l'artiste ou de son « plaisir solitaire », et bien plus riche et complexe que le simple modèle de la liaison entre un émetteur et un récepteur développé par les théories de la communication²².

Écrire ne fait donc jamais table rase de l'altérité placée au cœur de l'entreprise scripturale, et ce, bien avant l'acte de publication. Même lorsqu'on affirme écrire « pour soi-même, pour l'autre de soi-même, pour l'absent, l'étranger de soi-même²³ », imaginer un autre qui soit moi ou un moi originellement autre revient toujours à reconnaître une relation duale (et non pas duelle) proche de l'identification spéculaire définie par Lacan dans le « stade du miroir²⁴ ». Michel Schneider le rappelle à juste titre : « [Pourtant] tout livre n'est-il pas une lettre à l'autre ? Un appel à celui qui manque ? [...] Écrire seul, "tout fin seul" a bien des sens. Mais jamais le destinataire aimé et dont on attend l'amour n'est complètement effacé²⁵ ». Pour autant, ce qui frappe, c'est la façon dont la chose publique est rabattue sur la sphère privée, comment, contre l'exposition ou l'exhibition, l'écrivain préfère une intimité, ramène la littérature à la lettre, choisit son destinataire, et propose une autre forme de communication : non pas « plaire au plus grand nombre », comme on dit pudiquement dans les émissions de télévision de l'auteur qui vend bien, mais plaire à celui qui nous plaît.

19 Jacques Lévine, « De quelle hauteur l'auteur... ? », dans Gabrielle Chamarat-Malandain et Alain Goulet (dir.), *L'auteur*, op. cit., p. 200.

20 Citations extraites de mes entretiens.

21 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

22 Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

23 Citation extraite des entretiens.

24 Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 452-453 ; Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse*, vol. 4, n° 13 (1949), p. 449-455.

25 Michel Schneider, op. cit., p. 336-337.

Or, à qui donc adresse-t-on cette lettre ou ces lettres devenues texte, puis livre ? Le « lecteur intérieur²⁶ » ressemble tantôt aux amis ou proches des petits cercles électifs ou familiaux dont l'avis compte, tantôt aux « grands absents », aux pairs ou aux aînés emportés par la mort mais dont on imagine ce qu'ils penseraient de ce qu'on écrit, dont l'écoute exigeante et attentive est seule à même d'entendre la « musique », « l'orchestre », le « cirque²⁷ » de l'écriture ou mieux, de permettre à ces lecteurs d'écrire le livre à la place de l'auteur. Et la métaphore auditive n'est pas anodine qui dit ce qu'une telle empathie a de plus qu'un regard parcourant un livre ou des yeux déchiffrant les signes sur la page. Qu'il soit ce « quelqu'un qui n'existe pas, qui n'a pas de visage, que je ne connaîtrai jamais peut-être », cette « image mythologique », ce « personnage tout à fait utopique [qui] n'existe pas », ce « lecteur imaginaire qu'on a en soi²⁸ » mais qui n'est pas soi, le lecteur est aussi l'envers lucide ou désabusé d'un désir de connivence que menacent les conditions hasardeuses de la réception littéraire immédiate. Dans le même ordre d'idées, rêver du lecteur idéal revient à parier sur le lecteur de demain, comme si l'épreuve de la lecture par autrui se confondait alors avec le rêve de faire œuvre durable. Dès lors, « le lecteur qui compte, ce n'est pas le lecteur d'aujourd'hui, c'est le lecteur dans cinquante ans, dans cinq cents ans. Les vrais lecteurs d'un livre, c'est ce tissu interséculaire qui continue à le lire²⁹ ». Pacte différé ou improbable, donc, avec un destinataire atemporel confondu avec la postérité, rejoignant à l'autre bout du spectre un désir de lecteur qui, dans le temps suspendu de l'écriture, se réduirait à l'auteur écrivant au lecteur qu'il est lui-même ou récrivant ce qu'il aurait lu : « Je pense très fortement au lecteur que je suis », « j'écris des livres que j'aimerais lire », « j'écris à mon lecteur, c'est-à-dire au lecteur que je porte en moi³⁰ ». Le lecteur est donc une construction imaginaire, reflet ou agencement de situations réelles vécues, mais aussi de représentations rêvées ou symboliques, dont on retiendra surtout qu'elle ne quitte jamais l'espace d'une inextricable dialectique entre écriture et lecture.

En ce sens, on peut dire que cette figure virtuelle et improbable de l'autre que je sais et qui sait me lire tient d'un « fantasme du lisible³¹ » dans lequel auteur et lecteur ne seraient plus deux actants séparés aux deux bouts de la chaîne du sens ou du livre, mais deux partenaires, non pas confondus à la façon de deux figures gémellaires, mais solidaires, embarqués dans la même aventure de la signification, au sens où Genette parle d'une littérature au second degré qui s'écrit en lisant³². On mesure ce qu'un tel désir de lecteur doit à l'utopie borghésienne de la Bibliothèque infinie, cette « Littérature en transfusion perpétuelle ou perfusion transtextuelle », pour reprendre la fameuse contrepèterie du même Genette³³, dont tous les auteurs

26 Michel de M'Uzan, « Aperçus psychanalytiques sur les processus de la création littéraire », *Revue française de psychanalyse*, vol. 29, n° 1, (janvier 1965), p. 43-64.

27 Ces termes sont récurrents dans les entretiens.

28 Citations extraites des entretiens.

29 *Id.*

30 *Id.*

31 Sylvie Ducas, *La reconnaissance littéraire*, *op. cit.*, p. 336.

32 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982.

33 *Ibid.*, p. 453.

et tous les lecteurs ne feraient qu'un dans « cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine³⁴ ».

Bien plus, on peut dire que cette utopie que l'auteur aimerait partager entre gens de bonne compagnie, ce rêve d'un pacte d'union à sceller avec « son » lecteur dans le mouvement même de l'écriture, apparaissent comme le pendant de ce que Dominique Maingueneau nomme la paratopie créatrice, ce dispositif textuel et discursif par lequel tout écrivain vise à conquérir son statut d'auteur :

L'écrivain est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. Ce n'est pas une sorte de centaure qui aurait une part de lui plongée dans la pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les étoiles, mais quelqu'un dont l'énonciation se construit à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société³⁵.

Si l'on adhère à pareil postulat selon lequel se feraient écho paratopie et utopie comme les deux faces d'un même *non-lieu*, on comprend que le lecteur utopique que l'auteur s'invente devient partie prenante, et parfois même pierre angulaire, de l'espace des possibles qu'ouvre son texte. Il est aussi une pièce maîtresse de la « fable auctoriale » qui s'écrit dans son théâtre intérieur, si l'on entend par cette expression à la fois une poétique et une posture³⁶, une conduite et un discours.

Au cœur d'une telle utopie de la lecture amicale, le lecteur, comme l'auteur, est donc bien « une instance complexe, qui se meut sur le triple plan du réel, du textuel et de l'imaginaire³⁷ ». Il est cette compétence réceptive dont rêve tout écrivain (si l'on peut dire que l'auteur a bien, lui aussi, un « horizon d'attente » du lecteur quand il écrit), mais celle-ci ne saurait faire oublier ce qu'elle doit au jeu qui dans le geste d'écrire la fonde³⁸. Un jeu au sens ludique et mécanique du terme, un jeu actif et sérieux, dans lequel s'engouffre une large part de la littérature dite « postmoderne ». Reste donc à montrer à partir d'un exemple concret, celui de l'œuvre de Jean Rouaud, comment le lecteur peut s'y inventer sous les traits d'une fiction du lecteur accueilli et choisi où lire cette communauté rêvée.

³⁴ *Id.*

³⁵ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, 2004, p. 85.

³⁶ Le sens de « posture » est donc plus large que celui d'Alain Viala, le premier à avoir conceptualisé cette notion au sens bourdieusien de « façon d'occuper une position » dans le champ littéraire (« Éléments de sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala (dir.) *Approches de la réception*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 137-297). Il est donc proche de celui d'*ethos* auctorial tel que le définit Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire* (*op. cit.*, p. 85) ou Ruth Amossy dans *Images de soi dans le discours* (Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1999), ce concept de rhétorique qu'ils revisitent en soulignant sa dimension à la fois contextuelle et textuelle.

³⁷ José-Luis Diaz, « Pour une histoire des représentations des écrivains », 1989, p. 7-8 ; *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 17-20.

³⁸ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

L'invention du lecteur : l'exemple du lecteur incarné de Jean Rouaud

Si Rouaud nous intéresse particulièrement, c'est qu'en digne représentant d'une littérature romanesque qui depuis les années 1990 renoue avec le récit et le personnage, il invite à la comparaison avec le nouveau roman dont il est héritier, mais qu'il conteste et dépasse, tout spécialement pour ce qui touche au lecteur et à sa fonction. On se souvient de la méfiance réciproque qui depuis Sarraute anime auteur et lecteur, du « terrain dévasté où ils s'affrontent³⁹ », du soupçon et de la ruse qui ont ouvert la voie à une littérature intransitive, hors des chemins bien balisés des conventions d'écriture et de lecture. Jean Rouaud, s'il n'oublie pas que toute littérature est une recherche et que tout se joue sciemment sur la scène d'une fiction exhibée comme telle, n'en défend pas moins le principe d'une littérature réincarnée⁴⁰ dont la lecture amicale, à la façon d'une entente cordiale qui n'exclut pas l'activité critique, est la pierre angulaire, et qui fait une place de choix dans ses textes à l'adresse au lecteur tout comme au pacte de connivence qui la fonde. Un exemple parmi d'autres réside dans le jeu des marques personnelles et de l'énonciation. Michel Butor, dans *La modification*, inaugurerait l'usage systématique d'un « vous » pour décrire son personnage, jouant ainsi sur une tension constante entre extériorité et intériorité, mise à distance du personnage et monologue intérieur, pour mieux renouveler les procédés narratifs et ne pas user des traditionnels « je » ou « il » comme des habituels jeux de focalisation. Dans ce qui constitue les cinq volumes de son « roman familial des origines⁴¹ », l'emploi du « vous » par Jean Rouaud vise, lui, à établir une connivence avec le lecteur, mais exploite une gamme variée d'effets, qu'il s'agisse d'en appeler ça et là à quelque vieux fonds commun d'expériences où se reconnaître et se comprendre (comme l'averse au début des *Champs d'honneur*⁴²), de réclamer du lecteur, sur le mode de l'injonction, de se mettre à la place d'un personnage, au sens propre comme au sens figuré, et d'en vivre par procuration les peines (l'épuisant métier de représentant de commerce du père dans *Des hommes illustres*⁴³ ou la solitude de l'étudiant dans *Le monde à peu près*⁴⁴), ou encore d'endiguer l'émotion et de mettre à distance le pathos à l'acmé de la souffrance (la mort du père dans *Des hommes illustres*, l'agonie de la mère dans *Pour vos cadeaux*⁴⁵), quand il ne s'agit pas d'inviter ironiquement le lecteur à se substituer au travail de mise en scène du romancier butant sur un écueil de sa fiction (comment, précisément, illustrer l'idée abstraite de la résurrection dans *Les champs d'honneur* ?). Dans tous les cas, le procédé vise à rapprocher les instances du narrateur et du lecteur pour instaurer un échange et une intimité que

39 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, 1983, p. 74.

40 Voir sur ce point son essai *La désincarnation* (2001).

41 Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés », *Névrose, psychose et perversion*, traduction de Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1973 [1909], p. 157-160 ; Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard (Tel), 1985 [Grasset, 1972].

42 Jean Rouaud, *Les champs d'honneur*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

43 Jean Rouaud, *Des hommes illustres*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

44 Jean Rouaud, *Le monde à peu près*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

45 Jean Rouaud, *Pour vos cadeaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

réclame le projet d'écriture, mais hors de toute répartition claire et fixe des rôles. Conjugué au pseudo-dialogisme (omniprésent dans *Sur la scène comme au ciel*⁴⁶) et à l'exploitation de toutes les ressources du style indirect libre, le récit prend ainsi la forme d'un dialogue où « ça parle », mais sans qu'on sache vraiment si ces voix sont d'outre-tombe, paroles rapportées — réelles ou inventées —, proférées par un narrateur ventriloque ou un lecteur virtuel, comme dans *Jacques le fataliste*. L'ambiguïté narrative ainsi cultivée indique les limites de l'interprétation, exhibe l'aporie de l'écriture (auto)biographique et mime la posture critique que l'auteur attend de son lecteur, dans le moment même où le narrateur l'invite à visiter avec lui les cryptes intimes et les chambres mortuaires de son histoire familiale. En ce sens, le texte roualdien tient de l'auberge espagnole où auteur et lecteur mettent au pot commun ce qu'ils possèdent : des lectures, un arsenal d'expériences et d'émotions, et une certaine dose de croyance et d'adhésion, à la fois informée et innocente, dans lesquels on peut reconnaître ce « Oui léger » de la lecture dont parle Blanchot, cette sorte de « danse avec un partenaire invisible⁴⁷ ».

Le but visé n'en est pas moins l'invention du bon lecteur, capable de suppléer aux manques du texte, à ses défauts comme à ses non-dits, en quête de ce je-ne-sais-quoi qui pousse déjà l'auteur à écrire. C'est tout le propos de *L'invention de l'auteur*⁴⁸, mais il est déjà en germe dans un cycle romanesque des origines qui ne cesse d'un livre à l'autre de corriger, récrire une histoire familiale par le jeu des reprises, des rectificatifs et d'autocitations ni tout à fait les mêmes ni tout à fait différentes, les mises en scène et en abyme de personnages devenus lecteurs ou de lecteurs censeurs devenus personnages⁴⁹, bref, tout le théâtre d'une écriture sous surveillance. « J'écris mal, alors lis-moi bien » : la bonne lecture est une réécriture, elle interpole, formule ce que Flaubert nommait « l'indisable », ce « non-dit pourtant lisible », cet « indicible qui va sans dire⁵⁰ », qui tient du *feed-back* et rétroagit à ce « je ne saurais dire, mais tu peux comprendre, mets-toi à ma place » de la confiance auctoriale. La bonne lecture est aussi celle qui, dans la fable qu'on lui adresse, sait lire que

tout est déjà écrit : tout est déjà là, en souffrance depuis l'origine, il n'y a qu'à lire ; et tout a déjà donné lieu avant soi à littérature, tout a déjà été dit, consigné dans les livres de la bibliothèque, mais reste à écrire⁵¹.

Si « un auteur, ça invente », mais qu'« un inventeur trouve ce qui est⁵² », autrement dit si l'invention littéraire est pour Rouaud avant tout affaire de mémoire, de point de vue et de lecture, le bon lecteur est celui qui, comme lui, sait « porter sur le

46 Jean Rouaud, *Sur la scène comme au ciel*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

47 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1988, p. 258-261.

48 Jean Rouaud, *L'invention de l'auteur*, Paris, Gallimard, 2004.

49 Sylvie Ducas, *Les champs d'honneur, Pour vos cadeaux de Jean Rouaud*, Paris, Hatier (Profil d'une œuvre), 2006, p. 98-99 et 110-111.

50 Philippe Dufour, « Le lecteur introuvable », 1996, p. 87-103.

51 Sylvie Ducas, « La fable de l'auteur : entre filiation et invention », dans le collectif *Lire Jean Rouaud*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 67-68.

52 Quatrième de couverture de *L'invention de l'auteur*, *op. cit.*

texte un regard oblique », ainsi que le préconise Georges Perec⁵³ dans son art de la lecture, et « lire autrement⁵⁴ », dans l'interprétation du déjà là et la remémoration du déjà lu. La vue oblique alors renvoie au modèle de l'anamorphose⁵⁵ et suppose qu'un texte peut en cacher un autre où se devine une bonne perspective jamais avouée, ou autorise à varier l'angle de vue d'un livre à l'autre : c'est, par exemple, un paysage pluvieux de Loire-Inférieure dans lequel se lit en filigrane dans *Les champs d'honneur* les stigmates des tranchées de la plaine d'Ypres, avant que ces pluies ne révèlent leur tribut, dans *L'invention de l'auteur*, à une estampe chinoise et le champ de bataille, à l'écriture ravagée d'un petit myope.

Le lecteur n'est donc pas qu'un lecteur participatif, mais un lecteur « intelligent » — ou « archi-lecteur »⁵⁶ — qui suppose, comme l'étymologie le rappelle, une compréhension qui serait à la fois complicité et empathie, mise en relation et capacité à saisir dans son ensemble. Et la singularité de Jean Rouaud réside bien dans ce déplacement d'une logique de la création ou de l'expression à une logique de l'interprétation ou de la réception, où l'intention d'auteur se refuse. Si le récit, en cultivant l'ironie et l'incertitude, en brouillant les pistes entre fiction et réalité, perd en effet son lecteur dans le jeu des allusions, des reprises et des digressions, des hypothèses et des incertitudes, c'est qu'il revendique le statut de récit indécidable⁵⁷ et rappelle ainsi que la littérature est avant tout l'aventure d'une écriture à laquelle est convié le lecteur, non pour visiter le musée des intentions auctoriales, mais pour découvrir et trouver dans sa lecture un vouloir dire qui s'ignore ou qui s'invente. De fait, la lecture est pour Jean Rouaud moins une élucidation qu'un système d'échanges réglé sur le double partage des compétences et des désirs de l'auteur et du lecteur⁵⁸, dont le but est de jouer par avance de la variation des points de vue du lecteur et de s'offrir la liberté d'écrire ce qu'on a (ensemble ?) envie d'écrire, mais sans se départir du couple indéfectible que forment scripteur et destinataire, sans lequel la fiction ne peut s'incarner.

Or, ce qui frappe chez Jean Rouaud, c'est non seulement la mue progressive de l'auteur qu'il donne à lire, le portrait en mouvement qu'il construit d'un livre à l'autre, depuis l'orphelin mélancolique des premiers livres jusqu'au portrait de l'écrivain consacré de *L'invention de l'auteur*, mais surtout la place centrale qu'il confère à la figure de l'auteur-lecteur. On a montré ailleurs ce qu'une telle figure doit à l'écriture des filiations, notamment à une esthétique du recyclage⁵⁹ fondée sur une bibliothèque imaginaire peuplée de tous les livres aimés qui ont aidé à l'avenant à se construire et que l'on réinjecte comme un hommage dans ses propres livres,

53 Georges Perec, « Lire : esquisse socio-physiologique », *Penser / Classer*, 2003, p. 113.

54 *Id.*

55 Sylvie Ducas, « Pour une écriture régionale et drôle ? Poétique du récit chez Jean Rouaud », *Jean Rouaud. Les fables de l'auteur*, 2005, p. 174-176.

56 Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

57 Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Perspectives), 2000.

58 On est proche sur ce point des analyses de Michel Charles à propos de Montaigne, dans *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 289-298.

59 Sylvie Ducas, « La fable de l'auteur : entre filiation et invention », *art. cit.*, p. 79.

selon le postulat « qu'on n'écrit jamais qu'avec des matériaux de récupération⁶⁰ ». On doit y voir aussi une forme de modèle, au sens où l'entend Umberto Eco⁶¹, dans lequel réside peut-être la plus grande originalité de Jean Rouaud : celle qui consiste à inventer dans ses livres un lecteur « mode d'emploi ». Mais un lecteur à géométrie variable, à l'image d'une construction auctoriale elle-même en devenir, comme si, en écrivant, l'auteur lisait et donnait à lire son lecteur, non seulement pensait sa relation à lui, mais imaginait ou inventait surtout au fil des livres cette activité de lire dans une parfaite symétrie avec celle d'écrire. La posture double et évolutive de l'auteur-lecteur est donc aussi un pacte de lecture. Rouaud mime son lecteur à l'intérieur même de son texte, le met en condition, et en retour, le lecteur se sent « travaillé par l'œuvre⁶² ». Tantôt, la fiction le convie à se mettre à la place d'un scripteur libéré de la censure que représentait pour lui la lecture maternelle (*Pour vos cadeaux*), tantôt, à adopter la réciproque (*Sur la scène comme au ciel*) et à découvrir les enjeux d'une écriture sous contrôle assignée à surveillance, lecteur invité ainsi à revisiter l'ensemble des cinq livres selon ce pacte de lecture nouveau et une réception désentravée. Lire pour Rouaud, comme écrire, c'est relire et relier entre eux des livres qui forment un dispositif en devenir, celui de l'œuvre, du *work in progress*. Mais le meilleur exemple est sans doute le cas limite de l'adresse à la lectrice de *L'imitation du bonheur*⁶³, ce personnage d'encre tout droit sorti du contexte révolu de la Commune dont le narrateur interprète le destin de papier à l'aune de notre monde actuel qui a basculé dans une modernité dont elle ignore tout et qu'il faut lui expliquer en renouant avec les mots d'hier : face à cette lettre privée inventée de toutes pièces et qui ne lui est pas destinée, le lecteur réel prend toute la mesure de cette présence *in absentia* qu'illustrent le lecteur pour l'auteur et l'auteur pour le lecteur, ces deux trompe-l'œil que sont aussi ces deux hypostases textuelles grâce auxquelles lecteur et auteur réels, dans la dynamique même d'une écriture / lecture empirique, construisent le Lego du texte — on ne peut trouver de mot plus approprié —, bâtissent leur communauté de lecture et d'écriture dans ce jeu de vases communicants entre une écriture qui se lit (se lie ?) et une lecture (un lien) qui s'écrit.

L'adresse au lecteur, on le comprend, a donc chez Rouaud toute l'ambivalence de la carte postale décrite par Jacques Derrida⁶⁴ et conçue par lui comme la métaphore de l'écriture et de sa destination. Si la littérature roualdienne est fondamentalement épistolaire et postale, c'est qu'elle s'offre comme un espace hybride, à la fois privé et public (contrairement à la lettre envoyée sous pli cacheté), qu'elle est envoyée à un destinataire fondamentalement ambigu, à la fois pluriel (la carte postale, recto verso, n'est-elle pas visible et lisible par tous ?) et absent au moment où on l'écrit (peut-être même à son terme car rien ne dit que la carte postale arrivera jamais à

60 Jean Rouaud, *La désincarnation*, 2001, p. 17.

61 Umberto Eco, « Le lecteur modèle » [ch. 3], *Lector in fabula*, Paris, Livre de poche, 2001 [1979], p. 61-83.

62 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, 1981, p. 45.

63 Jean Rouaud, *L'imitation du bonheur*, Paris, Gallimard, 2006.

64 Jacques Derrida, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

bon port), et que l'adresse qui la fonde, à la façon du jeu de la bobine freudien et du *fort / da* — adresse à entendre au double sens d'habileté et de destination —, fait du texte qui s'écrit un espace lui-même profondément ambigu : objet réel, tangible, référentiel (le livre), mais aussi objet construit, inventé, comme l'enfant quand il joue, affirmant la liberté du joueur dans le même temps où il l'aliène. L'adresse de l'auteur tient donc d'un jeu par lequel la maîtrise du destinataire, son implication et sa tenue à distance bâtissent une structure en miroir — une aire transitionnelle, dirait la psychanalyse — où écriture et lecture se rejoignent dans une activité gigogne, réversible, toutes deux tissant, du lien ambigu avec le texte, cet espace virtuel ou potentiel entre réalité et illusion consenties que partagent un auteur et un lecteur « suffisamment bons » l'un pour l'autre. Pour le livre comme pour le jeu ou l'amour, il faut donc être au moins deux et le regard de maîtrise qu'échangent à distance auteur et lecteur est aussi un regard de confiance, dont la convergence dépend néanmoins au dernier chef du degré d'implication du lecteur dans un récit qui fait semblant et ressemblant, et du crédit qu'il accorde ou non à un narrateur lui-même pris dans ce jeu de la fiction, auteur inventif, donc, mais aussi inventé⁶⁵.

