

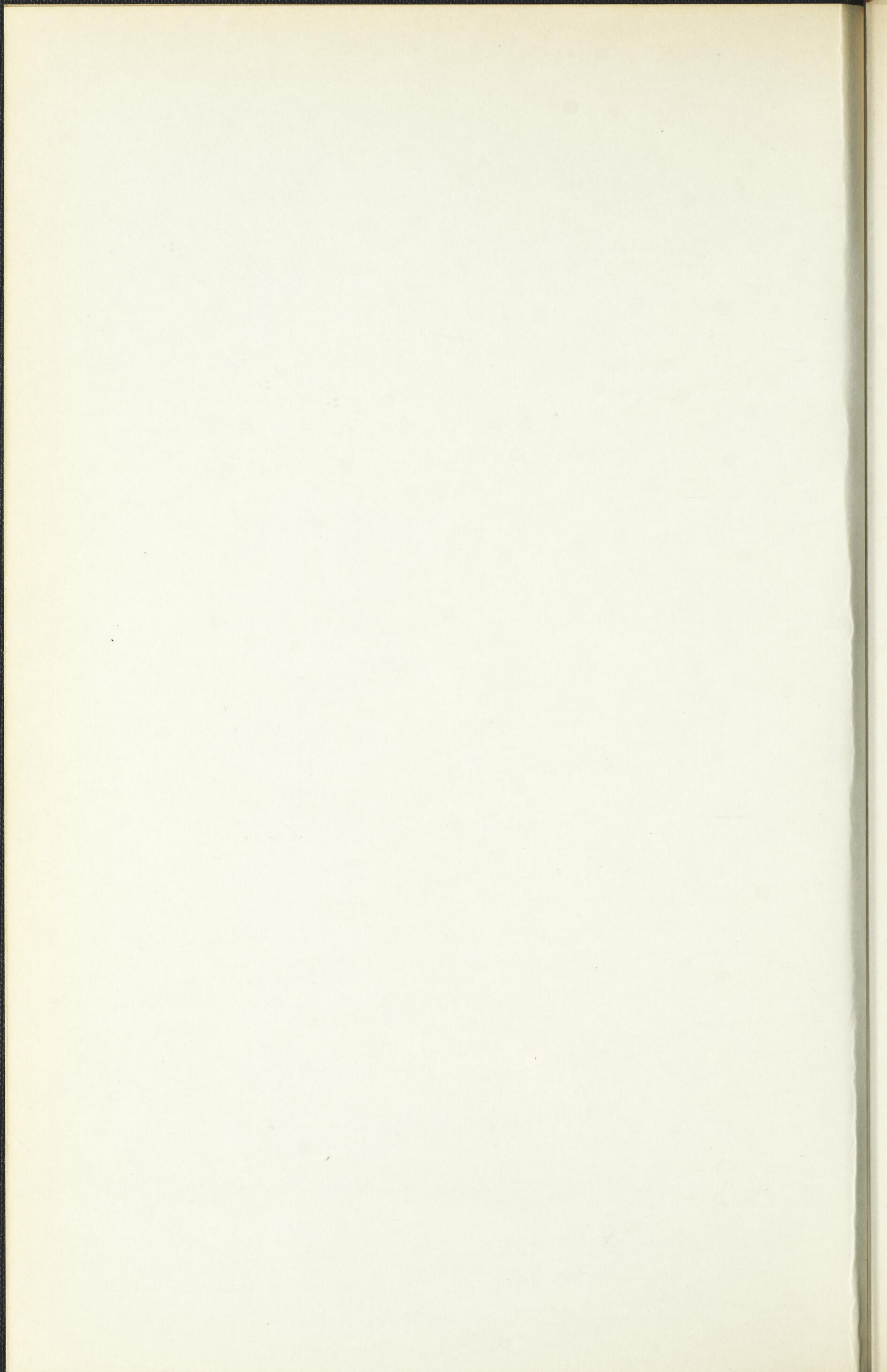
ER  
-10

S

# la nouvelle barre du jour

*nbj*

**L'Infratexte**



---

*nbj*

## **L'Infratexte**

Ce numéro préparé par André Gervais est  
illustré de photographies de Jean-Pierre  
Séguin.

# *la nouvelle barre du jour*

numéro 103

Mai 1981

## **directeurs:**

Michel Gay  
Jean Yves Collette

## **distribution exclusive:**

Diffusion Dimédia inc.  
539, bd Lebeau  
Saint-Laurent, Qué.  
(514) 336-3941

## **correspondance:**

la nouvelle barre du jour  
c.p. 131, succ. Outremont  
Outremont, Qué. H2V 4M8

Les auteurs sont priés de n'envoyer qu'une copie de leurs oeuvres, les documents n'étant pas retournés. Les auteurs des textes que nous publions sont seuls responsables des opinions qu'ils émettent.