Le changement de paradigme esthétique qui substitue l'interprétation à la création *ex nihilo*, à l'œuvre dans tout l'art contemporain dit « postmoderne », bouleverse donc, avec Rouaud, les catégories auteur / lecteur, distribue autrement les rôles de la création et de la réception, convoque une alliance inédite entre écriture et lecture fondée sur le transfert de compétences, et ouvre, du coup, un nouvel espace d'invention : celui d'une aire de jeu et du « je » fondamentalement spéculaire où jouer à deux celui de la fiction, entre soupçon critique et adhésion lyrique, clin d'œil et regard entendu, ce qui revient encore pour l'auteur et le lecteur à se faire un signe.

65 Sylvie Ducas, « Pour une écriture régionale et drôle ? Poétique du récit chez Jean Rouaud », *art. cit.*, p. 179.

Références

- ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, t. 2 (éd. Claude Pichois).
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio / essais), 1988 [1955].
- BUISINE, Alain et Jean-Yves MOLIER (dir.), « Préface », *Revue des sciences humaines*, « L'écrivain chez son éditeur », vol. 3, n° 219 (1990), p. 7-8.
- DIAZ, José-Luis (dir.), « Pour une histoire des représentations des écrivains », *Textuel*, « Images de l'écrivain », n° 22 (1989), p. 7-9.
- DUCAS, Sylvie, « Pour une écriture régionale et drôle ? Poétique du récit chez Jean Rouaud », *Jean Rouaud. Les fables de l'auteur*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005, p. 163-182.
- — —, *La reconnaissance littéraire. Littérature et prix littéraires : les exemples du Goncourt et du Femina*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 Saint-Denis, 2 vol., 1998.
- DUFOUR, Philippe, « Le lecteur introuvable », *La lecture littéraire*, n° 1 : *L'interprétation* (novembre 1996), p. 87-103.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- LÉVINE, Jacques, « De quelle hauteur l'auteur... ? », dans Gabrielle CHAMARAT-MALANDAIN et Alain GOULET (dir.), *L'auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 199-211.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Arles / Montréal, Actes Sud / Leméac, 1998 (trad. Christine Le Bœuf).
- MARIETTE, Catherine, « Portrait du lecteur stendhalien », *La lecture littéraire*, n° 2 : *Le lecteur dans l'œuvre* (janvier 1998), p. 27-34.
- NEMER, Monique, « Les rapports auteur / éditeur », dans Gabrielle CHAMARAT-MALANDAIN et Alain GOULET (dir.), *L'auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 185-190.
- PEREC, Georges, « Lire : esquisse socio-physiologique », *Penser / Classer*, Paris, Édition du Seuil, 2003 [Hachette, 1985].
- ROUAUD, Jean, *La désincarnation*, Paris, Gallimard, 2001.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard (Idées), 1983 [1956].
- SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.
- VAILLANT, Alain, « Entre personne et personnage. Le dilemme de l'auteur moderne », dans Gabrielle CHAMARAT-MALANDAIN et Alain GOULET (dir.), *L'auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 37-49.
- VIART, Dominique, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

ANALYSES



De la batture à l'écriture : les *Histoires naturelles* du Nouveau Monde de Pierre Morency

ÉLISE LEPAGE

Dans son essai intitulé « Code social et code littéraire dans le roman québécois¹ », André Belleau remarque à quel point est fondamentale en littérature québécoise l'opposition entre les paradigmes de nature et de culture. Il décèle notamment leur présence à travers quelques personnages romanesques. La culture se caractérise ainsi par un certain « raffinement² » et « la maîtrise du langage », alors que le critique identifie chez les personnages marqués par la nature une « force instinctive » et le « sens de la réalité³ » ; autrement dit, « [d]un côté le langage sans le réel, de l'autre le réel sans le langage⁴ ». Or, cette opposition s'observe non seulement dans les personnages, mais aussi dans les lieux représentés, l'espace étant sans doute l'une des catégories de pensée des plus évidentes pour différencier nature et culture. La nature est toujours représentée comme signe de l'extériorité, de l'immédiateté et de l'informulé ; elle est avant tout affaire de sens et non de discours. La culture, au contraire, est fruit d'un travail ou d'un art ; elle se situe du côté de la réflexion, de la pensée et est objet de discours. En ce sens, elle est une figure de l'intériorité, du recentrement sur soi. Selon Belleau, tout un pan de la littérature québécoise s'essaie ainsi à faire dialoguer nature et culture, et par-delà, concret et abstrait, réel et langage.

Les *Histoires naturelles* du Nouveau Monde de Pierre Morency posent exemplairement cette problématique du double paradigme nature / culture. Poète et fin naturaliste, Morency anime durant les années 1970 une série d'émissions radiophoniques intitulées les *Histoires naturelles*, au cours desquelles il présente un élément naturel — plante, animal ou arbre — et le décrit avec minutie dans le sillage des grands naturalistes tels que Buffon ou Audubon. Ces émissions ont servi de première main à ce qui est depuis devenu la trilogie des *Histoires naturelles*, ambitieuse entreprise poétique et naturaliste, composée de *L'œil américain* (1989),

1 André Belleau, « Code social et code littéraire dans le roman québécois », *Surprendre les voix*, 1988, p. 177-187.

2 *Ibid.*, p. 184.

3 *Id.*

4 *Id.*

de *Lumière des oiseaux* (1992) et de *La vie entière* (1996). On devine déjà en quoi cette œuvre se confronte très directement à l'opposition entre nature et culture ; en effet, la dimension naturaliste implique une attention particulière à la nature environnante et à ses espaces sauvages, alors même qu'elle suppose un certain degré de culture, de savoir sur les objets et paysages qu'elle décrit. Cette trilogie étant de surcroît l'œuvre d'un poète, elle est à situer avant tout du côté de la littérature, autrement dit de la culture. Comment le poète place-t-il alors l'opposition entre nature et culture au cœur de son entreprise ? Comment les espaces naturels sont-ils mis en discours et accèdent-ils au rang d'objet littéraire, de *locus poeticus* ?

À la lumière de plusieurs essais de Pierre Nepveu, nous soulignerons la singularité de la géographie des *Histoires naturelles* de Morency au vu de l'attachement beaucoup plus urbain de toute une partie de la production poétique québécoise de ces dernières années. Nous recentrant sur le texte en tant que tel, nous montrerons que si la trilogie s'attache souvent à la description des battures de l'île d'Orléans, c'est parce que le choix de cet espace permet d'associer observation et connaissance, voir et savoir, double optique sur laquelle se fonde l'œuvre. Mais celle-ci, loin de se présenter comme une somme d'érudition plaquée sur de longues descriptions et menus détails de spécialistes, adopte un point de vue réflexif qui révèle une éthique exigeante de l'écriture où place et honneur sont donnés aux éléments naturels.

La batture, espace d'écriture à rebours

Les *Histoires naturelles* de Morency rendent essentiellement compte de la vie foisonnante des battures de l'île d'Orléans, située dans l'estuaire du Saint-Laurent en face de la ville de Québec. Or, le choix de ce lieu peut surprendre si on replace l'œuvre dans la production poétique contemporaine. En effet, une grande partie de la poésie québécoise qui s'écrit depuis les années 1970 est une poésie urbaine, et notamment montréalaise : « La postmodernité n'en a plus que pour les villes [...]. Nous sommes urbanocentriques par la force des choses, des images et du discours⁵ », résume Pierre Nepveu dans ses *Lectures des lieux*. Écrire la batture pour Morency, c'est donc s'inscrire à rebours de cette thématique et esthétique urbaine.

On pourrait motiver ce parti en le plaçant dans un héritage de la poésie du pays à laquelle Morency n'a pas été étranger, mais aussi plus largement dans toute une veine d'écriture liée à ce que l'on a désigné par le terme d'« américanité ». L'américanité relève d'une conception à la fois épique et dépouillée de l'écriture ; épique, car à la mesure de ses grands espaces à découvrir et à traverser ; dépouillée, car ces mêmes espaces sont souvent vierges de toute vie intellectuelle. Ce ressenti n'est pas nouveau : il avait déjà poussé plusieurs intellectuels à se rassembler autour de *La Relève* fondée par Robert Charbonneau en 1934 : « Le Canada français leur apparaissait comme une sorte de désert culturel, mais aussi philosophique et spirituel⁶ ». L'étendue des paysages, mais surtout le manque, le vide ontologique du paysage intellectuel et littéraire semblent s'opposer à toute possibilité de saisie

5 Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, 2005, p. 104-105.

6 Michel Biron et al., *Histoire de la littérature québécoise*, 2007, p. 262.

intellectuelle, l'esprit ne pouvant se représenter et penser ces paysages dans leur totalité. L'esthétique de la pauvreté, telle qu'elle se lit de façon exemplaire dans la poésie de Saint-Denys Garneau, se comprend dans ce contexte contre lequel a par la suite réagi la génération de la Révolution tranquille. Les poètes de la décennie 1960 contournent en effet cette problématique en privilégiant l'expression d'un « ici » qui, s'il est présenté comme résolument américain — se différenciant ainsi de la poésie écrite en France —, se fait alors fort de cette pauvreté que les poètes s'emploient à transmuier en force, en espoir, en réel, s'efforçant de dépasser la contradiction entre nature et culture. Le « désert culturel » dont souffrait la génération de *La Relève* va d'ailleurs en reculant avec la création et l'édition d'un nombre croissant d'œuvres et de revues⁷. Au reste, tant les artisans de la poésie du pays que Pierre Morency ont en partage avec un large pan de la littérature américaine l'ambition que décrit Pierre-Yves Pétillon dans *Grand-Route. Espace et écriture en Amérique* :

Écrire, ou plutôt faire apparaître dans le paysage lui-même [...] un texte qui soit co-extensif à l'espace du continent, contenant, englobant les terres américaines dans leur énormité et leur diversité, un Grand Roman américain. Le paysage est la promesse d'un texte à venir. [...] Presque tous les écrivains américains ont eu [...] ce rêve d'un texte spacieux où l'écriture elle-même s'espace. [...] L'espace sauvage est lui-même esquisse du texte dans sa démesure et sa vitalité⁸.

Certes, Pétillon traite de littérature américaine, mais les paysages québécois auxquels s'attache Morency relèvent d'une géographie comparable. Pétillon cite d'ailleurs Longfellow :

« Il nous faut (écrivait déjà, au début du XIX^e siècle, dans la phase programmatique de la fiction américaine, H. W. Longfellow) une littérature nationale à la mesure de nos montagnes et de nos rivières, à la mesure du Niagara et des Appalaches et des Grands Lacs. Il nous faut une littérature nationale hirsute et sauvage [*shaggy and unshorn*] qui fasse trembler la terre comme le tonnerre d'un troupeau de bisons traversant les Prairies⁹ ».

Cette citation n'est pas sans rappeler les visées que l'abbé Casgrain assignait à la littérature canadienne-française qu'il appelait de ses vœux :

Si, comme cela est incontestable, la littérature [...] garde aussi l'empreinte des lieux d'où elle surgit, des divers aspects de la nature, des sites, des perspectives, des horizons, la nôtre [...] sera largement découpée, comme nos vastes fleuves, nos larges horizons, notre grandiose nature, mystérieuse comme les échos de nos

7 Il faudrait retracer l'évolution diachronique du concept d'américanité, et par-delà de l'opposition entre nature et culture dans l'histoire intellectuelle et littéraire québécoise. C'est seulement avec la poésie du pays que la contradiction entre nature et culture a pu être levée. Une de nos hypothèses de travail consiste cependant à avancer que cette opposition tend à resurgir dans la littérature contemporaine à travers les questions de filiations et d'intertextualités littéraires.

8 Pierre-Yves Pétillon, *Grand-Route. Espace et écriture en Amérique*, 1979, p. 109-110.

9 *Ibid.*, p. 110.

immenses et impénétrables forêts, comme les éclairs de nos aurores boréales, mélancolique comme nos pâles soirs d'automne enveloppés d'ombres vaporeuses — comme l'azur profond, un peu sévère, de notre ciel —, chaste et pure comme le manteau virginal de nos longs hivers¹⁰.

À leur origine, les littératures d'Amérique semblent donc partager ce projet grandiose, cette américanité dont Pierre Nepveu se détourne dans les premières pages d'*Intérieurs du Nouveau Monde*. Sous sa plume, l'américanité est

[...] ce néologisme québécois qui a trop souvent signifié [...] une immense ignorance de l'Amérique et sa réduction à des valeurs stéréotypées en lesquelles je ne me reconnais guère : primitivisme, naturalisme, anti-intellectualisme, mythologie des grands espaces, sacralisation de la jeunesse et du tout-neuf¹¹.

Or, ces valeurs ne semblent pas plus partagées ni mises en œuvre par Pierre Morency qui, comme d'autres auteurs auxquels s'intéresse Nepveu, choisit d'aller « à rebours de l'épique, du sacré, du grandiose, modes souvent obligés d'un certain rapport à l'Amérique¹² ».

L'entreprise poétique s'écrit donc contre deux paradigmes liés à la spatialité : celui de la poésie citadine et celui de l'Amérique des grands espaces, les deux se confrontant à la contradiction fondamentale entre nature et culture. La littérature urbaine élude plus ou moins la question en prenant pour ancrage l'espace culturel par excellence qu'est la ville, espace urbain toujours déjà signifiant, tissé de fragments d'écriture et de discours — panneaux, publicités, enseignes, programmes, etc. Si la veine « américaine » aborde plus frontalement la question en s'essayant à représenter des paysages peu marqués par l'activité ou l'habitation humaines, elle n'échappe pas toujours au lyrisme excessif généralement de mise pour évoquer les grands espaces nord-américains, lyrisme auquel se refuse Morency. Tel est le biais qu'adopte la trilogie, la stratégie qu'elle développe face à l'opposition entre nature et culture soulignée par André Belleau. Elle s'interroge sur l'élaboration d'une subjectivité capable de concilier « maîtrise du langage¹³ » et sens du réel en Amérique. L'avant-propos et le prologue d'*Intérieurs du Nouveau Monde* de Nepveu formulent précisément cette délicate problématisation d'une intériorité :

Comment habite-t-on vraiment l'Amérique, et comment la vie intérieure y est-elle possible ? [...] Comment la subjectivité se donne-t-elle un lieu et élabore-t-elle une culture ? [...] Comment faire en sorte que le lieu, si restreint soit-il, demeure une possibilité d'aventure ? Comment surtout la littérature, dans son insatiable appétit de résistance, se détourne-t-elle des grands mythes de l'espace pour inventer, quelque part, [...] une autre manière d'être dans le Nouveau Monde¹⁴ ?

10 Henri-Raymond Casgrain, « Le mouvement littéraire au Canada », *Œuvres complètes*, 1896, t. 1, p. 363-364.

11 Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, 1998, p. 7.

12 *Ibid.*, p. 8-9.

13 André Belleau, *loc. cit.*, p. 184.

14 Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, *op. cit.*, p. 26-27.

On le comprend, « intériorité » ne signifie pas nécessairement « espace intérieur » — tel que le sont la maison, la chambre ou le corps —, mais désigne plutôt une vie intérieure, intellectuelle et littéraire que se crée le sujet pour pouvoir penser et écrire dans ces espaces naturels dénués ou presque de signes de culture. L'élaboration de cette intériorité se révèle nécessaire pour ne pas demeurer dans « la pure paralysie¹⁵ » et le silence, d'une part, et ne pas verser dans l'« énorme leurre¹⁶ » des « grands mythes américains¹⁷ ». D'une certaine façon, Nepveu reprend une partie du questionnement de Belleau en le contextualisant à l'échelle américaine. On voit comment l'opposition entre nature et culture comprise à l'échelle continentale apparaît problématique au vu de la trilogie de Morency qui fait œuvre littéraire de ces paysages naturels. Comment le poète dépasse-t-il ces écueils du rapport aux espaces naturels nord-américains ? Quelles stratégies met-il en œuvre pour faire de la batture un espace d'intériorité, un espace scriptible ?

Voir et savoir

Dans un article que Pierre Nepveu consacre aux *Histoires naturelles* de Morency, il remarque à juste raison que

[l]e titre même de la trilogie naturaliste de Morency, évoquant le Nouveau Monde, pouvait laisser croire à une exploration conduisant l'observateur dans tous les lieux du continent comme jadis Audubon. [...] L'essentiel de sa trilogie ne tient pas aux voyages, il réside dans l'extraordinaire fécondité d'un territoire infime par sa taille, infini par son contenu et sa résonance¹⁸.

Ce « territoire » à la fois « infime » et « infini », ce sont les battures de l'île d'Orléans, espace frontalier, hétérogène où se rencontrent et se mêlent eau douce et eau saumâtre, terre et air, lieu privilégié d'observation de la vie sous toutes ses formes. « Vivrais-je cent ans que je n'arriverais sans doute pas à *mettre des mots sur tout ce qui*, en ce lieu, depuis le temps que je le fréquente, *s'est offert à mes sens*¹⁹ » : l'enjeu de l'écriture de Morency rejoint exactement celui que dégageaient les réflexions de Belleau et de Nepveu entre nature et culture, réel débordant et émergence de l'écriture. Afin de pouvoir « mettre [en] mots [...] ce lieu », Morency procède à une réduction géographique. Au cours de sa trilogie, il ne s'essaie que très sporadiquement à décrire divers lieux du Nouveau Monde et ses observations provenant de voyages. Et quand bien même il le fait, il poursuit sa stratégie qui consiste à délimiter précisément son périmètre d'observation : « L'écrivain naturaliste trouve son point de vue sur le monde, fondé sur une extraordinaire restriction du champ des possibles²⁰ », confirme Pierre Nepveu. En ce qui concerne la batture, le

15 *Ibid.*, p. 27.

16 *Ibid.*, p. 26.

17 *Ibid.*, p. 8.

18 Pierre Nepveu, « Ici, sur la batture : voyage au pays de Pierre Morency », 2003, p. 23.

19 Pierre Morency, *L'œil américain. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, 1989, p. 127. Nous soulignons.

20 Pierre Nepveu, *art. cit.*, p. 17.

procédé est en quelque sorte d'autant plus aisé qu'elle se situe dans une île, lieu qui possède naturellement des frontières bien établies. En cela, l'île est

[...] de par sa forme close et clairement perceptible, l'objet géographique par excellence. [...]

Au contraire des masses continentales, où subsistent assez tard de larges « *terrae incognitas* » [...], l'île [...] se donne immédiatement comme un objet de connaissance aux limites définies et à l'espace de part en part mesurable²¹.

Comparable à la cellule que le scientifique isole sous la lentille de son microscope, l'île ainsi détachée du reste du continent, séparée de la mythologie des grands espaces, peut devenir un lieu de connaissance. La batture, espace prodigue en flore, faune, migrations et marées, se prête admirablement à l'élaboration d'une *mathesis*, c'est-à-dire un discours fondé sur le savoir.

En bon naturaliste, Morency cultive en effet un savoir multiforme, à la fois érudit, nourri de latin et de recherches documentaires, mais aussi coloré, généreux en anecdotes, en citations de toutes provenances, en récits et en mots savoureux. Depuis Linné, la tradition naturaliste veut que pour chaque objet soient d'abord mentionnés nom, théorie, genre, espèce, attributs et usage avant d'en venir finalement aux « *litteraria* », c'est-à-dire « [t]out le langage déposé par le temps sur les choses²² » : origine du mot, variantes, sobriquets, proverbes, expressions, etc. Chez Morency au contraire, Laurent Mailhot souligne l'importance accrue qu'acquière les *litteraria*. Celles-ci deviennent le prétexte sur lequel se greffent les autres catégories prisées de la tradition naturaliste, mais aussi le pré-texte au sens où elles vont permettre l'insertion d'anecdotes ou de récits, comme dans cet extrait consacré à la cigale :

Les Provençaux, qui ont fait de la cigale un emblème et quasiment un symbole, possèdent en leur langue plusieurs expressions et proverbes qui illustrent les rapports intimes que la cigale entretient avec la chaleur. Ne dit-on pas chez eux qu'il fait une chaleur de cigale ? Et que *Fay pas boun travaya quand la cigale canto* ?

Vivait dans le midi de la France, il y a un siècle, le grand Trousseau, guérisseur dont la renommée s'étendait sur plusieurs communes. Quand on venait le consulter pour des engelures, il donnait l'ordonnance suivante : [...] « Les engelures passeront avec de la pommade de cigale. » Ce qui voulait dire, on s'en doutait, que ces maux disparaissent d'eux-mêmes avec les chaleurs de l'été²³.

Donner toute leur importance aux *litteraria*, déployer leurs sens et leurs potentialités implique de cerner approximativement l'objet dans un premier temps, en faisant jouer ce que Morency nomme le « folklore²⁴ » usuel, littéraire et onomastique de l'objet. Dans le chapitre « Simple et cousu d'or » de *L'œil américain*, il décline ainsi les différents sobriquets du pissenlit tout en les commentant :

21 Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, 1991, p. 121-122. La citation est extraite de Franck Lestringant, « Insulaires », *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou / CCI, 1980, p. 470.

22 Laurent Mailhot, « Pierre Morency, naturaliste et fabuliste », *Plaisirs de la prose*, 2005, p. 235.

23 Pierre Morency, *L'œil américain*, op. cit., p. 147-148.

24 *Ibid.*, p. 70.

La forme de ses feuilles, dont les lobes recourbés évoquent les canines des grands félins, explique les premiers noms qu'on lui a donnés : *dente di leone* en Italie, *diente de leon* en Espagne, et *dent-de-lion* en France. C'est le mot français qui est passé en Angleterre où la plante encore aujourd'hui se dit *Dandelion*. [...] La plante acquiert une telle importance que les termes populaires abondent : « chicorée jaune », « salade de taupe²⁵ »,

puis encore « tête-de-moine », « chandelle du curé », « soleil », « vol-au-vent » ou « bonne-nouvelle²⁶ ». Cet exemple de la glose des noms familiers du pissenlit se retrouve dans presque tous les chapitres sur les différents objets abordés. Morency entretient son lecteur tant de l'altitude à laquelle peut voler le Cygne de Bewick²⁷ que des différentes qualités de l'érable à sucre telles que rapportées par le missionnaire Louis Nicolas²⁸. De par leurs connaissances protéiformes et leurs stratégies toujours différentes pour les insérer, on peut écrire avec Pierre Nepveu que « [l]es *Histoires naturelles du Nouveau Monde* représentent, en trois volumes totalisant près de mille pages, [...] une somme de savoir et de poésie sans équivalent dans la littérature contemporaine au Québec²⁹ ».

Ce bref aperçu des connaissances que renferme cette œuvre indique les liens étroits qu'elle entretient entre nature et culture. Pour le naturaliste, la nature est objet de culture ; mais on peut tout autant affirmer que pour le poète, l'écriture procède de la fréquentation et de l'observation passionnée de la nature. Au paradigme nature / culture semble donc chez Morency se superposer celui de voir / savoir. « Voir », l'observation, acte perceptif, se situerait du côté de la nature, « savoir », du côté de la culture. Dans sa prose, voir et savoir ne se disputent pas la préséance mais se nourrissent mutuellement ; il s'agit de se confronter au réel, à l'extérieur, tout en revenant à la bibliothèque et à la table d'écriture ; le va-et-vient entre réel et langage est constant. Savoir permet de mieux voir — « [o]n ne voit bien que ce que l'on sait³⁰ », écrit-il ainsi d'après un auteur anonyme —, mais l'expérience du réel permet la narration d'anecdotes et confère au texte ce ton de conteur qui parle d'un réel bien vécu. La densité du monde extérieur fait donc écho à celle, tout intérieure, du sujet et de ses connaissances. La prose poétique de Morency résulte de cette collusion entre la description de la vie foisonnante de la batture, l'injection d'un savoir bariolé justement dosé et la densité d'une subjectivité capable de les faire dialoguer.

De l'érudition à la réflexivité, une éthique exigeante de l'écriture

Cependant, l'érudition ne conduit jamais à une saturation d'explications ou de raisonnements trop pointus. Le poète ne cherche pas à leurrer son lecteur, à produire à tout prix de l'intelligibilité, du sens, là où manifestement celui-ci ne peut être

25 *Ibid.*, p. 60.

26 *Ibid.*, p. 70.

27 Pierre Morency, *Lumière des oiseaux. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, 1992, p. 227-228.

28 Pierre Morency, *L'œil américain*, *op. cit.*, p. 83-84.

29 Pierre Nepveu, *art. cit.*, p. 16.

30 Pierre Morency, *Lumière des oiseaux*, *op. cit.*, p. 138.

trouvé. Quand bien même le poète décrit avec passion les oiseaux, il « essaie, dans la mesure du possible, d'éviter toute interprétation qui pourrait nous abuser sur une prétendue vie intérieure des bêtes calquée sur ce que nous savons de la nôtre³¹ » : « Je ne dis pas que les oiseaux parlent, insiste-t-il. Je dis qu'ils disent quelque chose en étant simplement qui ils sont³² ». Morency privilégie ainsi une posture réflexive face à ses connaissances. Les *Histoires naturelles* fonctionnent comme un discours dont la dimension de la *mathesis* est indéniable, mais qui véhicule concomitamment une éthique du discours de connaissance. Or, cette éthique exige une confrontation permanente à la réalité : « Toujours réinventer, toujours dépasser l'état actuel des connaissances abstraites par un travail forcené sur le concret³³ », s'explique-t-il à Donald Smith. Concret et abstrait, réel et langage, nature et écriture : la prose de Morency va de l'un à l'autre et montre leur étroite intrication.

Mais dans le même temps, il ne « voit » pas la nature comme un espace vierge de toute culture. La batture est un espace qu'il parcourt réellement, mais qu'il lit et écrit en permanence. Un chapitre de *Lumière des oiseaux* se présente ainsi comme le récit d'une « expédition » dont « le but [...] était de refaire le voyage que James Audubon effectua, cent cinquante ans plus tôt, au Labrador avec le projet de voir et de dessiner les oiseaux des mers froides³⁴ ». Morency décrit ce « *pays de Toutes Isles*, comme l'avait nommé en 1534 le navigateur Jacques Cartier³⁵ », expression qu'avait également reprise Pierre Perrault. Ce voyage se présente donc comme un parcours de (re)lecture de naturalistes, d'explorateurs et de poètes l'ayant précédé. De la même façon, les nombreuses évocations du Saint-Laurent gardent entre leurs lignes la mémoire de l'ode que lui a consacrée Gatien Lapointe ou le ton et le rythme des anaphores des poèmes d'Alain Grandbois.

Plusieurs « objets » décrits fonctionnent également comme des carrefours entre voir et savoir, nature et écriture, tous éléments naturels mais pour lesquels Morency donne à percevoir leur partie liée à l'écriture. Ainsi en est-il de l'arbre, dont le destin régente celui du livre :

Un arbre, c'est la table sur laquelle je suis en train d'écrire qu'une des plus grandes trouvailles de l'homme, c'est encore le papier, qui, du reste, dans presque tous les pays du monde, est fourni par l'arbre³⁶ !

« L'arbre, c'est le concret, la réalité toujours visible, la certitude³⁷ », écrit-il. On pourrait compléter : « L'arbre, c'est le concret, la réalité toujours visible, la certitude » de l'écriture ; certitude de plus en plus oubliée par la négligence contemporaine, mais que rappelle le poète :

31 *Ibid.*, p. 82.

32 *Ibid.*, p. 185.

33 Propos de Pierre Morency cité par Donald Smith, « Entrevue : Pierre Morency, poète et dramaturge », 1978, p. 41.

34 Pierre Morency, *Lumière des oiseaux*, *op. cit.*, p. 263.

35 *Id.*

36 Pierre Morency, *L'œil américain*, *op. cit.*, p. 75-76.

37 *Ibid.*, p. 76.

Ce simple morceau de papier [...] où je me prépare à tracer des signes, de quoi ne me parle-t-il pas ? De la naissance de l'écriture, oui, de la transmutation des idées en signes visibles, [...] de cet objet quasi magique qu'est le livre, de la diffusion des connaissances. Ne me parle-t-il pas aussi de l'envers de la merveille : l'industrie papetière si néfaste aux cours d'eau, les coupes forestières anarchiques, le déboisement de territoires considérables, les nouveaux déserts³⁸ ?

Autre exemple, celui du sable, à la fois surface et matière dans lesquelles tracer des signes, rejoint cet imaginaire d'espace sur lequel écrire :

Le sable n'est-il pas une merveilleuse surface où écrire ? Écrire sur le sable, c'est exprimer dans la matière des mots, des signes qui nous apparaissent d'autant plus importants qu'ils sont éphémères. [...] le sable est directement relié à l'écriture et à la transmission des connaissances : les premiers empereurs n'ont-ils pas inventé l'écriture chinoise en observant les traces des oiseaux sur le sable³⁹ ?

Il faut aussi mentionner la prédilection du naturaliste pour les oiseaux, auxquels il consacre presque exclusivement le second tome de la trilogie. Or, l'oiseau est, comme l'écrivain, être de plume, tel que le montre le chapitre « Portrait de l'auteur en héron » :

Est-ce bien d'un oiseau qu'il s'agit ? À le voir si tendu, si concentré, on songe plutôt à quelque artiste devant sa page vierge. [...] l'air d'être dans les nuages et de prendre plaisir à sentir ses plumes dans le vent, il a deviné ce qui se tapit entre les lignes. [...] Il dirige son poinçon vers le lieu exact de la cible. Il attend. Il est fait pour attendre. Son être tout entier — une maigreur de muscles sous une enveloppe de plumes lâches — est constitué pour cette formidable tension. Puis, le moment venu, d'une détente fulgurante du corps, il fond sur le premier mot chargé de vie⁴⁰.

Cet extrait joue sa métalittérarité sur la corde raide de l'hésitation, de l'indécidabilité que crée la surimpression des figures du héron et de l'écrivain. Derrière la tension du héron à l'affût, Morency entrevoit la posture de l'écrivain, à l'affût du mot juste, et décèle ainsi le monde de l'écriture dans la nature.

Mais au rebours, on peut aussi dire qu'il fait entrer la nature dans la sphère de l'écriture, de par la dimension naturaliste de l'œuvre, d'une part, mais aussi en investissant les espaces du livre qui lui confèrent ordinairement sa littérarité, tels que l'index ou la bibliographie. Les deux premiers tomes ont ainsi une bibliographie où les ouvrages de naturalistes et d'ornithologues le disputent aux récits des explorateurs et aux œuvres littéraires. Laurent Mailhot remarque à ce sujet que « [l]es voyageurs, explorateurs-guides, expérimentateurs artisanaux, ont beaucoup plus de valeur narrative et de consistance littéraire que les savants de laboratoire et les techniciens trop pointus⁴¹ », ce que confirme la bibliographie du livre. *Lumière des oiseaux*

38 Pierre Morency, *La vie entière. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, 1996, p. 89.

39 Pierre Morency, *Lumière des oiseaux*, op. cit., p. 299.

40 *Ibid.*, p. 28.

41 Laurent Mailhot, op. cit., p. 238.

compte également un index non des auteurs cités, mais des oiseaux mentionnés. Enfin, toute la trilogie est abondamment illustrée de dessins de Pierre Lussier qui, littéralement, donnent à voir en regard du texte l'objet décrit. Plusieurs signes indiquent donc la volonté du poète de conférer leurs lettres de noblesse à des référents naturels ou à des œuvres accordant la prééminence à un objet naturel en les faisant apparaître aux emplacements stratégiques dans l'évaluation de la littérarité de l'œuvre.

À bien des égards, cette trilogie revêt un caractère unique dans le paysage de la poésie québécoise contemporaine : de par son ambiguïté générique, son envergure, la singularité de son propos et de son cadre géographique. Elle se collette résolument avec la difficulté d'inscrire les milieux naturels, perçus comme typiquement américains, dans une littérature de l'infime, et de réconcilier américanité et intellectualisme, nature et écriture en s'attachant à déceler les signes, les traces de l'une dans l'autre. En cela, la poésie de Pierre Morency pourrait être le point de départ d'une analyse qui retracerait l'histoire de la problématique nature / culture et du concept d'américanité à travers les différents âges de la littérature québécoise.

Œuvrant « aux confins de la poésie et de l'ornithologie⁴² », ce « superbe précis de connaissance poétique⁴³ » offre un discours à la fois de la *mathesis* et réflexif, c'est-à-dire un texte généreux en savoirs et qui s'interroge sur ses stratégies pour acquérir et mettre en mots ces savoirs. La batture est bien davantage qu'un lieu à écrire, elle est cette aire hybride où l'écriture se frotte au réel, mais aussi où le réel fait signe, appelle la mise en mots qu'il métaphorise par ses arbres, ses traces dans le sable ou ces êtres de plume que sont les oiseaux. Les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* interrogent ainsi un mode d'être en Amérique qui refuse le déchirement entre les paradigmes de nature et de culture. Pierre Morency n'est pas un poète de la nature, mais un poète *par* nature. Comme l'indique Pierre Nepveu, la trilogie fait partie de ces quelques œuvres qui s'essaient à réinventer un mode d'être et d'écriture :

[O]n retrouve une référence explicite au monde « américain » (au sens large) qui est le nôtre. [...] Mais ce qui frappe surtout, [...] c'est la nécessité de la description, de l'inventaire [...]. Non pas la pure traversée des apparences, la plongée dans les grands flux vitaux sous-jacents aux formes, mais plutôt l'espace découpé, le paysage épié, la géographie récitée⁴⁴.

Si les premiers recueils de Morency s'apparentaient d'une certaine manière à la poésie du pays, c'était par le partage d'un ton et d'une forme de lyrisme, mais aussi par l'appréhension du pays. Là où régnait l'abstraction, où l'écriture cherchait à saisir « le vrai des choses⁴⁵ », « les éléments du monde⁴⁶ », « les instants spacieux

42 Pierre Nepveu, *art. cit.*, p. 23.

43 Jean-Jacques Brochier, « Préface », dans Pierre Morency, *L'œil américain*, *op. cit.*, p. 14.

44 Pierre Nepveu, *Lectures des lieux*, *op. cit.*, p. 232.

45 Pierre Morency, *Poèmes de la froide merveille de vivre* [1966], *Poèmes 1966-1986*, 2004, p. 31.

46 *Ibid.*, p. 36.

les espaces délivrés⁴⁷ », « le beau désert de vivre⁴⁸ », ou encore le « centre le plus lucide du matin⁴⁹ », les *Histoires naturelles* évoquent bien plutôt un paysage et sa géographie — terme à prendre au sens étymologique d'écriture de la terre, du monde. « Géo-graphie » : mot qui fusionne à lui seul la nature et l'écriture dans un unique dessein, celui d'écrire le monde tout en conférant à l'écriture ces multiples dimensions que sont les géographies humaines animale, végétale, fluviale, etc. Cette posture géo-graphique se veut attentive au réel et au langage, exigeante et réflexive en cela qu'elle ne pose rien comme évident et se pense constamment. Elle implique dans le même temps la médiation d'une subjectivité dense, apte à concilier nature et écriture, incarnée dans ce réel foisonnant, mais, tel le héron, tout entière tendue vers ses proies : les mots.

47 Pierre Morency, *Les appels anonymes (Poème affichable)* [1970], dans *ibid.*, p. 159.

48 Pierre Morency, *Torrentiel* [1978], dans *ibid.*, p. 224.

49 *Ibid.*, p. 226.

Références

- BELLEAU, André, « Code social et code littéraire dans le roman québécois », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1988, p. 177-187.
- BIRON, Michel, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et François DUMONT, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
- CASGRAIN, Henri-Raymond, « Le mouvement littéraire au Canada » [*Le Foyer canadien*, 1863], *Œuvres complètes*, Montréal, Beauchemin, 1896, t. 1, p. 353-375.
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991.
- MAILHOT, Laurent, *Plaisirs de la prose*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- MORENCY, Pierre, *L'œil américain. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, Montréal — Paris, Boréal — Éditions du Seuil, 1989.
- — —, *Lumière des oiseaux. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, Montréal — Paris, Boréal — Éditions du Seuil, 1992.
- — —, *Poèmes 1966-1986*, Montréal, Boréal, 2004.
- — —, *La vie entière. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1996.
- NEPVEU, Pierre, « Ici, sur la batture : voyage au pays de Pierre Morency », *Autre Sud*, vol. 23 (2003), p. 16-24.
- — —, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1998.
- — —, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2005.
- PÉTILLON, Pierre-Yves, *Grand-Route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- SMITH, Donald, « Entrevue : Pierre Morency, poète et dramaturge », *Lettres québécoises*, vol. 12 (novembre 1978), p. 39-47.



Le mal, le destin et l'éthique. Levinas et le *Voyage au bout de la nuit* de Céline

ERNST WOLFF

Au centre de l'œuvre d'Emmanuel Levinas loge une analyse de la signification ambiguë des autres, ambiguïté dont le sens vacille entre ontologie et éthique. Afin d'introduire cet essai et de formuler sa question, voici les traits saillants de cette philosophie, qui soulèvent l'essentiel du questionnement et la réponse fournie par le philosophe.

La quête de Levinas d'un sens au-delà de l'être auquel nous sommes attachés

Chez les phénoménologues, Levinas a appris qu'à chaque instant et dans son existence entière, l'homme voit ce qui l'entoure d'une manière interprétative. La vision sert de métonymie pour cette ouverture au monde : « [L]a vision est le sens par excellence¹ ». Ainsi, la vision serait la manière d'exister de l'homme entier. L'homme en tant qu'événement de vision est ontologie, c'est-à-dire l'événement de la compréhension de l'être des choses. Chaque fois que quelque chose est vu, un aspect de la compréhension de l'être surgit. En visant quelque chose par la vision, l'homme intègre cette chose dans son champ de vision, dans son flux d'interprétations, pour faire au fur et à mesure une synthèse interprétative du monde. Si Levinas dit que l'homme est caractérisé par la vision, il dit que l'homme est le lieu où le monde se fait interpréter. Cette interprétation continuelle serait l'origine de la totalité du sens ou de la signification. Ainsi, selon la réinterprétation que Levinas fait de la condition ontologique de l'homme, l'homme s'empare à chaque instant du réel en y accordant du sens. Comprise de cette manière, la vision est le caractère par excellence de l'homme du point de vue ontologique : c'est seulement parce que l'homme appartient à l'être, que l'homme est ou existe, que l'homme est capable de comprendre ce que c'est que *être*. Autrement dit, c'est parce que l'homme appartient à l'événement de l'*être* qu'il *est* lui-même, et c'est sa manière d'être qui fait que sa vision n'est jamais seulement un enregistrement de données sensibles, mais est en même temps une interprétation.

1 Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, 1986, p. 75.

Jamais Levinas ne nie cet aspect de l'existence humaine. En fait, il considère l'aspect ontologique de l'homme comme un sort auquel il est attaché ; l'homme, par le fait d'être, est « rivé » ou « enchaîné » à lui-même et ainsi à l'être². Par conséquent, cette excellence ontologique qui rend possible pour l'homme d'accorder du sens aux choses est un fait inquiétant pour le philosophe et cela de deux manières : d'une part, chaque fois qu'un homme comprend quelque chose, cette chose est par cette compréhension intégrée dans une totalité de compréhension qui fait violence à la particularité de cette chose ; d'autre part, l'appartenance à l'être emporte l'homme dans l'écoulement de l'histoire trop forte pour que l'homme puisse y résister. Dès 1934, Levinas s'expliquait à propos de la menace qu'il ressentait dans l'idée d'appartenir à l'être et qu'il a décelée dans ce qu'il appelait « la philosophie de l'hitlérisme » : cette idéologie serait la célébration de l'enchaînement de l'homme à l'histoire (par la race, le sang, la terre) et une violence contre ceux qui ne participent pas à cette identité³. Pour résumer : l'être auquel l'homme est rivé rend possible de tout intégrer dans une totalité de compréhension, mais toute l'existence humaine reçoit ainsi une qualité totalitaire ; l'être, dira Levinas plus tard, se révèle comme guerre, la guerre est aussi l'expérience de l'être pur⁴ et ainsi, l'homme enchaîné à l'être serait un guerrier.

C'est pourquoi, dès 1935 (*De l'évasion*), il se pose la question d'une évasion possible hors des diktats de la compréhension de l'être. Mais comment serait-il possible qu'un autre genre de signification (c'est-à-dire un genre non ontologique) surgisse dans l'homme si l'homme entier est redevable à l'être ou à son existence ontologique afin d'avoir du sens ? Autrement dit : y a-t-il un genre de signification qui s'impose à l'homme bien que l'homme accorde toujours de la signification à tout, mais une signification qui n'est pas de l'ordre de la compréhension de l'être ? Cette question anime toute la philosophie de Levinas.

Si l'existence ontologique est désignée métonymiquement par la capacité de la vision, la réponse de Levinas à la question suscitée par l'existence ontologique est métonymiquement indiquée par le visage de l'autre. Ce visage n'est pas l'ensemble physionomique — les yeux, le nez, les oreilles, les rides, etc.⁵ — qui sont bel et bien des traits ouverts à une vision ontologique qui lui confère une signification. Le visage, dans le vocabulaire de Levinas, est ce qui dans l'autre fait appel à moi et que le philosophe identifie parfois comme la mortalité de l'autre⁶. La signification de l'autre, son visage, signifie indépendamment de tout contexte, c'est-à-dire indépendamment des synthèses d'interprétation que je fais de tout ce qui m'entoure. La signification de ce que le visage de l'autre dit n'est pas de l'ordre de l'être, mais de l'ordre éthique, c'est un appel à ma responsabilité.

2 Cf. Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, 1998, p. 36-37 ; *De l'existence à l'existant*, op. cit., p. 136, 143, 150.

3 Voir Emmanuel Levinas, « Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme », *Les imprévus de l'histoire*, 1994, p. 23-33.

4 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, 1998, p. 5.

5 Cf. Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, 1982, p. 79-80.

6 Par exemple : Emmanuel Levinas, « Quelqu'un qui meurt : visage qui devient masque », *Dieu, la mort et le temps*, 1993, p. 20.

Ainsi, la philosophie de Levinas nous présente deux genres de sens : un ontologique, l'autre éthique ; le premier qui représente le *problème* auquel l'homme ontologique est attaché, l'autre la *solution* ou l'évasion, à savoir l'appel éthique qui s'impose à l'homme.

D'où vient la conviction que l'être est le mal ? Entre en scène Céline

Il doit apparaître clairement qu'un aspect de la plus grande importance pour cette philosophie est l'adverbialité ou la caractérisation de l'être par Levinas. L'être est, selon lui, le mal⁷. L'évasion hors du sens redevable à l'être — la question qui anime toute sa philosophie — n'a de sens que si l'être est le mal. Dans une étude précédente, j'ai déjà indiqué qu'il n'existe aucune manière pour le philosophe de démontrer cette conviction (et je ne répète pas cette démonstration ici⁸). Cependant, il n'est ni nécessaire, ni souhaitable d'arrêter là notre lecture de ce moment important dans la philosophie de Levinas. Son développement sur l'être peut encore être éclairé par une exploration des influences qui l'auraient motivé à adopter la conviction que l'être est le mal. Il est certain que l'idée clé dans toute entreprise de la sorte est une prise en compte de l'idée heideggerienne de la « mienneté » (*Jemeinigkeit*) dont j'ai déjà fait implicitement mention : c'est l'idée que l'homme appartient à l'être à tel point que l'être est le sien, mais aussi, qu'il est à l'être. Il me semble qu'au moins quatre inspirations aident Levinas à réinterpréter la signification de la mienneté : 1) une ontologie négative dans des traditions juives ; 2) l'horreur de la dépersonnalisation devant la participation à l'être chez les « primitifs » selon Lévy-Bruhl⁹ ; 3) le lien établi par Rosenzweig dans *L'étoile de la rédemption* (*Der Stern der Erlösung*) entre la Première Guerre mondiale et la crise de l'ontologie en Occident¹⁰ ; et 4) — cela est le sujet du présent article — Céline dans le *Voyage au bout de la nuit*. Ce dernier reste à ce jour un sujet non encore exploré dans la recherche sur l'œuvre de Levinas.

On sait que Levinas admirait Céline¹¹ et plus précisément le Céline de *Voyage au bout de la nuit*. Mais aucune lecture Levinassienne de ce roman n'est reconstituable. Tout de même, quelques rares références — deux pour être précis — nous permettent d'entrevoir, d'une part, dans le texte *De l'évasion* (1935), une approbation de la perspective cynique du monde présenté dans *Voyage au bout de la nuit* et, d'autre part (en 1981), un accord sur « l'anti-humanisme » présent dans le même ouvrage¹². La première de ces deux références est peut-être la plus

7 Cf. Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, op. cit., p. 29, et *Entre nous*, 1991, p. 124.

8 Voir le chapitre deux de mon *De l'éthique à la justice. Langage et politique dans la philosophie de Levinas*, Dordrecht, Springer (Phaenomenologica 183), 2007.

9 Cf. Emmanuel Levinas, « Lévy-Bruhl et la philosophie contemporaine » (1957), *Entre nous*, op. cit., p. 49-63.

10 Voir Stéphan Mosès, *Au-delà de la guerre. Trois études sur Levinas*, Paris — Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2004, surtout chapitre un, p. 25.

11 Voir là-dessus Jacques Rolland « Quelques propositions certaines et incertaines », 2002, p. 178, note 20.

12 « C'est le grand intérêt du *Voyage au bout de la nuit* de Céline que d'avoir [...] devêtu l'univers, dans un cynisme triste et désespéré » (Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, 1982,

importante : si Levinas en 1935 a déjà commenté *Voyage au bout de la nuit*, cela veut dire non seulement qu'il avait lu ce livre très peu de temps après sa parution, mais que ce roman aurait pu influencer le philosophe dans ses premiers essais dans lesquels il commence à prendre une distance par rapport à Heidegger en reformulant la condition ontologique de l'homme. Autrement dit, il est raisonnable de soupçonner chez Levinas une résonance entre la mienneté ontologique heideggerienne et 1) la réinterprétation corporelle chez notre philosophe (1935, *De l'évasion*, écrit donc sous l'influence de Céline, entre autres) et 2) la politique, dans le pressentiment de la guerre (en 1934, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, mais ici il n'y a pas de référence explicite à Céline).

Regardons maintenant ce roman de plus près, en adoptant, pour ainsi dire, les lunettes de Levinas, pour y chercher ce que Céline pourrait lui apporter.

Corps, vérité et destin dans *Voyage au bout de la nuit*

Voici un passage qui me semble tout à fait capital dans l'interprétation du roman :

En pensant à présent, à tous les fous que j'ai connus chez le père Baryton, je ne peux m'empêcher de mettre en doute qu'il existe d'autres véritables réalisations de nos profonds tempéraments que la guerre et la maladie, ces deux infinis du cauchemar.

La grande fatigue de l'existence n'est peut-être en somme que cet énorme mal qu'on se donne pour demeurer vingt ans, quarante ans, davantage, raisonnable, pour ne pas être simplement soi-même, c'est-à-dire immonde, atroce, absurde. Cauchemar d'avoir à présenter toujours comme un petit idéal universel, sur-homme du matin au soir, le sous-homme claudicant qu'on nous a donné (V. 418¹³).

Dans ce passage, certain un nombre d'éléments me semblent pouvoir être généralisés comme commentaires valant pour le roman entier. D'abord, le premier paragraphe :

1. l'homme, nous, a un tempérament profond ;
2. ce tempérament est quelque chose de fixe — on peut dire une nature profonde ;
3. on ne voit pas toujours ces profondeurs ;
4. la nature profonde de l'homme se montre dans des conditions bien particulières : la guerre et la maladie ;
5. la maladie, aussi bien que la guerre, a cette possibilité révélatrice grâce au fait qu'elle expose ce qui est caché dans le corps.

p. 112) et « Le *Voyage au bout de la nuit* de Céline [...] a peut-être été le signal de cette anti-littérature qui est l'une des formes de ce qu'on appelle aujourd'hui l'antihumanisme et l'une de ses raisons. Un langage qui se veut cru et qui espère se retrouver sans détour dans une certaine vulgarité, mais qui jusqu'alors, n'apparaissait pas dans les "belles lettres" [...] » (Emmanuel Levinas, *Hors sujet*, 1987, p. 190).

13 Le sigle V sera utilisé pour des références au *Voyage au bout de la nuit* dans l'édition de Gallimard de 1952, conforme au texte établi pour la Pléiade (*Romans*, 1974 (éd. Henri Godard)).

Concernant le corps de l'homme, le registre ou la visée du commentaire change dans le deuxième paragraphe qui distingue deux modes d'existence humaine :

1. un premier où l'on est « profondément soi-même », un deuxième où l'on se donne grande fatigue à construire ;
2. le premier est la vie d'un « sous-homme claudicant » (donc malade) qu'on reçoit à sa naissance, le deuxième est la vie d'un « sur-homme » qui s'efforce d'être raisonnable ;
3. au fond, le sous-homme que nous sommes est « immonde, atroce, absurde », le sur-homme se donne du mal pour cacher cet aspect de son existence (pour lui-même et pour les autres) et pour se présenter comme un « petit idéal universel ».

Le premier paragraphe décrit donc les profondeurs de l'existence humaine, qui se révéleraient dans des « infinis du cauchemar » ; le deuxième paragraphe montre qu'il existe une continuité entre ces cauchemars et l'existence par laquelle l'homme tente quotidiennement de cacher son soi absurde — cette continuité elle-même est un cauchemar. Il convient désormais de développer l'exégèse de ces deux paragraphes.

a) Corps, guerre, destin

Dans l'optique présentée ci-dessus, le premier point de référence dans la « philosophie » du *Voyage au bout de la nuit* serait le corps. Le corps y est présenté comme la vérité¹⁴. Et on est fermement attaché à son corps, à soi-même¹⁵. Ceci n'est pas un fait dont on est conscient en permanence ; il faut une situation dans laquelle les apparences sont écartées pour révéler la vérité du corps. La guerre et la maladie sont les accès privilégiés à la vérité du corps, souvent en employant l'outil de l'angoisse ou la peur¹⁶.

Cette perspective sera très recevable pour le jeune Levinas. Sa première réinterprétation des analyses heideggeriennes de l'existence ontologique de l'homme comporte l'introduction du corps comme lieu de compréhension de l'être. Levinas reconnaît cependant que la vérité qu'est le corps n'est pas toujours visible et, fidèle aux procédés phénoménologiques, pour y trouver accès il cherche un événement dans lequel le corps se montre tel qu'il est. Cette situation qui met entre parenthèses la visée hors du corps pour viser le corps même se trouve selon les analyses de

14 Cf. très explicitement V. 272 : « C'est quelque chose de toujours vrai un corps... ».

15 Robinson déclare : « On a du mal à se débarrasser de soi-même en guerre ! » (V. 46) et Bardamu sous-entend la même chose plus tard : « Il était difficile d'être aussi peu que moi sur le navire tout en y demeurant » (V. 116). Dans l'humiliation, « le monde est trop lourd pour vous » (V. 261). Le malade partage sa souffrance et se vante « entre-temps qu'on y est arrivé à s'en débarrasser de sa peine, mais tout le monde sait bien n'est-ce pas que c'est pas vrai du tout et qu'on l'a bel et bien gardée entièrement pour soi » (V. 292).

16 Bardamu se demandait : « Y a que la bravoure au fond qui est louche. Être brave avec son corps ? » Plus tard il dit à propos de lui-même : « [L]a peur me montait des intestins » (V. 429) et sur le métier de la vérité, la philosophie, le narrateur dit : « Philosophier n'est qu'une autre façon d'avoir peur » (V. 206).

De l'évasion dans la honte et la nausée. Dans ces situations, l'homme ontologique se découvre rivé à lui-même, rivé à l'être sans sortie. La guerre jouera un rôle comparable plus tard dans la préface de *Totalité et infini* (1961). C'est de cette condition de l'homme — décrite ou racontée avec le plus grand détail dans *Voyage au bout de la nuit* — que Levinas cherche une évasion.

Si la guerre nous apprend d'après Bardamu-Céline « nos profonds tempéraments », elle nous permet de décrire la nature humaine dans son détail. La vérité de l'homme est qu'il est par nature poussé par une « passion homicide » (V. 82) à des degrés variables parce que les « aliénés ont le meurtre encore plus facile que les hommes ordinaires » (V. 430). Les hommes sont les « organismes les plus vicieux et les plus agressifs de ce monde » qui ne cèdent que peu de « trêves de cruauté » (V. 124). En décrivant la guerre avec des détails explicites dans la première partie du livre, le narrateur ne manque pas de nous montrer par l'ensemble de son histoire comment l'homme est un loup pour l'homme, comment la guerre imprègne toute la vie. Loin d'être seulement un comportement déviant dû à la guerre, le caractère homicide de l'homme fait partie de notre existence sociale quotidienne. Au lieu d'entasser des exemples parsemés dans le roman, citons la remarque qui résume cette idée : « [D]ans la vie courante, réfléchissons que cent individus au moins dans le cours d'une seule journée bien ordinaire désirent votre pauvre mort » (V. 116).

À cette expression de la violence inhérente à la nature de l'homme, hyperbolique certes, font écho les qualificatifs utilisés plus tard par Levinas, surtout dans les années 1950, pour décrire l'homme réduit à son existence ontologique seule : en tant que tel, l'homme est possessif, consommateur, réducteur, dominateur, oppressif, violent¹⁷.

Mais dans le *Voyage au bout de la nuit*, la lutte n'est pas seulement quelque chose d'extérieur à l'homme, ayant lieu entre les hommes. C'est également la texture dont le corps humain est intérieurement tissé. La multitude de références aux dégradations du corps et surtout au vieillissement dans ce roman esquisse cette perspective, par exemple :

Nous sommes que des enclos de tripes tièdes et mal pourries [...] L'ordure elle, ne cherche ni à durer, ni à croître. Ici, sur ce point nous sommes bien plus malheureux que la merde, cet enragement à persévérer dans notre état constitue l'incroyable torture. [...] Ce corps à nous, travesti de molécules agitées et banales, tout le temps se révolte contre cette farce atroce de durer. Elles veulent aller se perdre nos molécules, au plus vite, parmi l'univers ces mignonnes ! (V. 337).

L'agonie de M. Henrouille est typique de cet aspect profond de la dégradation corporelle : « Il se débattait autant contre la vie que contre la mort » (V. 374).

Cependant, dans ce roman, la guerre n'est que l'apparence spectaculaire de quelque chose de plus grand que la lutte entre les gens et la lutte intérieure pour persévérer dans son existence : c'est une manifestation du destin. Le destin entraîne l'homme dans son propre écoulement fatal, dans sa propre logique implacable, malgré les initiatives de l'homme. Le destin n'écrase pas l'homme, mais s'empare de

17 Cf. Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, 1998, p. 168 ; *Difficile liberté*, 1976, p. 21 ; *Entre nous*, op. cit., p. 16 et 18.

lui comme on est envahi par la chaleur ou le bruit d'une ambiance¹⁸. Son autonomie et sa spontanéité sont dès le début sous le coup d'une force qui les sape : « On se cherche bien encore des trucs et des excuses pour rester là avec eux les copains, mais la mort est là aussi elle, à côté de vous, tout le temps à présent... » (V. 458). Quelqu'un qui a appris le jeu acharné du destin échange l'espoir d'un meilleur avenir contre une « connaissance » de la fatalité de la répétition tragique de l'histoire : « Quand la guerre elle reviendra, la prochaine... les gens feront telle et telle chose » (V. 240). D'où le « cynisme triste et désespéré¹⁹ » que Levinas voit dans ce roman : en surface, les hommes ont de l'initiative, ils travaillent à réaliser leurs projets, mais en vérité ils sont menés par une réalité impersonnelle (« Ça a débuté comme ça », dit la première phrase du livre (V. 7, je souligne)) et aveugle (« Le monde ne sait que vous tuer comme un dormeur quand il se retourne le monde, sur vous, comme un dormeur tue ses puces » (V. 176)). Cette réalité impersonnelle et aveugle plus forte qu'eux les conduit à travers la nuit (« Ainsi tourne le monde à travers la nuit énormément menaçante et silencieuse » (V. 326)²⁰). Si telle est la maîtrise du destin sur la vie des gens, la vie ne serait pas un voyage d'apprentissage ou de maturation, mais « [l]e voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons... » (V. 214).

b) Du corps au sujet corporel : le « dualisme » de Céline

Mais même s'il est possible, au moins pour quelques individus comme le narrateur du roman, de prendre acte du destin fatal lié à notre corporéité, cela ne veut pas dire que nous pouvons nous installer confortablement dans cette connaissance. Par nature, l'homme cache l'absurdité de son existence corporelle ou animale. Pour Céline, l'homme est un animal, certes, mais par les quelques dizaines de comparaisons avec des animaux à travers le livre²¹, l'auteur affirme que l'homme, la bête verticale (V. 139), est une bête qui tente de cacher son animalité pure, mais ironiquement, le plus souvent c'est sa nature animale qui prescrit les manières de se donner un personnage, de devenir sujet. Autrement dit, c'est la nature du sous-homme de travailler à se montrer sur-homme. De l'espèce humaine, il existe deux sous-espèces : les riches et les pauvres (cf. V. 81) qui, de même que dans la théorie de l'évolution, se développent selon les pressions et exigences de leur habitat respectif.

18 Cf. par exemple la description du narrateur des « petits hôtels particuliers [...] où par ces temps d'hiver il régnait une chaleur si agréable qu'en y pénétrant de la rue, le cours de vos pensées devenait optimiste soudain, malgré vous » (V. 81), ou la chaleur de l'Afrique où « [t]out le monde devenait [...] à force d'attendre que le thermomètre baisse, de plus en plus vache » (V. 125), ou encore dans le bruit de l'usine où « [o]n en devient machine aussi soi-même à force et toute sa viande encore tremblotante dans ce bruit de rage énorme qui vous prenait le dedans et le tour de la tête et plus bas vous agitant les tripes et remontait aux yeux par petits coups précipités, infinis, inlassables » (V. 225).

19 Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, op. cit., p. 112.

20 Et peut-être V. 207 : « [L]a nuit habituelle à notre condition. »

21 Voir par exemple : chien (V. 13), oiseaux (V. 20), asticot (V. 144), rats (V. 64), poules et moutons (V. 82), lapin (V. 83), limace (V. 118), bête de corrida (V. 118), hyène (V. 122), scorpion (V. 126), etc.

L'homme n'est donc pas équivoquement animal ou corps : l'homme a une âme ou un esprit²². Il y a ainsi un dualisme célinien, qui n'est pas le dualisme corps / âme de la tradition platonicienne, mais un dualisme du corps seul et du corps qui se montre de telle ou telle manière.

L'âme, d'après Bardamu, c'est la vanité et le plaisir du corps tant qu'il est bien portant, mais c'est aussi l'envie d'en sortir du corps dès qu'il est malade ou que les choses tournent mal. On prend des deux poses celle qui vous sert le plus agréablement dans le moment et voilà tout ! (V. 52)

Ce qui est appelé « âme », ici, est développé dans le roman dans les descriptions de mensonges (dont le courage et le patriotisme sont souvent les exemples par excellence) et les rôles joués par les personnages. Chaque mensonge et chaque rôle servent à fuir la vérité d'une existence absurde. Cela vaut aussi pour le plaisir et le divertissement. Le plaisir, d'une part, n'est rien de plus qu'une expression de la corporéité dont l'homme ne peut pas se débarrasser, mais, d'autre part, le plaisir dont le corps est susceptible dans le divertissement permet une fausse, mais apparente, sortie de la « Destinée » (V. 354). Voici ce que Bardamu en pense :

Vivre tout sec, quel cabanon ! La vie c'est une classe dont l'ennui est le pion, il est là tout le temps à vous épier d'ailleurs, il faut avoir l'air d'être occupé, coûte que coûte, à quelque chose de passionnant, autrement il arrive et vous bouffe le cerveau. Un jour, qui n'est rien qu'une simple journée de 24 heures c'est pas tolérable. Ça ne doit être qu'un long plaisir presque insupportable une journée, un long coït une journée, de gré ou de force (V. 354).

La vie nue est insupportable et c'est pour cela que l'homme doit se créer tout ce qui est associé à sa subjectivité. La fuite dans la subjectivité est nécessitée par le fait qu'« [o]n a tous honte de sa viande mal présentée, de sa carcasse déficitaire » (V. 405).

Ici, nous sommes très proches de la première réception de *Voyage au bout de la nuit* par Levinas. Je cite le paragraphe entier dans lequel se trouve sa référence au roman :

La honte apparaît chaque fois que nous n'arrivons pas à faire oublier notre nudité. Elle a rapport à tout ce que l'on voudrait cacher et que l'on ne peut pas enfouir. L'homme timide, qui ne sait quoi faire de ses bras et de ses jambes, est incapable en fin de compte de couvrir la nudité de sa présence physique par sa personne morale. La pauvreté n'est pas un vice, mais elle est honteuse car elle fait transparaître comme les guenilles du mendiant la nudité d'une existence incapable de se cacher. Cette préoccupation de vêtir pour cacher concerne toutes les manifestations de notre vie, nos actes et nos pensées. Nous accédons au monde à travers les mots et nous les voulons nobles. C'est le grand intérêt du *Voyage au bout de la nuit* de Céline que d'avoir, grâce à un art merveilleux du langage, dévêtu, l'univers, dans un cynisme triste et désespéré²³.

Nous apprenons par ces mots que ce n'est pas seulement la nudité d'existence, illustrée plus explicitement dans la vie des pauvres, et le fait des tentatives d'une

22 Des synonymes, implicitement dit V. 224.

23 Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, op. cit., p. 112.

fuite hors de cette condition (dont celle des riches sera peut-être par implication plus futile que celle des pauvres) qui auraient attiré l'attention de Levinas, mais également les différentes manifestations de cette fuite, des manières dont l'homme s'habille dans sa vie en général : dans « nos actes et nos pensées ». Revenons maintenant au roman pour dégager cet élément de sa « philosophie ».

Nous avons déjà vu comment le comportement de l'homme est assujéti au sort qu'est sa corporéité animale. Mais l'animal-homme n'est pas seulement poussé par une « passion homicide », il a aussi l'instinct de jouer des rôles²⁴. Loin d'être radicalement différente de sa corporéité, la subjectivité humaine (ici, son caractère ou personnage) en fait intégralement partie en étant l'expression de l'animalité. De même que l'ambiance prive l'homme d'initiative autonome, de même la présence des autres impose à l'homme de jouer un rôle. Ainsi Bardamu commente son comportement sur la péniche à Toulouse : « Je ne pouvais pas me résoudre à leur montrer ma vérité ; c'était indigne d'eux comme mon derrière. Il me fallait faire coûte que coûte bonne impression » (V. 405).

Dans le *Voyage au bout de la nuit*, l'homme est toujours un *zoon logon echoon*, un animal doué de raison et langue. Mais au lieu de distinguer ou de séparer l'homme de son animalité ou de sa corporéité, son logos, de même que les rôles qu'il joue, trahit son appartenance à sa nature ignoble. Il est clair par la description du milieu et du travail scientifique (cf. V. 281-282) que cette prétendue cime de la raison humaine n'est qu'une autre variante d'un délire (cf. V. 281). De même, « philosopher n'est qu'une autre façon d'avoir peur » (V. 206). Néanmoins, cela ne doit pas nous faire conclure que la raison — la science et la philosophie, par exemple — soit complètement impuissante ou inutile. Le narrateur lui-même se veut rationnel, prétend pouvoir comprendre certains aspects de l'existence humaine et croit être initié par la peur à une vérité plus profonde. Il faut seulement reconnaître la provenance de la raison dans la nature humaine (la lutte pour être raisonnable selon V. 418) et l'insuffisance tragique dans le domaine le plus important : la mort : « Des vagues incessantes d'êtres inutiles viennent du fond des âges mourir tout le temps devant nous, et cependant on reste là, à espérer des choses... Même pas bon à penser la mort qu'on est » (V. 332).

Bardamu est encore plus explicite sur l'autre aspect du logos humain : la langue. Après s'être vanté d'avoir épié tous les mouvements de la langue de l'Abbé Protiste (V. 336), le narrateur nous donne un compte rendu de ses découvertes au sujet de la langue :

J'avais l'habitude et même le goût de ces méticuleuses observations intimes. Quand on s'arrête à la façon par exemple dont sont formés et proférés les mots, elles ne résistent guère nos phrases au désastre de leur décor baveux. C'est plus compliqué et plus pénible que la défécation notre effort mécanique de la conversation. Cette corolle de chaire bouffie, la bouche, qui se convulse à siffler, aspire et se démène, pousse toutes espèces de sons visqueux à travers le barrage puant de la carie dentaire, quelle punition ! (V. 337)

24 Dans V. 122, c'est à propos du rôle qu'est la vanité que Bardamu dit : « C'est un instinct. »

À l'évidence, la langue, elle aussi, appartient à la misère de la condition corporelle de l'homme, cet « enclos de tripes tièdes et mal pourries » (V. 337). Les mots qui blessent sont hérités comme des traits physiques²⁵. Adorno disait à propos de l'homme que l'animal doué de logos est un prédateur et la lutte de ces prédateurs pour la domination est illustrée dans l'hôpital psychiatrique hors de Paris (V. 98-sq). La langue n'est pas une solution ou une sortie de la condition humaine, mais en fait partie :

Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment, ils ont l'air de rien les mots, pas l'air de dangers bien sûr, plutôt de petits vents, de petits sons de bouche, ni chauds, ni froids, et facilement repris dès qu'ils arrivent par l'oreille par l'énorme ennui gris mou du cerveau. On ne se méfie pas d'eux des mots et le malheur arrive (V. 487).

Et la description continue en assimilant les mots à (des créateurs d') « une avalanche » et « une tempête », trop fortes pour l'homme.

Considérant le décentrement du sujet effectué dans ce roman, il est facile de comprendre comment Levinas y voyait en 1981 une préfiguration de l'anti-humanisme contemporain. Surtout, le pouvoir de la langue qui se fait valoir à travers l'homme et la faiblesse du sujet semblent inviter à cette lecture. Il ne faut néanmoins pas comprendre cette identification à un anti-humanisme dans *Voyage au bout de la nuit* comme un simple rejet du contenu du texte. Levinas dans *Autrement qu'être* admirait dans les théories anti-humanistes leur « intuition géniale consist[ant] à avoir abandonné l'idée de personne, but et origine d'elle-même où le moi est encore chose parce qu'il est encore un être²⁶ ». S'il y a quelque chose de génial dans l'anti-humanisme, c'est donc de comprendre la condition de l'homme pour autant qu'il soit réduit à son existence ontologique. Autrement dit, la valeur de l'anti-humanisme, et ainsi du *Voyage au bout de la nuit*, c'est, une fois de plus, d'avoir bien posé le problème auquel Levinas cherchait une solution.

Éthique levinassienne — éthique célinienne

Ainsi, les deux références de Levinas au *Voyage au bout de la nuit*, aussi fragmentaires soient-elles, contiennent des interprétations valables du roman. Plus encore, ce que j'ai pu dégager de la « philosophie » du roman pourrait être proposé comme inspiration possible pour le chercheur en philosophie. Pour résumer : dans ce roman, Levinas trouve un collaborateur et une aide pour interpréter et formuler ce qu'il considère comme problématique, à savoir l'enchaînement de l'homme à l'écoulement violent et fatal de l'être et c'est à ce problème qu'il aurait ensuite proposé une solution, à savoir l'imposition de la signification éthique par le visage de l'autre. De plus, cette utilisation du roman correspond avec son emploi de la littérature et à sa compréhension de la littérature à travers son œuvre : la littérature interprète l'être, s'inquiète de l'être mais n'est pas capable d'aller au-delà de la circulation

25 « On s'est même dit à ce propos des mots un peu durs entre parents qu'on oubliera jamais. Ils sont passés dans la famille » (V. 302).

26 Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 1986, p. 203.

de significations redevables à l'être²⁷. Probablement la remarque de *De l'évasion* s'applique-t-elle entre autres à *Voyage au bout de la nuit* : « L'évasion dont la littérature contemporaine manifeste l'étrange inquiétude apparaît comme une condamnation, la plus radicale, de la philosophie de l'être par notre génération²⁸ », mais, faut-il ajouter, inquiétude et condamnation peut-être, mais pas, selon Levinas, solution.

Mais on peut se demander si l'on a raison de considérer le *Voyage au bout de la nuit* exclusivement comme une aide pour étoffer le point de vue adverse. N'y a-t-il rien dans ce texte qui serait en accord avec une réflexion de l'évasion éthique hors de la totalité de significations ontologiques comme Levinas la propose ?

Le thème de l'éthique dans *Voyage au bout de la nuit* est d'une grande complexité, mais je me permets quelques remarques pour indiquer une direction dans laquelle on pourrait chercher une réponse. Celui qui cherche dans ce roman un traité d'éthique sera déçu, en fait : la plupart du temps l'auteur y décrit l'éthique non pas comme une trêve des hostilités entre les gens mais une manière de continuer la guerre par d'autres moyens et ainsi donne plus de soutien à une lecture anti-humaniste — d'après le discours de Princhard, l'oppression commence par l'affection (cf. V. 68) et le plus souvent quand un personnage semble prendre en considération les intérêts d'un autre, on pourrait après coup conclure, comme Bardamu à propos des gens qui l'ont porté à travers la forêt apparemment de manière désintéressée : « La gentillesse relative des indigènes à mon égard s'expliquait de la plus crapuleuse des façons » (V. 183). Il y a souvent dans la voix du narrateur une inquiétude ou même une condamnation (comme dirait Levinas) des luttes variées entre les gens, mais il n'est pas exclu que l'on interprète cela comme seulement un autre masque de Bardamu, son ressentiment comme une manière de manipuler son auditoire pour l'éblouir par sa narration.

Néanmoins, dans l'histoire, Alcide et Molly représentent une autre perspective. Certes, bien des choses laissent à désirer dans le comportement d'Alcide et la prostituée, Molly, ne serait pas une simple incarnation des valeurs morales bourgeoises. Alcide, cependant, « tutoyait des anges » et l'hagiographie que Bardamu compose de lui explique pourquoi :

Il avait offert sans presque s'en douter à une petite fille vaguement parente des années de torture, l'annihilation de sa pauvre vie dans cette monotonie torride, sans conditions, sans marchandage, sans intérêt que celui de son bon cœur (V. 160).

L'éthique louée ici est le don de sa propre vie au bénéfice de quelqu'un d'autre sans possibilité de retour. C'est continuer dans la vie qui mène par la guerre à la mort, mais consacrer sa propre dégradation à un autre.

Dans le cas de Molly, il en va de même. Tandis que Bardamu cherchait à acheter son bonheur chez elle (« Ce fut le premier endroit d'Amérique où je fus reçu sans brutalité, aimablement même pour mes cinq dollars » (V. 227)), elle savait rompre le cercle de cette logique commerciale :

27 À ce sujet, voir la fin du chapitre sept de mon *De l'éthique à la justice*, op. cit., qui traite de la pensée de Levinas sur la littérature.

28 Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, op. cit., p. 94.

[E]lle voulait que je soye heureux. Pour la première fois un être humain s'intéressait à moi, du dedans si j'ose dire, à mon égoïsme, se mettait à ma place à moi et pas seulement me jugeait de la sienne, comme tous les autres (V. 229).

Au sacrifice de soi sans recherche de récompense chez Alcide s'ajoute ici une tentative de substitution pour l'autre. Il est clair aussi que le dévouement de Molly à Bardamu provoque une réponse : dans un passage unique du livre, le narrateur s'adresse, non pas à son auditoire, mais à celle à qui il répond — Bardamu parle à une Molly qui reste en dehors du texte (V. 236), comme la dédicace à Elizabeth Craig, sans savoir si jamais elle entend ou répondra. Bardamu fait le don de sa narration sans promesse de récompense.

On rencontre ici des termes que l'on trouvera dans l'éthique de Levinas : le pour-l'autre, la substitution, l'hospitalité, le se dédire ou se sacrifier. Mais s'il y a une éthique dans le roman, les termes qui la constituent sont présentés sous un angle particulier par le romancier. Dans le dénouement du livre où il est affirmé (mais très furtivement) que ce qui fait un homme plus grand que la simple vie, c'est « l'amour de la vie des autres » (V. 496), Bardamu déclare son insuffisance devant la tâche d'accompagner Robinson dans le moment d'agonie de la mort. Peut-être le narrateur veut-il nous inviter à reconnaître notre propre insuffisance devant les autres qui, d'après son histoire, sont tous des morts en sursis. Dans ce monde de mourants, la mortalité de l'autre est comme une tentative « de nous aider à vivre à présent nous autres » (V. 497) et à laquelle nous pouvons répondre. L'éthique du *Voyage au bout de la nuit* serait un amour en tant qu'accompagnement des mourants vers leur inévitable mort, mais un accompagnement pour « leur égoïsme ».

Références

- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.
- LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Dordrecht, Kluwer Academic (Livre de Poche), 1986 [La Haye, Martinus Nijhoff, 1974].
- — —, *De l'évasion*, introduit et annoté par Jacques Rolland, Montpellier, Fata Morgana, 1982.
- — —, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1986 [1949].
- — —, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, 1993.
- — —, *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1976.
- — —, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982.
- — —, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1998 [1947].
- — —, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991.
- — —, *Hors sujet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.
- — —, *Les imprévus de l'histoire*, préface de Pierre Hayat, Montpellier, Fata Morgana, 1994.
- — —, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, 1998 [1947].
- — —, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Dordrecht, Kluwer Academic (Livre de poche), 1998 [La Haye, Martinus Nijhoff, 1961].
- ROLLAND, Jacques, « Quelques propositions certaines et incertaines », dans Gérard BENSULLAN (dir.), *Les cahiers philosophiques de Strasbourg*, n° 14 (automne 2002) : « Levinas et la politique », p. 153-180.



Nouvelles impressions d'Afrique comme livre illustré

HERMES SALCEDA

Il est vrai que l'architecture de la dernière œuvre est [...] facile à saisir, difficile seulement à expliquer.

(Michel Foucault)

« **D**e toutes les œuvres de Raymond Roussel aucune, peut-être, ne reste aussi énigmatique que les *Nouvelles impressions d'Afrique*¹. » Au caractère déroutant de cet ouvrage contribue notamment la quantité d'éléments non strictement linguistiques qui enveloppent le texte : un imposant emboîtement de parenthèses, de multiples notes infrapaginales dont la longueur dépasse souvent celle du texte principal, un pliage tout à fait particulier des feuillets qui composent le volume (*cf.* ci-après) et cinquante-neuf illustrations² qui alternent avec autant de pages de texte. L'histoire aux teintes de mystère qui les entoure, et qui convient si bien au personnage de Roussel, fait des illustrations le plus mystérieux de ces éléments. Elles posent, en effet, à la critique des questions qui resteront sans doute encore longtemps sans solution et face auxquelles on ne peut qu'avancer des hypothèses plus ou moins vraisemblables, selon les cas ; la plus importante concernerait l'adéquation des illustrations à ce texte.

1 Michel Leiris, « Autour des *Nouvelles impressions d'Afrique* », *Roussel l'ingénu*, 1987, p. 45. Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique*, 1963 : dorénavant appelé *NIA*. L'ouvrage a récemment été réédité par les soins de Jacques Sivan aux Éditions Al Dante (2004) dans le plus grand respect de la première édition, mais en donnant forme au souhait exprimé par Roussel d'utiliser des couleurs à la place des parenthèses. L'édition originale de *NIA* est mise à la disposition du public sur le site de la BnF : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108582f.r=raymond+roussel.langES>>. L'ouvrage a aussi été numérisé par Hibouc, avec les illustrations, mais sans respecter l'édition originale : <<http://www.hibouc.net/lib/roussel-nouvelles-impressions-afrique-1.swf>>. Les lecteurs anglophones peuvent consulter en ligne la traduction réalisée par Andrew Hugill au sein du Centre de Recherche en musique technologie et innovation de l'Université de Montford : <<http://www.mti.dmu.ac.uk/~ahugill/nia/introduction.html>>. Il s'agit d'un hypertexte certes élémentaire, mais qui donne une idée claire de la complexité de *NIA*.

2 Sur le site du sculpteur Jean-Louis Faure, on peut voir les cinquante-neuf illustrations de *NIA* avec les indications données par Roussel à l'illustrateur Henri-A. Zo : <http://emamo.free.fr/text_en/roussel.htm>.

Pour des raisons qui nous échappent, Roussel a livré à ses lecteurs le plus complexe de ses livres sous la forme d'un volume illustré, conçu en toute première instance pour être vu davantage que pour être lu. À cela les illustrations contribuent de manière décisive, certes en occupant la moitié du volume, mais surtout par les rapports structuraux qu'elles entretiennent avec le reste des éléments qui configurent le paratexte des *NIA*.

Enfin, j'essayerai de montrer qu'au-delà du gonflage d'un volume, considéré trop mince, et du simple rôle décoratif, qu'elles remplissent très mal, les illustrations tiennent dans *NIA* un rôle structurant et qu'elles deviennent un élément important de lisibilité en contribuant à renforcer les réglages matériels du texte.

L'histoire des illustrations

Les illustrations ont longtemps été considérées comme un élément purement accessoire dans *NIA* ; ainsi, Jean Ferry, dans l'édition Pauvert de 1963, leur avait conféré, en les regroupant à la fin du livre, un caractère tout à fait indépendant du texte, n'hésitant pas à parler, dans une note explicative, « d'illustrations fantômes », puisque destinées à rester entre les pages non coupées du volume³. Roussel aurait pris les décisions concernant le brochage du volume, l'ajout des illustrations et la réédition de « Mon âme » au dernier moment, confronté à l'évidente minceur d'un texte de seulement soixante-dix pages⁴.

Il faudra attendre d'avoir analysé minutieusement les manuscrits de *NIA*, récemment mis à la disposition du public par la Bibliothèque nationale de France⁵, pour établir la genèse du volume et, éventuellement, le moment exact de l'apparition des images ; pour l'heure, dans les premiers parcours que j'ai pu faire de ces documents, je n'ai réussi à repérer aucune référence aux illustrations, et les risques qu'ils n'en comportent aucune sont élevés.

Ces manuscrits montrent que, pour une grande partie, la rédaction du dernier ouvrage était déjà très avancée vers 1918, et qu'en 1927 Eugène Vallée, le prote de Lemerre qui s'était occupé de la plupart des livres de Roussel, travaillait déjà à la composition du volume dont la première édition porte le 30 juin 1932 comme date d'achevé d'imprimer⁶. La mise au point matérielle du volume se prolonge donc plus

3 Cf. Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique*, op. cit., p. 89.

4 Sur cette question, on se reportera à la biographie de François Caradec, *Raymond Roussel*, 1997, p. 365-sq.

5 Les quatorze années qui se sont écoulées depuis la découverte des manuscrits de *NIA* en 1991, jusqu'à leur mise en ordre par la BnF en 2005, donnent aussi une idée des difficultés que pose cet ouvrage.

6 Roussel fixe dans son ouvrage posthume *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Paris, Pauvert, 1963 [Paris, Lemerre, 1935]) les dates d'écriture de *NIA* entre 1915 et 1928. Mais les documents du *Fonds Roussel* de la BnF permettent, aujourd'hui, de savoir que la composition matérielle du volume débute déjà en 1927 et elle est pratiquement terminée en 1931. Du travail réalisé par l'auteur pendant ces quinze années, la BnF conserve cent soixante feuillets autographes et dactylographiés. Cf. Annie Angremy, « La malle Roussel du bric à brac au décryptage », *Revue de la BN. Découvrir Raymond Roussel*, n° 43 (printemps 1992), p. 37-49 ; Laurent Busine, *Raymond Roussel. Contemplator Enim*, 1995, p. 21.

de quatre années, pendant lesquelles l'auteur aurait largement eu le temps d'en méditer la forme finale, pour le moins recherchée. Il est difficile d'imaginer Roussel s'adonnant, pour une telle tâche, aux plaisirs de l'improvisation.

La genèse de la commande des cinquante-neuf images qui accompagnent le texte à travers l'agence de détectives Goron au dessinateur Henri-Achille Zo⁷ que Roussel, lui, ne rencontrera jamais, aurait donc été longuement mûrie. Laurent Busine en a donné une interprétation assez plausible :

[...] je pense que Raymond Roussel préméditait scrupuleusement cette commande, mais qu'il n'a pu en établir avec précision les termes qu'une fois les quatre chants des *Nouvelles impressions d'Afrique* composés. Il sut à ce moment combien de pages de texte le livre comporterait et *donc* combien de dessins il devait commander ; Raymond Roussel put alors déterminer, grâce à la pagination, quelles illustrations il désirait voir exécuter, quels sujets précisément il choisirait⁸.

L'idée d'une lente préméditation de la commande posée par Laurent Busine relève de l'hypothèse vraisemblable, mais pour ne s'en tenir qu'aux faits il convient d'insister, comme il n'hésite pas à le faire, d'ailleurs, sur l'expérience éditoriale de Roussel qui avait publié tous ses livres précédents chez le même éditeur à compte d'auteur (des éditions qui contribuèrent sans doute à sa ruine financière, les *Nouvelles impressions* étant en ce sens comme les premières des « impressions à fric ») et dont on sait qu'il se montrait extrêmement attentif au moindre détail concernant la publication de chacune de ses œuvres. Quand il s'apprête à publier *NZA*, Roussel est donc un auteur qui a une bonne connaissance des processus de composition d'un volume et qui ne saurait se montrer indifférent aux questions touchant au brochage, au pliage d'un livre qui lui avait coûté tant d'efforts. « Il fallait [par exemple] que Raymond Roussel connaisse avec exactitude la présentation des pages imprimées, la disposition du texte et des notes... pour décider des images à faire réaliser⁹ », de manière à ce que chaque illustration corresponde à des vers sélectionnés dans la page de texte qui la précédait.

De surcroît, un choix peu réfléchi de la forme de son dernier volume, du pliage, des motifs des illustrations et des vers auxquels elles se rapportent est en franche contradiction avec les soins qu'il apportait à chaque aspect de son œuvre. L'hypothèse de l'organisation du dispositif paratextuel de *NZA* comme résultat d'une prise de conscience progressive par l'auteur des différentes particularités de son dernier texte paraît plus vraisemblable. Les manuscrits et les premières épreuves de *NZA* montrent, par exemple, que le système d'emboîtement parenthétique et de notes n'a été mis en place que quand la rédaction du texte touchait pratiquement à sa fin, confirmant ainsi les conclusions qu'on pouvait déjà tirer du dactylogramme

7 François Caradec, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 365-sq. Le biographe rappelle que Henri-A. Zo avait illustré le roman de Pierre Loti, *Ramuntcho*, et l'admiration que Roussel portait à cet auteur pourrait avoir compté à l'heure de choisir justement ce dessinateur.

8 Laurent Busine, *Raymond Roussel. Contemplator Enim*, *op. cit.*, p. 17.

9 *Id.*

du chant I publié dans *Épaves*¹⁰ par les soins de François Caradec. Anne-Marie Amiot a été une des premières critiques à s'avancer sur cette voie : « Roussel transforme cette exigence technique [celle de gonfler le volume] — donc contingente — en une nécessité esthétique¹¹ ».

Cependant, la fonction concrète des illustrations dans *NIA* continue de paraître sinon obscure du moins difficile à saisir. Les différentes approches proposées à ce jour ont en commun de les traiter indépendamment de leur rapport avec le texte qu'elles sont, qu'on le veuille ou non, censées servir et, surtout, sans situer la place des illustrations dans l'ensemble du dispositif paratextuel qu'elles intègrent. Ce faisant, Michel Leiris, par exemple, a cherché les rapports thématiques entre les différentes illustrations et il a conclu à la reprise dans les dessins des thèmes essentiels de l'écriture roussellienne : le suicide, la gloire, l'extase, le langage, etc. Les exemples venant à l'appui ne manquent pas, mais il a reconnu lui-même la difficulté de classer les différents thèmes présents dans les illustrations d'une façon rigoureuse¹².

J'adopterai pour ma part la position exactement inverse pour essayer de mettre en lumière en tout premier lieu la place des illustrations dans l'enveloppe paratextuelle de *NIA*, leur rôle dans le fonctionnement de la représentation roussellienne et finalement leur fonction dans la construction de réseaux signifiants complexes.

Le support de *Nouvelles impressions*

Au point de vue structural, les illustrations sont à considérer dans l'ensemble des éléments paratextuels qui enveloppent *NIA*, et qui contribuent à en faire un livre à part dans l'œuvre de Roussel. Cet ensemble paratextuel est constitué : — par les passages consacrés à *NIA* dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* dans lesquels Roussel présente son dernier ouvrage sous un angle strictement négatif, se bornant à souligner ce que *NIA* n'est pas (ni un livre à procédé, ni la description d'une photo) et à insister sur les difficultés d'une rédaction qui s'est prolongée pendant quatorze années, « [...] comme si Roussel ne pouvait parler que de l'ombre de cette œuvre¹³ », dira Michel Foucault ; — par le titre qui annonce une reprise des premières *Impressions d'Afrique* et déçoit le lecteur qui ne trouvera dans les *Nouvelles impressions* que des références intertextuelles très ponctuelles aux anciennes et une Afrique pratiquement absente ; — par la reprise du poème d'adolescence « Mon âme » sous le titre « L'âme de Victor Hugo » *a priori* sans nul rapport avec

10 Raymond Roussel, *Épaves*, Paris, Pauvert, 1972 (éd. François Caradec). Pour une analyse de ce texte, voir Hermes Salceda, *La méthode de Raymond Roussel*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1998, t. 2.

11 Anne-Marie Amiot, « *Nouvelles impressions d'Afrique* : texte blanc et image », 1981, p. 255.

12 « [...] je me bornerai à proposer ici quelques conjectures basées sur un groupe provisoire de constatations » (Michel Leiris, *Roussel l'ingénu*, op. cit., p. 49). Sur les illustrations, on se reportera aussi à l'étude de Philippe G. Kerbellec, *Comment lire Raymond Roussel*, Paris, Pauvert, 1988, p. 155-170 — originale, mais autrement compliquée à saisir.

13 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, 1963, p. 158.

le texte qu'il accompagne¹⁴ ; — par le brochage tout à fait particulier du volume sur lequel je reviendrai et l'échafaudage de parenthèses et de notes. C'est dans cet ensemble d'éléments que les illustrations trouvent leur place, contribuant à renforcer l'enveloppe au cœur de laquelle se tient un texte longtemps considéré impénétrable par la critique, au point que Jean Ferry avait cru utile de consacrer tout un livre à proposer une lecture purement linéaire du texte destinée uniquement à éclaircir le sens des vers au plan de la dénotation¹⁵.

En effet, comme tout un chacun sait, *MA* est constitué de quatre chants, chacun est composé d'une seule phrase interrompue dès les premiers vers par un enchâssement d'incises sous la forme de parenthèses et de notes en bas de page. Ci-dessous la représentation schématique du premier chant :

Schéma des parenthèses et des notes pour le chant I.

Les appels de note sont indiqués par des chiffres entre crochets.

a -----b (e -----f ((i -----j (((m -----n (((q ----
 ---r (((((w --- [1] ----- x)))) s ----- [2] -----[3] [4] -----[5] -----
 -----t (((((y ----- z)))) u ----- ----- v)))) o-----p)))) k
 -----l)) g-----h) c ----- -----d

Notes

1. w1-----w2
2. s1 -----s2 (s5-----s6) s3----- s4
3. s1 ----- s2
4. s1 ----- s2
5. s1 ----- s2

Cet enchâssement d'incises a pour premier effet de provoquer une disjonction spatiale de l'énoncé insérant, ce qui oblige le lecteur à tourner plusieurs pages s'il souhaite en lire la fin, puis à revenir en arrière pour réattaquer à son début la lecture de la parenthèse suivante. Or, cet effet n'est pas à mettre sur le compte des seules parenthèses, y contribue aussi de manière décisive le brochage de l'édition que Roussel a surveillé de très près.

14 Pour une interprétation de ce poème de jeunesse, on se reportera à Pierre Bazantay, *Archéologie d'un fait littéraire*, Rennes, Université de Rennes, thèse d'État, 1987, p. 34 ; Christelle Reggiani, « La métrique roussellienne, de *Mon âme* à l'*Âme* de Victor Hugo », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, n° 56 (2004), p. 179-196 ; et Hermes Salceda, « Nouvelles impressions d'Afrique de Raymond Roussel. Des proses à procédé aux procédés à vers », *Théorie Littérature Enseignement*, n° 16 (1998), p. 65-87.

15 Cf. Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel*, 1953.

Rappelons que la première édition de *NIA* est un volume in-16¹⁶ refondu en quarante cahiers de huit pages dont une des faces de quatre pages est imprimée suivant une alternance TEXTE / BLANCHE / BLANCHE / TEXTE et l'autre, suivant une alternance ILLUSTRATION / BLANCHE / BLANCHE / ILLUSTRATION. Ci-dessous la représentation d'un tel mode d'impression¹⁷.

Un tel mode d'impression qui réserve une des faces de la feuille à une alternance de pages blanches et de texte et l'autre face à une alternance de pages blanches et d'illustrations permet d'obtenir suivant le sens du pliage choisi deux livres fort différents : soit l'actuel volume de *NIA* qui dispose le texte sur la face noble du feuillet et laisse les illustrations entre deux pages non coupées, soit, à l'inverse, un livre d'images accompagnées d'un texte au milieu des pages non coupées. C'est à mon sens la preuve la plus claire de l'importance des illustrations dans *NIA*.

Un tel pliage entraîne une transgression de la norme courante qui oblige à offrir la suite du texte au tournant de la page puisque le lecteur ne trouve de texte que toutes les quatre pages. Le brochage et le mode d'impression créent une sorte de parenthèse physique (les feuilles non coupées) propre à renforcer les ravages qu'exercent les notes et les parenthèses typographiques sur la linéarité de l'écrit.

Le mouvement auquel les illustrations forcent le lecteur, s'il décide de disjoindre les pages pour les regarder, est de fait assez proche de celui qu'imposent les parenthèses et les notes. Comme les parenthèses elles obligent le lecteur à de continuels va-et-vient dans le livre : elles retardent d'abord, par leur emplacement, la jonction de la lecture, puis elles obligent les curieux à revenir en arrière pour repérer les vers auxquels elles se raccrochent, et, finalement, à passer quatre pages pour retrouver du texte.

16 Pour souligner la singularité de *NIA*, Jean Ferry cite la description qu'en avait faite Jacques B. Brunius à l'occasion de l'exposition surréaliste de 1937 pour présenter la Machine à lire *Nouvelles impressions d'Afrique* où il affirmait : « *Nouvelles impressions d'Afrique* est le seul livre que je connaisse où chaque feuillet ne comprend que huit pages d'une feuille pliée en quatre [...] Cette disposition je ne l'ai jamais vue ailleurs et ne peut ne pas être intentionnelle » (Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel*, op. cit., p. 154). Dans un travail consacré aux aspects matériels de l'édition de *NIA*, François Caradec remarque de son côté que tous les autres livres de Roussel sont imprimés au format in-18, alors que *NIA* est un in-16 refondu en cahiers in-4 de huit pages chacun, ce qui facilite la disposition finale avec les illustrations entre les pages non coupées (François Caradec, « La machine à imprimer Roussel, ou l'impression des *Impressions* », *Bizarre*, n° 34 / 35 (1964), p. 55-66).

17 Le choix d'un tel mode d'impression en ce qu'il implique une alternance de noir et de blanc rappelle, bien évidemment, la passion de Roussel pour le jeu d'échecs (cf. Hermes Salceda, « Cases et folios », dans P. Bazantay et P. Besnier (dir.), *Raymond Roussel. Perversion classique ou invention moderne ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1993, p. 85-98).

Deux modes de représentation

Une des particularités des images¹⁸ de *NZA* est l'impossibilité dans laquelle elles se trouvent d'offrir un double iconique de certains passages de l'écrit¹⁹ pour se conformer au rôle orthodoxe de l'illustration dans les œuvres littéraires, « elles ne facilitent en rien la lecture du texte [...] n'étant en aucune façon un support à la compréhension des vers²⁰ ». De manière parfaitement paradoxale, Roussel aurait décidé d'illustrer abondamment le moins illustrable de ses livres, celui où les effets de représentation se trouvent le plus sévèrement malmenés.

Il est difficile d'imaginer quels auraient pu être les dessins aptes à accompagner un tel texte ; on peut seulement constater que, pour d'obscures raisons, Roussel a choisi de gonfler le volume de son dernier livre avec des images qui relèvent du réalisme le plus banal, une représentation claire, platement transparente « des images bien simples de tous les jours, n'ayant d'autre représentation que celle qu'on peut y voir immédiatement », dont la fadeur aboutit à « une indifférence visuelle » qui se marque avec une rare intensité, une « absence totale de bon ou de mauvais goût²¹ ». Pourtant, il est indiscutable qu'en fournissant des indications précises au « peintre de genre », régionaliste et illustrateur réputé, qu'est Henri-A. Zo (qu'il connaissait sans nul doute), Roussel avait une idée claire de l'esthétique (ou du manque d'esthétique) des illustrations qu'il destinait à son texte.

Les images semblent parfois tellement différentes, tellement éloignées du texte auquel elles sont censées se rapporter qu'il n'est pas évident de les rattacher à tel ou tel autre vers.

Il en va ainsi dans les deux exemples suivants :

-
- 18 J'utiliserai le terme d'image car « illustration », désignant d'emblée l'objet et sa fonction, peut porter à confusion : « En sémiotique visuelle l'image est considérée comme une unité de manifestation autosuffisante, comme un tout de signification, susceptible d'être soumis à l'analyse » (A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1979, t. 1, p. 181). Le mot dessin sera éventuellement employé comme synonyme d'image.
- 19 C'est en se fondant sur ce rôle accessoire de l'illustration que Guy Gautier a pu écrire : « Dans l'édition contemporaine [...] la production romanesque se passe fort bien d'illustrations, et semble même les éviter, à l'exception de quelques éditions de prestige qui donnent à des artistes connus l'occasion de s'inspirer librement d'un auteur » (Guy Gautier, « Image et texte, le récit sous le récit », 1984, p. 9).
- 20 Laurent Busine, *Raymond Roussel. Contemplator Enim*, op. cit., p. 75.
- 21 *Ibid.*, p. 83.



[ILLUSTRATION 55, CHANT IV]

IV. 55 — Un banc de pierre, sans dossier, encadré par des arbres. Pas de personnages.
note 4 (greffée au vers 62) vers 14
De « grinçant cube en craie » [saute] à « civilisé » **blanc**²²
(14) D'« écueil traître où la mort plane » à « siège ingrat » **banc**

IV. 56 — Un homme dans un endroit montagneux encadrant son oreille avec sa main comme pour mieux entendre un écho.
(note 4 (greffée au vers 62), vers 34).
« Cri par quoi, l'un soufflant l'autre, un **alter ego**
(34) Vous raille » ou « paragraphe influent » dans **écho**

On peut se demander où sont les arbres dans le vers auquel se rapporte l'image 55 et, dans l'autre sens, où est le siège ingrat dans l'image. S'il est difficile de répondre à ce genre de questions, c'est parce que contrairement au fonctionnement habituel, suivant lequel les images sont censées servir d'appui au texte, elles semblent ici en éloigner le lecteur. Comme si en dédoublant son texte par des images Roussel nous montrait à quel point le langage est loin du monde, est autre chose que la représentation du réel. L'image, qui est déjà elle-même une représentation seconde du réel, montre un banc réduit à ses éléments premiers, une simple pierre appuyée sur deux pieds là où le vers dit que le mot « banc » désigne des réalités aussi différentes que le siège de l'accusé ou le banc de glace dit « écueil traître où la mort plane ». De plus, « banc » et « blanc » ne se distinguent que par une seule lettre, un quasi-isomorphisme qui rend plus incertains les liens des mots aux choses réelles.

De même l'« écho » qu'entend le marcheur en montagne est fort loin des articles de presse ou des potins de salon évoqués dans les vers.

Il peut arriver que le lien entre l'image et le texte ne tienne qu'à un seul mot, et parfois il est même difficile de décider à quel vers on rapporte telle ou telle autre image. Par exemple, l'image 49 qui se greffe aux vers de la première parenthèse qui s'ouvre au vers 4 et se referme au vers 97 du chant IV :

22 Sauf indication contraire, les caractères gras sont apportés par mes soins.



[ILLUSTRATION 49, CHANT IV]

IV. 49 — Un homme élégant descendant les marches d'un luxueux vestibule en paletot et chapeau de soirée ; le paletot ouvert laisse voir qu'il est en habit noir.

vers 4

(3) Dont une suffirait à vingt de nos salons

(4) Doux salons où sitôt qu'ont tourné deux talons

(97) Sur celui qui s'éloigne on fait courir maints bruits

Dans ce cas le monsieur élégant, motif principal de l'illustration, est seulement évoqué métonymiquement par ses talons au vers 4 et par un déictique au vers 97.

Leur mode de fonctionnement est l'inverse de celui du texte : là où le texte est rupture, dissémination, les images offrent une réalité toute plate. Par contraste, les entorses du texte aux mécanismes de la représentation ne s'en trouvent que plus rehaussées. Les illustrations évoqueraient alors l'échec du recommencement de *La vue* qu'aurait dû être initialement *NIA* en illustrant l'impossibilité pour le langage de recommencer ce qu'il semblait faire avec la plus grande aisance dans le long poème descriptif, nommer exhaustivement toutes les choses montrées sur une photo, et pointer l'infranchissable distance qui sépare les choses et les mots.

Une distance qui recoupe celle qui existe entre l'écriture et la représentation iconique. Voir et lire ne sont pas des gestes équivalents, peut-être même sont-ils diamétralement opposés, comme n'a pas manqué de le signaler Maurice Blanchot :

Voir, c'est donc saisir *immédiatement* à distance [...] voir, c'est faire l'expérience du continu [...] toute vue est une vue d'ensemble [...] La perception est la sagesse enracinée dans le sol [...] elle est paysanne du sens propre [...] pacte sûr d'où vient la paix. La terrible parole [pour Blanchot, la parole, c'est toujours l'écriture] elle, prend la chose de tous les côtés par où celle-ci ne se prend pas, ne se voit pas, ne se verra jamais ; elle transgresse les lois, s'affranchit de l'orientation, elle désoriente²³.

Le désaccord entre les images et les vers a tant gêné le dessinateur Zo, qu'à la réception de l'exemplaire de *NIA*, dont il découvrait pour la première fois le texte,

envoi à l'auteur une lettre assez dure : « Permettez-moi de vous dire que je regrette amèrement que vous ayez cru devoir entourer cette collaboration d'un mystère aussi impénétrable. Ce ne sont pas les dessins que j'aurais faits si j'avais dû illustrer R. Roussel²⁴ ». La seule personne à avoir félicité Raymond Roussel pour le choix des dessins a été, même si cela surprend, Salvador Dalí : « Le choix de l'illustration témoigne une fois de plus du génie de Raymond Roussel²⁵ ».

J'adhère, pour ce qui me concerne, pleinement à l'interprétation faite par Anne-Marie Amiot du choix du dessinateur et des illustrations :

[...] à cette époque, contrairement à la légende entretenue par Roussel lui-même, cet auteur jouit d'une notoriété certaine dans les milieux intellectuels et artistiques. Succès tapageur souvent fondé sur de mauvaises raisons, mais succès indubitable qui « classe » Roussel parmi les champions de la modernité, alors essentiellement représentée par les surréalistes. Or, Roussel répugne à être étiqueté pour garder sa totale liberté d'inspiration. S'il avait demandé directement à Zo d'illustrer un de ses livres [...] ce dernier aurait probablement refusé ou, ce qui est plus plausible, aurait cherché à accorder ses gravures avec le « genre » supposé de l'ouvrage, c'est-à-dire le genre surréaliste : ce que voulait précisément éviter Roussel. En gardant un total anonymat et en prescrivant méticuleusement à Zo les scènes à illustrer, Roussel a voulu conserver intacte la « manière » du dessinateur, typique de l'époque, pour obtenir un effet parodique et désopilant²⁶.

Effets locaux de soulignement

Si les images ne sont pas la traduction iconique des vers auxquels elles se rapportent, en revanche il est certain que le dessinateur Henri-A. Zo a prétendu qu'elles le soient des cinquante-neuf indications à lui fournies par Roussel. Le dessin n'a aucune autonomie, il doit seulement reproduire la bien réaliste représentation qui lui est indiquée par l'écrit médiateur²⁷, l'illustration préexiste en quelque sorte à sa réalisation par Zo.

L'écrit médiateur à son tour dépend directement de certains vers du texte qui, on doit le parier, ont été soigneusement sélectionnés, comme le signale Michel Leiris :

Quelle qu'ait été l'idée primitive de Roussel lorsqu'il demanda à l'agence Goron de trouver un illustrateur pour les *Nouvelles impressions d'Afrique*, l'on peut penser que ce n'est pas au hasard qu'il décida des passages de son texte sur lesquels porteraient les illustrations²⁸.

24 Henri-A. Zo, *Lettres reçues II Labbé-Zo. Fonds Roussel*, Bibliothèque nationale de France, lettre du 27-10-1932, cote : Microfilm 4512, feuillet 311.

25 Salvador Dalí, « *Nouvelles impressions d'Afrique* », 1933, p. 41.

26 Anne-Marie Amiot, « *Nouvelles impressions d'Afrique* : texte blanc et image », *art. cit.*, p. 261.

27 Laurent Busine fut, à ma connaissance, le premier à souligner l'importance majeure de ces cinquante-neuf indications et à insister sur le peu de liberté que Roussel laissait au dessinateur : « Parce qu'elles ne laissent pas place à une interprétation du dessinateur, exception faite pour certains cas où une sorte de liberté lui est accordée dans les limites précisées toutefois et où l'usage de cette liberté fait partie des données du dessin, les cinquante-neuf indications de Raymond Roussel sont à proprement parler, déjà les dessins des *Nouvelles impressions d'Afrique* » (*Raymond Roussel. Contemplator Enim, op. cit.*, p. 61).

28 Michel Leiris, *Roussel l'ingénu, op. cit.*, p. 48.

Ces cinquante-neuf indications sont d'une grande aide pour établir la textualisation des images ; si nous en étions démunis, cette tâche relèverait souvent de la pure spéculation, surtout dans les cas où le rapport entre l'image et le texte ne dépend que d'un mot.

— *Les illustrations et la rime*

Le premier type de rapport entre le texte et l'illustration concerne la structure de base des chants, en l'occurrence la rime. On vérifie, en effet, qu'à peu près la moitié des images se rapporte au mot de la rime. Plusieurs cas de figure peuvent se présenter.

— Le premier est celui où le mot de la rime fournit au dessin son motif principal. C'est le cas des images suivantes : 5, 6, 7, 10, 13, 14, 15, 20, 22, 23, 29, 31, 36, 38, 40, 42, 47, 52, 54, 55, 57, 59. Ci-après un échantillon d'exemples²⁹ :

I. 10 — **Un astronome** mettant au point un télescope. Si le ciel est visible (cette condition n'est pas indispensable), il faut que le télescope soit braqué sur la pleine lune.

(133) — Pendant qu'il met la lune à son point **l'astronome**,
S'il y va voir marcher la tête en bas, un homme »,

II. 13 — Un prêtre donnant des **cendres** à un fidèle.

(18) Sans faute une fois l'an , — parti le carnaval, —

((Pour peu qu'il soit sur le rite à cheval

Et croyant à l'enfer redoute d'y descendre)))

(22) Le chrétien sur le front s'en fait mettre une en **cendre** ;

II. 15 — Un cadran **solaire** marquant midi moins quelques minutes.

(48) (((((Tels : — l'ombre, vers midi, sur le cadran **solaire**,
Montrant que l'estomac réclame son salaire ;

II. 22 — Un **violoniste** en train de jouer, la sourdine mise.

— l'annexe qui, de force

(210) Mise à son chevalet , rend sourd un **violon**,

Pour une petite **m** ; — dans un parc de colon,

III. 47 — Un homme attablé devant un couvert mis et lisant l'étiquette d'une **fiolle** de pharmacie.

Le cadran du compas quand l'aiguille s'affole

(89) Et l'étiquette enfin, que porte une **fiolle**... [je souligne]

Parfois la décision n'est pas évidente : s'il est clair que l'astronome est bien le motif de l'image 10 et qu'au contraire l'image 3 ne représente pas Nice, il est moins facile de déterminer si la fiolle est ou n'est pas l'objet principal de l'image 47.

29 En chiffres romains, j'indique le numéro de chant et en chiffres arabes, le numéro de l'illustration. Entre parenthèses et en chiffres arabes, le numéro du vers.

— Le deuxième est celui où le dernier mot du texte médiateur est repris dans la rime. Dans ce cas la phrase médiatrice rime avec le texte comme les notes en bas de page, le mot de la rime se retrouvant alors souligné par sa répétition en une position identique. C'est le cas pour les illustrations 2, 5, 16, 23, 31, 56 :



[ILLUSTRATION 5, CHANT I]

I. 5 — Une rue déserte. Au premier plan un **réverbère**.
Si méthodique, avant de l'arroser, Cerbère
(39) Le flairerait de ses trois nez, [se demande] le **réverbère** ;

II. 16 — Un fumeur soufflant, pour l'attiser, sur de **l'amadou**.
(74) — Au puant souffle à but du fumeur, **l'amadou** ;

I. 2 — Une maison en plein incendie entourée de pompiers qui montent à des **échelles**.

(21) (((((parfois une étincelle,
L'entourant de pompiers qui grimpent à **l'échelle**,
Fait d'un paisible immeuble un cratère qui bout ;)))) [je souligne]

— Le troisième cas est plus intéressant d'un point de vue textuel, il concerne le soulignement des rimes dont les mots sont des homonymes ou des paronymes (la différence entre les homographes et les homophones n'est pas ici pertinente). Je ne prendrai en compte que des cas où le mot de la rime se trouve aussi dans les indications. Il en est ainsi pour l'image 7 :



[ILLUSTRATION 7, CHANT I]

I. 7 — Jeanne **d'Arc**, de face, à cheval devant des guerriers à pied.

Si monter pratique en homme, à la longue en **arc**,
(73) Par degrés lui mettra les jambes, Jeanne **D'Arc** ; [je souligne]

Le texte obtient ici un double effet de métareprésentation : l'illustration souligne la structure matérielle du texte en renvoyant à la rime ; or, celle-ci étant formée sur des homonymes convoque le fonctionnement du procédé roussellien. C'est plus évident encore pour l'image 9 où on trouve à la rime des mots qui n'ont qu'une seule lettre différente. Rejoignent aussi ce cas de figure les images 1, 9, 15, 20, 28, 29, 50, 53, 55, 56. Ci-après un bref échantillon d'exemples :

I. 9 — Un alpiniste admirant une vue d'un bord d'une **hauteur** (attitude d'extase).
(127) L'alpiniste en extase au bord d'une **hauteur**,
Comment de l'univers louer assez **l'auteur** ;

II. 20 — Une outre au **désert**, d'où l'eau s'échappe par un trou fait à dessein
par le fer d'un traître. Pas de personnages.
— pour celle qu'à l'ampoule
L'épingle arrache à point, la fuite qu'au **désert**
(159) Le fer d'un traître extorque à l'autre ; — quand **disert**,

II. 29 — Une maisonnette recouverte de neige dont le toit a la forme d'un livre
étalé le dos en l'air. Pas de personnages.
Le dedans la cuiller ôte à l'œuf à la coque
(365) — un beau toit de bicoque
Neigeux pour un bouquin docte étalé dos **haut**,
Frais vêtu d'écolier papier ; — quand comme il **faut**,

IV. 50 — Un pic neigeux et **désert** donnant une impression d'extrême altitude
et d'inaccessibilité.
(27) Tout sauf les pics par l'homme encore non **atteints**,
S'était classé déjà dans les mondes **éteints**... [je souligne]

— *La métareprésentation iconique de certains aspects de l'écriture*

Le rôle de l'illustration n'étant pas habituellement de prendre pour objet la structure de l'écrit, les images de *NZA* ébauchent, en soulignant les rimes, un renversement visant à textualiser la totalité de l'espace où se trouve le texte.

Les images développent leurs fonctions de souligneurs des structures matérielles du texte d'abord en prenant pour thème des objets ou des actions qui se rapportent directement au champ sémantique de l'écrit et en contribuant ainsi à faire transparaître dans le texte toute une isotopie de l'écriture non moins importante que celles soulignées par Leiris (voir note 12) pour des thèmes comme la gloire ou le jeu. C'est le cas des images suivantes :

- I. 4 — Un homme sortant une fleur sèche d'un livre.
- II. 14 — Une femme déchirant la bande d'une dépêche, expression d'angoisse.
- II. 28 — Un homme assis à une table où pose verticalement un livre dont il écarte deux feuillets non coupés pour y lire un passage.
- II. 29 — Une maisonnette recouverte de neige dont le toit a la forme d'un livre étalé le dos en l'air. Pas de personnages.
- II. 30 — Un homme vu de profil, assis à son bureau (profil gauche) tenant à la main un guide-âne qu'il s'appête à glisser sous une feuille de papier.
- II. 32 — Un homme utilisant un campilomètre sur une carte de géographie.
- II. 36 — Un homme élégamment vêtu appuyant un cachet sur le lac de cire d'une lettre.
- III. 42 — Un homme établissant avec un air laborieux une liste de noms. (Si les noms sont lisibles, ils doivent être cryptographiés.)
- III. 45 — Une tête de penseur (la tête seulement). Pli entre les deux sourcils.
- III. 47 — Un homme attablé devant un couvert mis et lisant l'étiquette d'une fiole de pharmacie.
- IV. 58 — Un mur tout uni où les mots Mane Thecel Phares sont écrits comme en lettres de flammes. Rien d'autre, ni personnages, ni banquet. Lettres de l'époque.



[ILLUSTRATION 28, CHANT II]

- II. 28 — Un homme assis à une table où pose verticalement un livre dont il écarte deux feuillets non coupés pour y lire un passage.
- « [...] — Lorsqu'une mère, oseuse,
(354) Ouvre un berceau, les blancs rideaux, pour deux
feuillets
Non coupés qu'on disjoint ; — zigzaguant sans
œillets, »

D'une manière plus précise, certaines de ces images vont prendre pour thème des aspects propres au volume de *NZA*. C'est le cas pour l'image 28, la plus célèbre de toutes, qui évoque le brochage spécial du livre mais aussi pour l'image 29. Ces deux dessins proposent certes une métareprésentation iconique non seulement du pliage mais aussi du geste auquel il force le lecteur (séparer les pages pour regarder les illustrations) et du mode d'impression alternant page imprimée et page blanche ; or, le dessin 29, qui présente « [u]ne maisonnette recouverte de neige dont le toit a la forme d'un livre étalé le dos en l'air », livre blanc (puisque couvert de neige), renvoie métatextuellement à l'espace vide qui sépare, dans *NZA*, les pages de texte et les illustrations.



[ILLUSTRATION 29, CHANT II]

II. 29 — Une maisonnette recouverte de neige dont le toit a la forme d'un livre étalé le dos en l'air. Pas de personnages.

« Le dedans la cuiller ôte à l'œuf à la coque
(365) « [...] — [ne pas prendre] un beau toit de bicoque
Neigeux pour un bouquin docte étalé dos haut,
Frais vêtu d'écolier papier ; — quand comme il faut, »

Leur distribution est dans l'ensemble assez irrégulière ; on doit cependant remarquer que l'image 30 où le « guide-âne » évoque l'idée d'un travail d'écriture soigné tient justement la position centrale dans la série des cinquante-neuf dessins.

Les images 28, 29 et 30 insistent sur une concentration bien précise de mots qui, dans l'espace qu'elles délimitent (les pages 109, 113 et 117 de l'édition Lemerre), renvoient à divers aspects de l'écriture et qui ne sont pas utilisés ailleurs comme « guide-âne » (v. 397), « encre », « encrier » (v. 345), « scribe » (v. 384), « buvard » (v. 393), « bouquin » (v. 365) ; ou bien des mots à double sens comme « feuillet » utilisé dans le sens de feuille dans les vers 353 et 404 et dans celui de « feuillet » de jalousie au vers 466, et « lettre » au vers 403, graphème, et ailleurs (I. 108 ; II. 596 ; II. 229 ; III. 68) missive ou bien employé dans une expression figée. Enfin, d'autres mots comme « papier », « signe » et « mot » qui sont aussi employés ailleurs. Ci-après la liste complète des items cités avec l'indication des vers de leurs occurrences : « feuillet » (II. 353, II. 404, II. 466), « signe » (I. 78, I. 111 (vbe), II. 196, II. 347, II. 360), « scribe »

(II. 384, ligne I. note 2 v. 43, II. 301, II. 392 (ligne de pêche)), « guide-âne » (II. 397), « buvard » (II. 393, lettre I. 108 (missive), II. 229 (missive), II. 403 (graphème), II. 596 (missive), III. 68 (employé dans une expression figée)), « papier » (II. 69, II. 231, II. 336, II. 366, II. 455, II. 469, IV. note 4, v. 6), « mot » (II. 349, III. 37, IV. 88), « encre » (II. 345), « encrier » (II. 345).

Il faut sans doute attribuer cette concentration de termes relevant du champ sémantique de l'écriture à des raisons structurales qui poussent le texte à parler de sa propre matérialité à l'endroit où cette même matérialité est montrée sur une image.

Les images 33 et 46 devraient sans doute compléter la série :

II. 33 — Une femme en train de baisser la jalousie d'une fenêtre. La jalousie est déjà à demi fermée, les lamelles presque horizontales.

III. 46 — Un caissier de banque payant à un homme le montant d'un chèque que celui-ci présente.

La première, bien que ne représentant nullement un livre, se greffe à des vers où on trouve une occurrence du mot « feuillet ». L'image 33 en appelle une autre, celle de la femme en train de lire la dépêche (image 14). Ici le dessinateur a très bien servi Roussel puisque ces deux femmes se ressemblent énormément, elles ont la même coiffure et elles portent une robe identique ; on croirait même voir une identique expression d'angoisse sur leurs visages. L'image 46 mérite d'être retenue car elle est donnée par le texte comme un exemple d'erreur de lecture.

Enfin, trois des images citées ont pour but de souligner des occurrences du mot « livre » (4, 28, 29), même si le mot n'est utilisé qu'une seule fois dans le sens de volume (I, note 2 v. 16 ill. 4) mais, au vers 365, nous avons le synonyme « bouquin » et au vers 354, le mot « livre » est convoqué par métonymie.

Force est de constater que le mot « auteur » apparaît aussi à trois reprises dans le texte : I. 104, I. 128, IV. note 5, vers 3, à chaque reprise souligné par une image :

I. 8 — Un chêne, très vieux et très touffu.

vers note 4, vers 3 [cette note est greffée sur l'évocation des angoisses du « jeune auteur »]

(3) Seul le chêne est prospère, envahissant, ombreux,
Dont le tronc est strié de ronds déjà nombreux.

I. 9 — Un alpiniste admirant une vue d'un bord d'une hauteur (attitude d'extase).

(127) L'alpiniste en extase au bord d'une hauteur,
Comment de l'univers louer assez l'auteur ;

Les parallélismes entre le début et la fin des textes sont fréquents chez Roussel, rien d'étonnant donc à ce qu'il profite des images pour les faire disparaître. Ainsi, au premier et au dernier chant les images 8 et 52 se raccrochent chacune à deux notes importantes qui insistent sur le fait que la reconnaissance et la gloire se font toujours attendre.

— *Autres modes de soulignement local*

L'image 2 est le lieu d'une textualisation locale particulièrement forte. En effet, les vers sur lesquels elle se greffe (21-23) coïncident avec la fin de la page cinq, c'est-à-dire avec le moment où on doit disjoindre les feuillets pour regarder les dessins. De surcroît, c'est dans ce passage que les parenthèses atteignent leur plus haut degré : non seulement ces vers sont pris dans une parenthèse de niveau cinq, ils sont les derniers à être lus, mais on trouve là un appel de note, la première note du chant qui dans l'ordre de la lecture sera la dernière, puisque intervenant à la dernière parenthèse. Ainsi, le mot « bout » en position finale du texte parenthésé désigne sa propre place et le fait que la lecture en arrive là à son terme. L'image à cet endroit clé souligne à la fois le plus haut degré de parenthétisation et la note infrapaginale textualisée par le recours à une rime sur des homonymes.

L'image 49 se greffe aussi à des vers qui sont le lieu d'une structuration assez forte :

IV. 49 — Un homme élégant descendant les marches d'un luxueux vestibule en paletot et chapeau de soirée ; le paletot ouvert laisse voir qu'il est en habit noir.

(3) Dont une suffirait à vingt de **nos salons**

(4) (**Doux salons** où sitôt qu'ont tourné **deux talons**

(97) Sur celui qui s'éloigne on fait courir maints bruits) [je souligne]

L'image insiste, en ce point, sur un type de rime cher à Roussel, « salons / talons », mais l'opération scripturale ne s'arrête pas là car le passage de « salons » à « talons » a pour intermédiaire la répétition du mot « salons » pris cette fois-ci dans le sens de club. Nous sommes alors en présence des deux principales stratégies de l'écriture roussellienne qui tire profit du glissement de sens pour introduire une modification minimale dans la forme, mais qui suffit à lui faire dire tout autre chose. Les aspects matériels de ces deux vers sont particulièrement travaillés puisque à la rime des deux vers s'ajoute celle des positions initiale et finale du même vers qui porte cette fois-ci sur deux paronymes (« doux salons » / « deux talons »). Enfin, le verbe « tourner » semble doublement pertinent à cet endroit où nous voyons chavirer le sens d'un mot et où l'on s'apprête à tourner plusieurs pages avant de faire la jonction lectorale avec le vers 97 auquel se rapporte aussi l'image 49, car comment décider qu'elle représente davantage celui qui a tourné deux talons que celui qui s'éloigne ? Ainsi, une fois de plus, l'image intervient à un endroit où le texte se livre de manière particulièrement flagrante à différentes opérations destinées à souligner ses aspects matériels.



[ILLUSTRATION 21, CHANT III]

II. 21— Un homme tendant sa carte de visite à un autre. Attitudes agressives, faisant penser à un duel.

(187) « [...] [ne pas prendre] — pour la carte appelant au pré
L'insulteur, le mural rectangle mortuaire,
Marbre blanc à nom noir ; — lorsque en plein sanctuaire »

— Réglages interlinéaires

Les analyses précédentes ne concernent que des rapports locaux entre les images prises une par une et les vers sur lesquels elles se greffent. Il s'agit maintenant d'explorer les possibilités d'intégrer les images dans des réseaux textuels complexes qui pourraient, le cas échéant, justifier l'insertion de telle image à tel endroit plutôt qu'à tel autre.

Le « deux » et le double renvoyant toujours au miroitement de l'écriture dans les différentes formes qu'il peut prendre ont une énorme importance chez Roussel. Cela explique pourquoi la toute première occurrence du mot « deux » convoque aussi un autre texte dans ces vers du chant II :

(58) — Juliette, au gala d'Ejur, et Roméo
Par deux mimes enfants faits **gratis pro deo** [je souligne]

Le mime est associé, bien entendu, à la répétition mais d'une façon plus précise fait allusion à *Impressions* dont *NIA* s'annonce comme relancement dans son titre ; c'est le jeu de ressemblances de l'écriture qui est ici désigné. On peut donc faire l'hypothèse que chez Roussel, et concrètement dans *NIA*, toute occurrence du « deux » invite à chercher des structures plus travaillées.

Nous avons en tout trente et une occurrences du mot « deux » (je n'analyserai ici que la répétition du mot « deux » et du mot « double ») dans *NIA*, qui, par chants, présentent la distribution suivante : I : 0 ; II : 26 ; III : 2 ; IV : 3.

Leur distribution fait l'objet d'une concentration et d'une structuration progressive vers le centre du livre. D'abord, des vingt-six occurrences du « deux » dans le chant II, vingt-quatre sont prises dans la parenthèse de niveau quatre qui s'ouvre au vers 38 et se referme au vers 506 (soit entre les pages 57 et 137 de l'édition Lemerre, 25 et 51 pour l'édition Pauvert). Ici, avec sa massive répétition dans une

quadruple parenthèse, le « deux » désigne et le lieu où cette répétition se produit et l'enfermement parenthétique.

Il est prévisible que la concentration d'occurrences du mot « deux » dans le même chant soit aussi soulignée par un certain nombre d'images. Des cinquante-neuf images que comportent les *NZA*, huit renvoient au « deux » (27, 28, 34, 37, 40, 45, 49) ou au double (26).



[ILLUSTRATION 26, CHANT II]

II. 26- Deux joueurs de dominos dont l'un a dans les doigts, prêt à le jouer, le domino double as. « [il ne faut pas prendre] — lorsque irrémédiable L'inondation s'y frotte, un carton à tir, (299) Pour le domino « double as » ; — le voyant partir, »

II. 27 — Un parlementaire les yeux bandés (un officier) conduit par deux soldats dont les uniformes diffèrent du sien. Pas d'autres personnages.

II. 34 — Deux hommes en sabot par temps de neige battant la semelle pour se réchauffer les pieds.

II. 37 — Un homme de taille ordinaire à côté d'un nain qui lui vient à l'abdomen. Tous les deux sont vus de dos devant un grand miroir qui les reflète et semblent vouloir se comparer au point de vue de la taille.

II. 40 — Un garçon de restaurant ayant deux couteaux en croix qu'il apporte pour découper un poulet. (Pas d'autres personnages)

III. 45 — Une tête de penseur (la tête seulement). Pli entre les deux sourcils.

Six d'entre elles se greffent au chant II dont deux (28 (v. 354) et 34 (v. 491)) délimitent un espace où la répétition du mot « deux » s'accroît et se structure davantage. Dans cet espace on compte douze occurrences du mot « deux ». Le plus frappant n'est pas que ces répétitions s'accumulent ici mais que dix d'entre elles s'y trouvent par paires et que cela ne se produise nulle part ailleurs :

354. Ouvre un berceau, les blancs rideaux, pour **deux** feuillets

355. Non coupés qu'on disjoint ; — zigzaguant sans œillets,

373. D'un suéur d'abatis ; — pour **deux** dents qu'une miette

Disjoint, les **deux** doigts blancs d'un valet qui, gants mis,
Pouce oisif, ramasse un croûton ; — lorsqu'en amis
Flânent **deux** noirs, leurs bras crochus, pour **deux** stupides
377. Hameçons emmêlés ; — pour l'aiguille aux rapides

389. Pour museau de cheval ; — pour **deux** dés en partance
Dans leur cornet, **deux** blancs cubes pris, de concert
391. Sucrant un gobelet vide ; — géant qui sert

341. — Pour **deux** anneaux serrant mal des doigts diaphanes
D'amaigri, ceux au cirque où **deux** bras ont plongé ;

351. Pour le bout d'un cheveu fourchu ; — pour **deux** orteils
Vus par un trou de bas, ce qu'encadre un malade
353. Fond de culotte ; — pour de la lourde salade

390. Protège-mine, — un vide asile à boutons lourds ;
Pour **deux** sabots à chocs réchauffants d'orteils gourds,
Deux sauteurs bateaux à l'ancre en temps d'équinoxe
393. Se heurtant face à face ; — un jour sans match de boxe [je souligne]

Les images 28 et 34 cernent donc un espace où les occurrences du mot « deux » sont non seulement plus denses mais aussi plus structurées. L'illustration 34 en étant greffée à une comparaison où l'on trouve justement une double occurrence du « deux » (le dernier exemple) souligne cette structure et en facilite la lecture. Sous l'égide du mot « deux » a été mis en place un premier réseau textuel qui permet de rapporter les unes aux autres les images qui le concernent et d'expliquer pour « deux » d'entre elles leur position stratégique dont la fonction est d'encadrer une structure réglée par la double répétition du « deux » dans une même comparaison.

On avait établi que l'image 28 désignait le volume en tant qu'objet matériel et sa lecture. Les vers auxquels elle se rapporte permettent de saisir une structure plus forte si on les compare avec les vers où l'on trouve la prochaine occurrence du « deux » (vers 373-374). Les « deux » fragments ont aussi en commun les mots « blancs » et « disjoint ».

Ailleurs, au chant IV, une densité particulière de répétitions des mots « feu » et « éteindre » est aussi encadrée par deux images (50, v. 27-28 et 58, v. 87-88) :

25. Comme un **feu** dont l'éclat aux clignements nous force
27. Tout, sauf les pics par l'homme encore non atteints,
28. S'était classé déjà dans les mondes **éteints**...
29. — Tout **feu s'éteint**, en nous comme dans la nature ;
31. D'un souffle l'envoyeur **éteint** chaque cachet ;
32. L'âge **éteint** certains **feux** : jamais las, le cochet
34. Le coq mûr fait un choix ; les poltrons, au derrière,
35. Ont un **feu** qui s'abstient de survivre au danger
36. (((((**Feu** cuisant, mais fictif ; jamais, à vidanger,
37. Nul ne fut intrigué par sa cendre, et le lièvre
38. Ne le vit pas brusquer les grenouilles ;)))))) la fièvre
39. Crée un **feu** qui **s'éteint**, soit quand le sujet meurt,
46. Le **feu** qui, patient, fait fondre une bougie
47. **S'éteint** : — tandis que choisit le marteau lorsqu'on vend
70. La personne au nez pris ; le saint **feu** du génie

note 4, v. 2. *Eclair* dit « **feu** du ciel escorté de fracas »

82. **S'éteint** quand l'âge rend son détenteur gaga

83. (((((Feu qui, si grand que soit tel nom, tel pseudonyme,

84. Chez nul n'est reconnu de façon unanime !

85. — L'homme n'a pas ainsi qu'un pantin au bazar

86. Son prix collé sur lui ;)))))) ; sur son mur Balthazar

87. Vit, en traits défiant le grattoir et la gomme,

88. Trois mots de **feu** briller... puis **s'éteindre** ; chez l'homme,

89. Le **feu** de l'œil **s'éteint** à l'âge où dent par dent [je souligne]

On compte en tout dans ce passage onze occurrences pour « feu » et neuf pour « s'éteindre », une densité d'autant plus significative que ces mots sont à peine réutilisés dans le reste du livre (quatre fois « feu » et une fois « éteindre »). Cette série se structure en deux blocs assez compacts, le premier du vers 25 au vers 47 et le deuxième du vers 82 au vers 89, qui finissent tous deux sur le verbe « s'éteindre ». La dernière occurrence de ce mot se trouve à une place doublement stratégique dans la mesure où la fin du bloc coïncide avec la fin de la page.

Le deux est certes le nombre le plus important dans les textes de Roussel, mais ses minutieuses descriptions scientifiques favorisent aussi l'apparition de structures réglées par d'autres nombres, surtout par le trois et le sept. L'on découvre, par exemple, un fort parallélisme entre le début du chant I et la fin du chant IV réglé justement par les nombres.

En effet, la première image de *NZA* est greffée au vers 3 où il est question de la prison où « Saint Louis fut 3 mois prisonnier ». L'image 58 se rapporte aux vers 86-87 et 88 du chant IV où il est question des « trois mots de feu que Balthazar vit briller au firmament » :



[ILLUSTRATION 58, CHANT IV]

IV. 58 — Un mur tout uni où les mots *Mane Thecel Phares* sont écrits comme en lettres de flammes. Rien d'autre, ni personnages, ni banquet. Lettres de l'époque.

(86))))))) [tout s'éteint] ; sur son mur Balthazar

Vit, en traits défiant le grattoir et la gomme,

Trois mots de feu briller... puis s'éteindre ; chez l'homme,

Au parallélisme thématique entre les deux pôles du texte (référence religieuse et malheur d'un roi dans les deux cas) s'ajoute un parallélisme formel créé par l'identique nombre de mots (neuf) qui forment les vers auxquels se rapportent les images 1 et 58. Le verbe « compter » que Balthazar vit briller au firmament apparaît aussi au début du texte, au premier vers du chant I, une répétition qui ajoute un élément au parallélisme existant entre les deux pôles du texte.

Il convient de s'arrêter à l'avant-dernière image sur laquelle Roussel choisit, en un lieu stratégique du texte, de représenter, non pas un objet ni un personnage, mais bien l'écriture. Sur cette image de l'écriture porteuse de vérité par définition qu'est la Bible, il fait dessiner les mots « compté, pesé, divisé³⁰ » qu'on ne saurait lire sans penser aux méticuleux calculs (évoqués dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*) auxquels a dû se livrer l'auteur pour la mise au point des vers de *NIA*. On ne saurait dire si Roussel était conscient ou non des difficultés de lecture que pouvait poser son texte, mais il me semble significatif qu'il choisisse d'évoquer un épisode de l'Ancien Testament où un roi requiert les services d'un interprète de toutes les écritures pour décrypter le message que vient de lui envoyer la divinité.

On a souvent attribué aux illustrations de *NIA* une simple fonction de remplissage et de gonflage d'un livre considéré trop mince par son auteur. Cette position s'explique par l'apparente inadéquation des images au texte qu'elles devraient censément illustrer, au point que le dessinateur Zo s'en est vexé.

Quelle qu'ait été leur fonction initiale, il est évident qu'une fois mises en place elles modifient inévitablement l'approche du volume car on ne saurait avoir le même regard sur l'édition Lemerre où les images prennent autant de place que le texte que sur l'édition Pauvert dont le regroupement des dessins, après les quatre chants par planches de quatre, équivaut pratiquement à une suppression.

Si les dessins de *NIA* interrogent le lecteur, c'est évidemment en bonne partie parce qu'il faut écarter les feuillets non coupés pour les voir, mais aussi parce que dans leur rapport au texte ils soulèvent le problème de la représentation en proposant une image réaliste là où les vers tendent à mettre en cause les mécanismes de la représentation dans l'écriture. Et d'une manière assez surprenante l'analyse permet de montrer comment Roussel tire profit d'images apparemment banales pour souligner les structures matérielles fondamentales au fonctionnement des chants. En effet, bon nombre des cinquante-neuf images se rapportent au mot de rime des vers, et souvent aux rimes qui portent sur des paronymes. Elles attirent aussi parfois, localement, l'atten-

30 Les trois mots en question sont inspirés à Roussel par le *Livre de Daniel*, ou peut-être par le tableau de Rembrandt inspiré du livre de Daniel : « En cet instant, apparurent les doigts d'une main d'homme et ils écrivirent, en face du candélabre, sur le plâtre du mur du palais royal [...] Alors, le roi changea de couleur [...] les jointures de ses reins se délièrent [...] (Daniel est appelé en consultation.) 25. Et voici l'écriture qui a été tracée : "Mené, Mené, Teqèl, Ouphrasin..." » [ce qui veut dire « compté, compté, pesé, partageant »] (Da, 5). Mes connaissances de l'hébreu ne me permettent pas de me prononcer sur la qualité des traductions de l'Ancien Testament, mais toutes semblent coïncider sur le fait qu'il est ici question d'évaluation et de partage.

tion du lecteur, soit sur des aspects de l'écriture en général, soit sur des traits concrets concernant le volume : son brochage (image 28), l'importance des blancs (image 29).

Enfin, elles servent éventuellement d'indices de lecture ; soit en soulignant des rapports structuraux entre différents passages du texte séparés par plusieurs pages, soit en encadrant des passages où l'écriture, suivant diverses opérations métatextuelles, tend à mettre en scène ses mécanismes de production :



[ILLUSTRATION 59, CHANT IV]

IV. 59 — Un pan de ciel étoilé sans paysage terrestre semblant vu d'un point de l'espace sidéral donnant l'impression de l'infini.

(92) « Se fait aux profondeurs du grand vide céleste
Où la lumière court sans jamais le franchir ; »

Références

- AMIOT, Anne-Marie, « *Nouvelles impressions d'Afrique* : texte blanc et image », *Mélusine*, n° 4 (juin 1981), p. 251-265.
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BUSINE, Laurent, *Raymond Roussel. Contemplator Enim*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995.
- CARADEC, François, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997.
- DALÍ, Salvador, « *Nouvelles impressions d'Afrique* », *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 6 (1933), p. 40-41.
- FERRY, Jean, *Une étude sur Raymond Roussel*, Paris, Arcanes, 1953.
- FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard (Le chemin), 1963.
- GAUTIER, Guy, « Image et texte, le récit sous le récit », *Langages*, n° 75 (septembre 1984), p. 9-21.
- GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- LEIRIS, Michel, *Roussel l'ingénu*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1987 [*Cahiers GLM*, n° 9 (mars 1939)].
- ROUSSEL, Raymond, *Nouvelles impressions d'Afrique*, Paris, Pauvert, 1963 [Paris, Lemerre, 1932].



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Detue, Frédéric

Frédéric Detue est professeur de lettres et chercheur en littérature comparée. Il termine une thèse intitulée « Post-exotisme d'Antoine Volodine et tradition littéraire au XX^e siècle » à l'Université Paris 8, sous la direction de Tiphaine Samoyault. Organisateur de plusieurs manifestations universitaires en Russie et en France entre 2005 et 2008, il a préparé le colloque sur Volodine de juillet 2010 à Cerisy-la-Salle. Auteur d'une dizaine d'articles, dont certains ont paru dans *Europe* et *Littérature*, il a aussi préfacé la traduction russe de *Des anges mineurs*, de Volodine (Moscou, OGI, 2008). Il a dirigé en collaboration trois projets collectifs : un cahier « Antoine Volodine » dans *Europe* (n° 940-941 (août-septembre 2007)), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons avec Antoine Volodine* (Montréal, VLB (Le soi et l'autre), 2008) et *Valère Novarina : le langage en scène* (Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines), 2009).

Ducas, Sylvie

Maître de conférences en littérature française à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Sylvie Ducas dirige le groupe de recherche « Livre, Création, Culture et Société » du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Depuis sa thèse consacrée aux prix littéraires (soutenue en 1998 à l'Université Paris 7), elle a publié de nombreux articles sur les processus de consécration littéraire (notamment dans *Réseaux*, n° 117 (2003) ; *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005 ; et *Droits d'entrée*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006) et la construction auctoriale de l'écrivain contemporain (articles sur Sylvie Germain, Annie Ernaux, Jean Rouaud, Antoine Volodine, Pierre Bergounioux, Pierre Michon, etc.). Elle est l'auteure de plusieurs livres : *Jean Rouaud. Les fables de l'auteur* (Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005) ; *Jean Rouaud. Les Champs d'honneur. Pour vos cadeaux* (Paris, Hatier, 2006) ; *Écrire la bibliothèque aujourd'hui* (Paris, Le Cercle de la librairie, 2007) ; et *Les professions du livre* (Paris, Ellipses, 2006).

Epelboin, Annie

Annie Epelboin est maître de conférences en littérature russe à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Spécialiste de l'œuvre de Platonov (préface à *La mer de Jouvence*, Paris, Albin Michel, 1975 ; « Le poil et la fourrure », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 33, n° 1 (janv.-mars 1992) ; *Les bâtisseurs de ruines : poétique d'André Platonov*, thèse de doctorat, Université Paris 4, Paris, 1995), elle travaille

sur Mandelstam et Mamardachvili, en plus d'être traductrice (Platonov, Kourkov). Elle a aussi écrit plusieurs articles, dont « Littérature mondiale et révolution » (dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes (Essais et savoirs), 2005) ; « Écriture, censure, auto-censure dans l'œuvre de Platonov », dans C. Depretto (dir.), *De la littérature russe. Mélanges offerts à M. Aucourturier*, Paris, Institut d'études slaves, 2005 ; « Platonov et Volodine ou la communauté impossible » (dans Frédérik Detue et Pierre Ouellet (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons avec Antoine Volodine*, Montréal, VLB éditeur (Le soi et l'autre), 2008) ; « Destins croisés de deux philosophes. La correspondance L. Althusser — M. Mamardachvili », *Lignes*, n° 26 (mai 2008) ; « Le bonheur au Goulag : Le livre collectif sur la construction du Belomor Kanal », dans P. Bayard et A. Brossat (dir.), *Dénis historiques en Europe et en Asie*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2008.

Lepage, Élise

Élise Lepage a soutenu sa thèse de doctorat intitulée « Géographie des confins. Espace et écriture chez Pierre Morency, Pierre Nepveu et Louis Hamelin » en janvier 2010 à l'Université de Colombie-Britannique. Auteure d'articles sur la littérature québécoise et francophone, elle a également co-édité le numéro « La maison et le livre » de *Voix plurielles* (printemps 2008).

Liébert, Adeline

Agrégée de lettres modernes, Adeline Liébert enseigne depuis 2002 dans un lycée du Nord de la France. Elle prépare actuellement, sous la direction de Philippe Daros, une thèse de doctorat à l'Université Paris 3 portant sur le traitement et la représentation de l'espace dans l'œuvre de quatre écrivains contemporains cosmopolites : Claudio Magris, Hector Bianciotti, François Cheng et Gérard Macé. Très intéressée par la culture extrême-orientale, elle a participé avec une amie japonaise à un concours de traduction organisé par le ministère des Affaires étrangères japonais, pour lequel elles ont obtenu un troisième prix.

Pardo, Céline

Agrégée de Lettres classiques, Céline Pardo termine actuellement une thèse à Paris 4 Sorbonne intitulée « La poésie hors du livre en France de 1945 à la fin des années 1960 ». Il s'agit de penser l'émergence à cette époque de nouvelles pratiques et formes poétiques liées à la vogue de la poésie oralisée dans les cabarets littéraires parisiens ainsi qu'au développement de médias comme la radio, le disque et la télévision. Elle a récemment publié un article sur Aragon (« Les enjeux communicationnels et esthétiques de la référence au "journal" dans les *Chroniques du bel canto* (1946) de Louis Aragon », *Études littéraires*, vol. 40, n° 3 (2009)) et mène une réflexion sur Ponge (« Francis Ponge et la mise en livre du *Savon* », *Poésie et médias au XX^e siècle*, actes du colloque des 30 et 31 octobre 2008 (Maison de la recherche, Paris 6^e), Paris, Nouveau Monde éditions, à paraître en 2010).

Salceda, Hermes

Hermes Salceda enseigne la langue et la littérature française à l'Université de Vigo (Espagne). Ses recherches portent majoritairement sur les textes de Raymond Roussel et de Georges Perec et sur les problèmes de traduction des écritures à contrainte dont il propose aussi des versions en espagnol.

Servais, Christine

Christine Servais est docteur en Sciences de l'information et de la communication de l'Université Lyon 2 et enseigne à l'Université de Liège (Belgique). Après avoir mené des recherches sur le processus de la lecture, elle travaille actuellement sur une approche de la réception médiatique dans les termes de la destination derridienne et, d'une manière plus générale, sur une saisie des médias par le point de vue esthétique, tout en continuant à publier quelques textes relatifs à la lecture littéraire.

Elle a notamment publié *Généalogie de la figure. Médiation esthétique et destination* (Lille, Presses du Septentrion, 2000) ; « Le malentendu comme structure de la communication », en collaboration avec Véronique Servais (*Questions de communication*, n° 15 (2009), p. 21-49) ; « Je suis celui qui parle. L'interruption de la lecture dans *Le bavard* de L. R. des Forêts » (*Trans-*, n° 8, <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article355>, 2009) ; « L'impossible témoignage ou la littérature défigurée » (*Les cahiers internationaux du symbolisme*, n° 122-123-124 (2009), p. 311-320) ; « Médiation esthétique, médiatisation, destination » (*Communication*, vol. 23, n° 2 (automne 2004), p. 9-25) ; « La représentation du destinataire ou la censure de l'événement » (P. Durand (dir.), *Médias et censure. Figures de l'orthodoxie*, Liège, Éditions Université de Liège, 2004, p. 123-133) ; « La violence d'un choc sans destinataire » (*Communication & Langages*, n° 138 (2003), p. 4-22) ; « Le double jeu de la médiation esthétique et de la destination dans la déclaration épistolaire » (Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *La déclaration d'amour*, Genova, Erga Edizioni, 1998, p. 105-122).

Vandeninden, Elise

Élise Vandeninden est doctorante au Département des Arts et Sciences de la communication de l'Université de Liège et membre de l'Unité de recherche en médiation esthétique et théorie de la réception. Elle a récemment publié des articles dans *Quaderni*, *Questions de communication* et au sein d'ouvrages collectifs.

Wolff, Ernst

Ernst Wolff est professeur en philosophie à l'Université de Pretoria (Afrique du Sud). Il est l'auteur de *De l'éthique à la justice. Langage et politique dans la philosophie de Levinas* (Dordrecht, Springer, 2007), ainsi que de nombreux articles dans des revues internationales sur la philosophie de Levinas et la philosophie continentale du XX^e siècle. Ses domaines de spécialisation sont l'herméneutique phénoménologique et la philosophie de la technique.



Résumés / *Abstracts*

■ Detue, Frédéric

QUAND ÉCRIRE, C'EST BLESSER (LES LECTEURS) : TÉMOIGNAGES DES CAMPS ET COMMUNAUTÉ NÉGATIVE

Résumé

Il s'agit de considérer ce que la césure littéraire d'Auschwitz fait à la lecture littéraire. C'est une question qui s'impose au regard de ce nouvel art d'écrire qu'est au XX^e siècle le témoignage. Pour les rescapés des camps de concentration, en effet, c'est la transmission même de leur expérience qui rend problématique l'appartenance de leur témoignage à la littérature. Soucieux de la valeur documentaire de leur déposition, ils sont cependant confrontés à l'ignorance et, au-delà, au *refus de comprendre* des non-déportés, de sorte qu'ils ne peuvent se contenter de rapporter des faits, qui resteraient inaccessibles aux lecteurs. Pour atteindre ceux-ci malgré eux, ils prennent alors parfois le parti d'écrire depuis une conscience de victime ; or, là où le récit tend vers l'essai, les lecteurs ne doivent pas demeurer indemnes. Car, alors que l'expérience des camps, intégralement négative, a brisé irrémédiablement les témoins, les lecteurs sont appelés à reconnaître leur semblable dans la victime. Telle est l'utopie paradoxale du témoignage, cependant, que, si les lecteurs ne se sentent plus à l'abri du danger, une communauté, négative certes mais viable, se réalise, par une transmission du « rien d'humain » qui demeure malgré tout dans une condition inhumaine.

Abstract

What impact did the Auschwitz literary hiatus have on literature ? Answering that question is needed in light of the new, testimonial way of writing that came to the fore last century. By their descriptive nature, can testimonials from concentration camp survivors be truly considered as literature ? The documentary value of such testimony is pitted against the lack of knowledge, or even the denial, of those lucky enough to have escaped deportation. This confrontation requires of the survivors that they go beyond the mere retelling of events that would otherwise remain unread. Sometimes, they achieve this goal by spinning their tale from a victim's point of view, one that may well grasp at the readers' emotions as they go through essay-like narratives. Indeed, whereas concentration camps were thoroughly negative and de-humanising and permanently shattered their victims, readers must nonetheless be able to identify with the human side of these victims. Such is the paradoxical utopia of testimonials, whereby the writer feels compelled to go beyond his human experience so as to reach and sensitise the reader. It is in that beyond, where nothing can help writer nor reader address this experience, that both, although human, will commune paradoxically outside humanity.

■ **Ducas, Sylvie**

L'INVENTION DU LECTEUR AU CŒUR DE LA CONSTRUCTION AUCTORIALE CONTEMPORAINE

Résumé

C'est un lieu commun pour l'écrivain interrogé sur sa pratique d'écriture que d'afficher un déni de lecteur que contredit à d'autres endroits de son discours un désir de lecteur indissociable de l'horizon du livre à écrire. Tel est bien le paradoxe de l'écrivain que l'on entend ici interroger. D'abord, à partir d'une enquête par entretiens menée auprès d'une soixantaine d'écrivains contemporains, pour explorer la place et le rôle de ce lecteur pluriel autant qu'imaginaire et fantasmé dans la construction auctoriale. Ensuite, en étudiant cette invention du lecteur dans la production littéraire actuelle en prenant pour exemple l'œuvre de Jean Rouaud. La place qu'il accorde dans ses textes à l'adresse au lecteur tout comme au pacte de connivence qui la fonde, peut être lue en effet comme une tentative parmi d'autres pour faire du lecteur une instance du texte à part entière, une fiction de lecteur ami et complice où lire cette communauté rêvée par l'auteur. Entre soupçon et invention, c'est tout le dispositif d'un texte visant à écrire sur soi en sollicitant l'autre qui est dès lors revisité, par l'entremise du destinataire ambigu — ce *Janus bifrons* et double spéculaire que s'invente l'auteur.

Abstract

While they generally pretend to ignore readers when questioned on their approach to writing, authors cannot hide their desire to cater to said readers when planning their books, a paradox analysed in this article. Firstly, investigative interviews with some sixty contemporary authors will look at the role and scope of these real or anticipated readers as imagined by the writers. Secondly, using Jean Rouaud's œuvre as an example, we shall ponder how modern literature fashions readers. Rouaud's usual notes to the reader and the tacit complicity behind them can both be interpreted as one possible ploy to tie the reader into the text, to create a fictitious friendly accomplice who is part of a community yearned for by the author. From suspicion to invention, this mechanism revisits the technique of writing about oneself through an uncertain someone else, a two-headed mirror image straight out of the author's imagination.

■ **Epelboin, Annie**

LA COMMUNAUTÉ POÉTIQUE : MANDELSTAM ET LA BOUTEILLE À LA MER

Résumé

L'image de la bouteille à la mer désigne, dans la tradition littéraire, les aléas de la transmission, le lien ténu entre le poète et ses lecteurs à venir. Pour Mandelstam et Celan, elle prend une dimension supérieure car ce lien du poète au lecteur est fondateur de l'acte de poésie en lui-même. Dans l'essai « De l'interlocuteur » (1913), Mandelstam privilégie la rencontre avec le destinataire-lecteur : celui qui trouve devient l'égal et le frère de celui qui envoie. Ainsi s'érige dans le moment de la reconnaissance une réciprocité amicale, intrinsèque à la vie du poème et comme contenue par lui. Cet échange s'effectue avec Villon comme avec Dante, de même que Dante l'avait mis

en œuvre avec Virgile et entre les poètes de l'Antiquité, dans l'uchronie de *L'Enfer*. À son tour, Celan « reconnaîtra » en Mandelstam le maître et l'ami, constatant qu'ils se destinent mutuellement leurs poèmes. Cette joyeuse communauté poétique est donc interactive, elle fonde une vaste confrérie transnationale autant que transtemporelle, en ce qu'elle naît d'une lecture-reconnaissance qui ignore les frontières et le vecteur temps.

Abstract

Literary tradition views the figurative “message in a bottle” as a metaphor for uncertain communication, a fragile link between the poet and his would-be readers. This goes even further in the case of Mandelstam and Celan, where the poet-reader linkage itself is the source of the poetry. In his 1913 essay “De l’interlocuteur”, Mandelstam focuses on connecting with his intended readership : he who finds becomes an equal and a brother to he who sends. The awareness during such a connection yields a friendly reciprocity that is both intrinsic to the poem and bound by it. Such interplay takes place with Villon and Dante, much as Dante had fostered with Virgil and the poets of Antiquity in his uchronic L'Enfer. In turn, Celan will “acknowledge” Mandelstam as a guide and a friend as mutual dedicatees of their works. Such a happy melding of poetic minds is interactive, leading to an extended transnational and trans-temporal brotherhood, the product of reading and acknowledging beyond borders and time.

■ Lepage, Élise

DE LA BATTURE À L'ÉCRITURE : *LES HISTOIRES NATURELLES DU NOUVEAU MONDE* DE PIERRE MORENCY

Résumé

Reprenant l'opposition entre les paradigmes de nature et de culture dans la littérature québécoise soulignée par André Belleau et la perspective de lecture de Pierre Nepveu dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, cet article étudie comment Pierre Morency concilie nature et écriture dans ses *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, entreprise poétique et naturaliste. Cette trilogie s'attache souvent à la description des battures de l'île d'Orléans, lieu qui peut surprendre au vu de la production poétique contemporaine, mais qui permet d'associer observation et connaissance, voir et savoir et se révèle propice à l'expression d'une éthique de l'écriture qui vise à dépasser l'opposition nature / culture.

Abstract

Echoing the opposing paradigms of nature and culture prevalent in Québec literary works as identified by André Belleau and through Pierre Nepveu's perspective in Intérieurs du Nouveau Monde, this article looks at Pierre Morency's approach to reconciling nature and the written word in his poetical and naturalistic Histoires naturelles du Nouveau Monde. This trilogy often depicts the sea beds around Île d'Orléans, a surprising focus given today's poetic output, yet one that allows both observing and learning, viewing and knowing. This focus also fosters the use of an approach to writing that goes beyond the simple dichotomy between nature and culture.

■ Liébert, Adeline

GÉRARD MACÉ ET SON LECTEUR : UN COMPAGNONNAGE ORIENTÉ

Résumé

Si l'on en croit certains propos de Gérard Macé, son écriture n'est pas de celles qui font grand cas de leurs lecteurs. Son geste d'écrivain semble plutôt dirigé à rebours de ces derniers, vers ses propres lectures, à la rencontre notamment de vies antérieures qui l'habitent et qu'il habite. Et pourtant, on n'entre pas par effraction dans les textes de Macé. Une hospitalité itinérante se met en place au fil de l'œuvre, au travers de laquelle l'écriture s'affirme comme un compagnonnage dont la nature profonde repose sur la différence plutôt que sur la ressemblance, tout comme est profondément autre l'Orient qui fascine Macé, et étrangère la « main italique » qui s'invite à sa table d'écriture. La littérature ainsi conduite ouvre un espace en mouvement dont l'orientation est celle d'une abolition de toute distance entre l'acte de lire et celui d'écrire.

Abstract

According to some of Gérard Macé's musings, his writing style is not one that cares much about his readers. As an author, he appears rather to shy away from them, focusing instead on what he reads and those past lives that he both experienced and dwells in. However, readers seeking Macé need first to be invited to do so. A meandering sense of hospitality progressively permeates the text, where words are companions rooted in differences, not similarities. This echoes Macé's fascination with a deeply unique Orient, and explains the foreign nature of the "italics pen" that sometimes writes his words. A literature so driven yields a space in motion whose aim is to close the gap between readers and writers.

■ Pardo, Céline

LE POÈTE AU MICRO ET L'UTOPIE POÉTIQUE : PAUL ÉLUARD, *LES CHEMINS ET LES ROUTES DE LA POÉSIE* (1949)

Résumé

En 1949, le poète communiste Paul Éluard, engagé pour la paix, écrit pour la Radiodiffusion française une série de cinq émissions poétiques, *Les chemins et les routes de la poésie*, visant non seulement à transmettre aux auditeurs une conception élargie de la poésie, mais encore à convaincre ceux-ci de leurs propres facultés poétiques. Véritable exercice d'enthousiasme caractéristique de certaines pratiques poétiques de l'après-guerre, ces émissions inventent, joignant à l'art de l'énonciation et du discours celui de l'éloquence et du maniement des techniques radiophoniques, une communauté émotionnelle d'auditeurs et de poètes.

Abstract

The year was 1949. Paul Éluard, a communist poet and peace activist, wrote a series of five poetry shows for the Radiodiffusion française. Not only were Les chemins et les routes de la poésie intended to broaden listeners' awareness about poetry, they also sought to awaken those listeners' own poetic fibre. Typical of some enthusiastic post-war

poetic gestures, these shows did innovate in melding together the arts of enunciation, discourse, eloquence and the mastery of radio technology, for the benefit of an emotional community of listeners and poets.

■ Salceda, Hermes

NOUVELLES IMPRESSIONS D'AFRIQUE COMME LIVRE ILLUSTRÉ

Résumé

Examinant le rapport qu'elles entretiennent avec le texte de Raymond Roussel, cet article montre que les illustrations participent au mystère de *Nouvelles impressions d'Afrique* en amplifiant les emboîtements du texte, en lui opposant un type de représentation différent et en intervenant dans des réseaux textuels complexes.

Abstract

Illustrations in Nouvelles impressions d'Afrique contribute to the mystery of the text by highlighting its junctures, adding a different representational layer and intervening in complex textual linkages.

■ Servais, Christine

UN CAS D'URGENCE QUI BRISE L'HORIZON DU LECTEUR : *L'ABBÉ C.* DE GEORGES BATAILLE

Résumé

Cet article interroge la manière dont le texte de Bataille, s'adressant singulièrement au lecteur, met en œuvre une performativité de la fiction. Il montre en quoi *L'abbé C.* « barre » l'idéalité du sens et de la norme partagée, précipite le lecteur dans une instabilité de lecture et néanmoins l'inscrit dans une forme de partage susceptible de « fonder » une communauté. Cette lecture derridienne du texte de Bataille s'attache aux figures du texte (le double, le mensonge, l'enveloppement) ainsi qu'à la feinte que constitue le texte lui-même pour montrer en quoi la dramatisation et la fiction se trouvent être chez cet auteur des formes particulières de destination en relation avec une communauté d'expérience — et non communauté de sens ou d'interprétation : « [J']écrivis pour qui, entrant dans mon livre, y tomberait comme dans un trou, n'en sortirait plus » (Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p. 148). En l'espèce de sa lecture, c'est une certaine notion de « vie commune » que *L'abbé C.* figure et représente.

Abstract

This article investigates how Bataille's text, which targets a single reader, gives rise to a performance of his fiction. As well, it shows how L'abbé C. negates the ideal of meaning and of a shared standard and unsettles the reader's take on the text, all the while fostering a certain sharing that could lead to the "birth" of a community. This "derridian" approach to Bataille's text focuses on its figurative components such as doubles, lies or surroundings. It also seeks to expose the hidden aim of the text of illustrating how Bataille's dramatisation and fiction act as unique conduits targeting not

similar meanings or interpretations, but like-minded experiences. "I write for those who, upon opening my book, would tumble down its pages like in a hole, never to climb back out," wrote Georges Bataille in L'expérience intérieure (Paris, Gallimard, 1954, p. 148, translation). Reading L'abbé C. brings forth and illustrates a certain sense of "communal life".

■ Vandeninden, Élise

COMMENT LE TEXTE TOUCHE LE CORPS ?

Résumé

Le corps est la plupart du temps absent des théories de la réception : on évoque peu sa matérialité (le corps « objet »), encore moins son sentir (le corps « sujet ») empreint de pensée. À cette résistance correspond sans doute le trouble qu'il sème sur notre appréhension de la lecture comme activité herméneutique. Penser le corps dans la réception implique d'emblée l'examen de son inéluctable bouleversement sur le sens du texte : le lecteur, investi affectivement dans le livre, y plonge avec son histoire, ses souvenirs, ses désirs. Il ne décode plus seulement le texte mais il le « sur-code », dit Roland Barthes, y ajoute des éléments et, en définitive, le « pervertit ». Mais lire avec son corps, cela signifie surtout, pour nous, aller au-delà du sens, le dépasser, peut-être même l'ignorer, pour découvrir autre chose : la possibilité de se faire toucher par le livre en dehors des mots. Ce « quelque chose » qui nous touche, ce serait l'auteur présent dans le texte en tant que corps ; voilà l'origine d'une réception sensorielle, voire sensuelle, que nous nous proposons d'esquisser dans le cadre de cet article en rapprochant la pensée de Roland Barthes de celle de Jean-Luc Nancy.

Abstract

Most theories around reception do not address the body. Its materiality (i.e. the body as an object) is seldom raised, its thought-infused feelings (i.e. the body as a subject) even less so. This reluctance probably echoes how the body affects our approach to reading as a hermeneutical activity. Yet, ignoring the body in our reception is tantamount to foregoing the specifics of the relationship between a writer and his readers. How do they connect through the text ? How do their bodies come into contact ? Those are questions arising from their "hetero-affection", from which we seek to look at literature as a model of our communal body.

To address the body in the context of reception immediately implies analysing its unavoidable impact on the meaning of the written word. The reader is emotionally involved in the book and colors his reading with his own history, his memories, and his desires. According to Roland Barthes, the reader no longer simply decodes the text ; he "overwrites" it with foreign elements and, ultimately, corrupts it. Reading with our body, however, implies going beyond or even ignoring the meaning of the text in our quest for something else : the possibility that an element other than the words will tug at our strings. This element would be the author as represented by his body throughout his text, a source of sensory— and perhaps sensual ?— reception. It is what we propose to discuss in this article by meshing the thoughts of both Roland Barthes and Jean-Luc Nancy.

■ Wolff, Ernst

LE MAL, LE DESTIN ET L'ÉTHIQUE. LEVINAS ET LE *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT* DE CÉLINE

Résumé

Dans son œuvre, Lévinas procède à une analyse de la présence ambiguë des autres, dont le sens vacille entre ontologie et éthique. Selon lui, l'être est le mal ; l'altérité de l'autre, le bien au-delà de l'être. Il est possible de voir en Céline une influence sur l'idée que Lévinas se fait de l'être. Aucune lecture lévinassienne de Céline n'est reconstituable. Quelques rares références nous permettent toutefois d'entrevoir, d'une part, une approbation de la perspective cynique de l'univers présenté dans *Voyage au bout de la nuit* et, d'autre part, un accord sur « l'anti-humanisme » présent dans le même ouvrage. Nous chercherons d'abord à confirmer l'influence de Céline sur Lévinas sur le point indiqué, puis nous analyserons cette influence en comparant des textes choisis ; enfin, nous montrerons brièvement que si cette thèse est correcte, l'utilisation que Lévinas fait de Céline est en accord avec ses pensées sur la littérature en général. L'argument s'achèvera sur une question concernant la possibilité d'un accord partiel entre le romancier et le philosophe sur la nature de l'éthique.

Abstract

In his work, Lévinas sets out to analyse the ambiguity in others' presence, at times ontological, at times ethical. It is his belief that being is negative and changes others and that good exists only beyond being. Although it is impossible to recreate Lévinas' take on Céline, select few references do allow us to glimpse at the former's endorsement of the latter's cynical outlook on the universe and his "anti-humanism" as depicted in Voyage au bout de la nuit. Firstly, we shall attempt to confirm Céline's influence on Lévinas in this regard. Then, we shall analyse this influence by comparing selected works. Lastly, should we be proven right, we shall show that Lévinas' call on Céline is consistent with his general views on literature. We shall conclude with the possibility that both the author and the philosopher may have shared somewhat similar views on the nature of ethi



Prochains numéros

Anarchisme et littérature au tournant du XX^e siècle et au-delà

Sous la direction de Sebastian Veg
Centre d'études français sur la Chine contemporaine
Membre associé du CRAL (EHESS-CNRS)
Parution : novembre 2010

Ne pas se raconter d'histoire

sous la direction de Sarah Rocheville
Université de Sherbrooke
Parution : février 2011

Littérature et architecture

Sous la direction d'Elodie Laügt et Elise Hugueny-Léger
University of St-Andrews, Royaume-Uni
Parution : avril 2011

Bicentenaire Théophile Gautier

Sous la direction de Cynthia Harvey
Université du Québec à Chicoutimi
Parution : août 2011

Déclinaisons du commentaire

Sous la direction d'Alban Baudou et de Sabrina Vervacke
Université Laval
Parution : janvier 2012



In Memoriam

Monsieur Raymond Joly (Rimouski, 17 décembre 1933 — Montréal, 29 juillet 2010), docteur de l'Université de Heidelberg, professeur au Département des littératures de l'Université Laval de 1968 à 1998, membre de l'École freudienne du Québec ainsi que du Cercle psychanalytique de Montréal, a grandement contribué à la création de la revue *Études littéraires* et, pendant des années, avec minutie, abnégation et souci de la qualité académique que devait rencontrer une livraison savante, il a corrigé articles après articles de la revue, leur donnant une excellence qui leur doit beaucoup, sans que son nom paraisse. Il est bien plus : musiciens, critiques littéraires, et ses amis et collègues du « Pont Freudien » et du « Giffric » (Québec) le savent et, comme nous, regrettent son départ.

La revue lui rendra hommage dans sa prochaine livraison.

Erratum

La plus récente livraison de la revue, consacrée à Anouilh (« Anouilh aujourd'hui », Bernard Beugnot, dir., vol. 41, n°1 (printemps 2010), a donné à lire un texte fautif qu'il lui importe de rétablir ici.

Voici les paragraphes qu'il aurait fallu lire, à la fin de l'article de Christophe Mercier (« Le cinéma de Jean Anouilh », p. 170) :

Comme quoi « le cinéma de Jean Anouilh » n'est pas une affaire simple. À côté de films qu'il a signés, écrits entièrement, et dont on aimerait voir les textes publiés (comme ceux de Giraudoux), il a participé, de près, d'un peu plus loin, adaptant ici, rajoutant là une séquence, un dialogue (comme Marcel Aymé), à nombre de films qui ne sont pas entièrement de lui, mais où il est présent, malgré tout, et qui portent sa griffe.

Nous n'avons pas parlé de *La citadelle du silence* (L'herbier, 1937), auquel Anouilh aurait participé, ni de *Piège pour Cendrillon*, ni du mystérieux *Temps de l'amour*. D'ici quelques années, ils auront sans doute refait surface, et réservent peut-être des surprises. Le cinéma de Jean Anouilh est encore un domaine à explorer.

Le résumé et l'abstract auraient dû se lire comme suit :

■ Mercier, Christophe

LE CINÉMA DE JEAN ANOUILH

Résumé

« Je n'ai au sur la conscience, au cinéma, qu'un ou deux vaudevilles et quelques mélos oubliés et non signés », déclarait Anouilh en 1946... Mais on sait que les écrivains sont, par essence, des menteurs.

En fait, non content d'avoir lui-même réalisé deux films, Anouilh a participé, — comme scénariste, ou dialoguiste —, à une trentaine d'autres : il y a bien une « œuvre cinématographique » d'Anouilh.

La technique cinématographique a énormément influencé l'écriture des chefs-d'œuvre de la dernière période (*Tu étais si gentil quand tu étais petit*, *L'Arrestation*), et trois pièces tardives (dont *La petite Molière*, injustement méconnue) étaient, à l'origine, des scénarios.

À la fin de sa vie, Anouilh a parlé plus librement de ses liens avec le cinéma : *Le Scénario* est un hommage attendri au monde des producteurs tel qu'il l'a connu, et, dans ses souvenirs, il donne le nom de plusieurs films qu'il a écrits sans les signer. Cet article est une enquête : essayer de dépister la griffe inimitable d'Anouilh dans les nombreux films auxquels il a participé.

Abstract

“As far as movies go, all I can be blamed for are one or two vaudeville shows and a handful of unsigned and forgotten melodramas.” Thus spoke Anouilh back in 1946. Yet, it is well known that, by virtue of their trade, writers are liars.

In reality, Anouilh not only directed two movies, but was also involved in some 30 others, be it as a screen or script writer. And so there does exist an Anouilh silver screen oeuvre.

The technical side of movies proved to be a strong influence on end-of-life masterpieces such as Tu étais si gentil quand tu étais petit and L'Arrestation. As well, three later plays started life as movie scripts (including the unjustly neglected La petite Molière).

Towards the end of his life, Anouilh expanded more freely on his ties to the cinematographic world : Le Scénario is a tender homage to the world of producers as he knew it, and his autobiographical musings mention the titles of several movies he wrote without his name appearing in the credits.

This article fishes out those unmistakable Anouilh contributions to the many movies in which he was involved.

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	72,00 \$
É-U	39,00 \$	25,00 \$	75,00 \$
ÉTRANGER (CAN \$)	45,00 \$	27,00 \$	85,00 \$

CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)			
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS +TVQ)	TOTAL
\$	+ 6 % \$	+ 13,95 % \$	\$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : (514) 397-8669 Téléc. : (514) 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé
à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires
Département des littératures
Pavillon Charles-De Koninck
1030, avenue des Sciences-Humaines
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991
Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
+ frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,45 \$	3,00 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,42 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,70 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,84 \$
15,00 \$	25,00 \$	30,00 \$



Le site de la revue
ÉTUDES LITTÉRAIRES
fait peau neuve !

Depuis le 8 avril 2010, un nouveau site web assure la présence et le rayonnement d'*Études littéraires* sur la toile. La facture en est plus stylisée et mieux adaptée aux besoins de la revue.

Parmi les nouveautés, on note une page d'accueil plus conviviale qui permet aux lecteurs et collaborateurs de suivre les travaux du comité de rédaction en consultant les appels d'articles, les communiqués de sortie et toutes les actualités liées de près ou de loin à la production des numéros. De plus, un onglet est tout spécialement consacré aux revues partenaires, offrant ainsi aux abonnés et amis de la revue un espace de découverte et de visibilité supplémentaire.

www.etudes-litteraires.ulaval.ca/