La reproduction des textes et des illustrations paraissant dans la *nbg* est strictement interdite sans l'accord écrit de l'auteur et de l'éditeur.

La *nbg* est répertoriée dans *Radar*, dans le *Canadian Index*, dans *The Standard Periodical Directory* et par la *Pressothèque de langue française*.

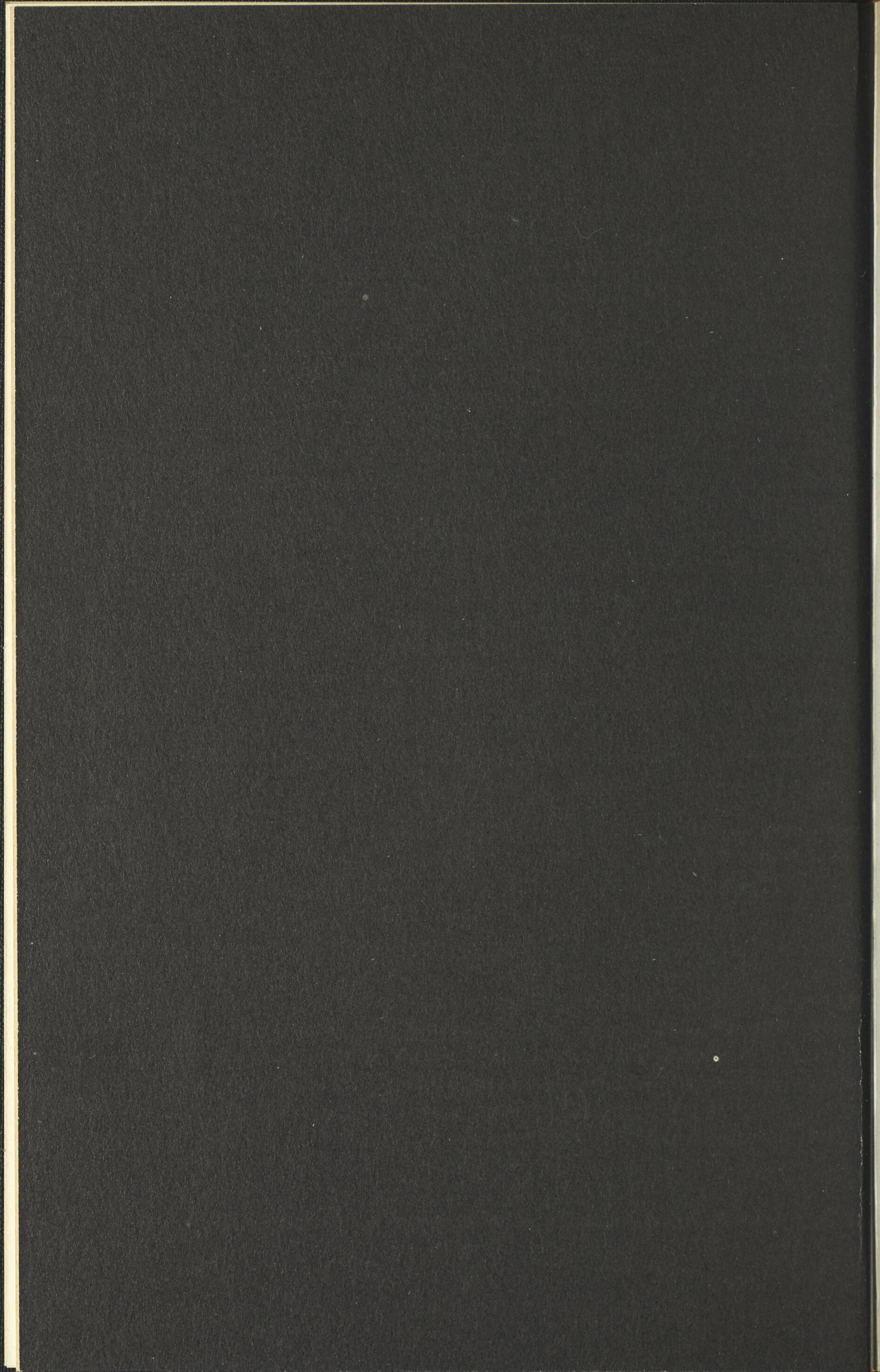
Dépôt légal — Deuxième trimestre 1981

Bibliothèque nationale du Québec, ISSN 0701-1888

---

## Sommaire

- 7 Propositions initiales**  
André Gervais, Jean-Pierre Vidal et  
Ghislain Bourque
- 19 L'Infratexte, mode du génotexte ou  
fantasme de lecture**  
Jean-Pierre Vidal
- 57 de l'anglais Duchamp de l'infratexte**  
André Gervais
- 81 L'Économie infratextuelle**  
Ghislain Bourque

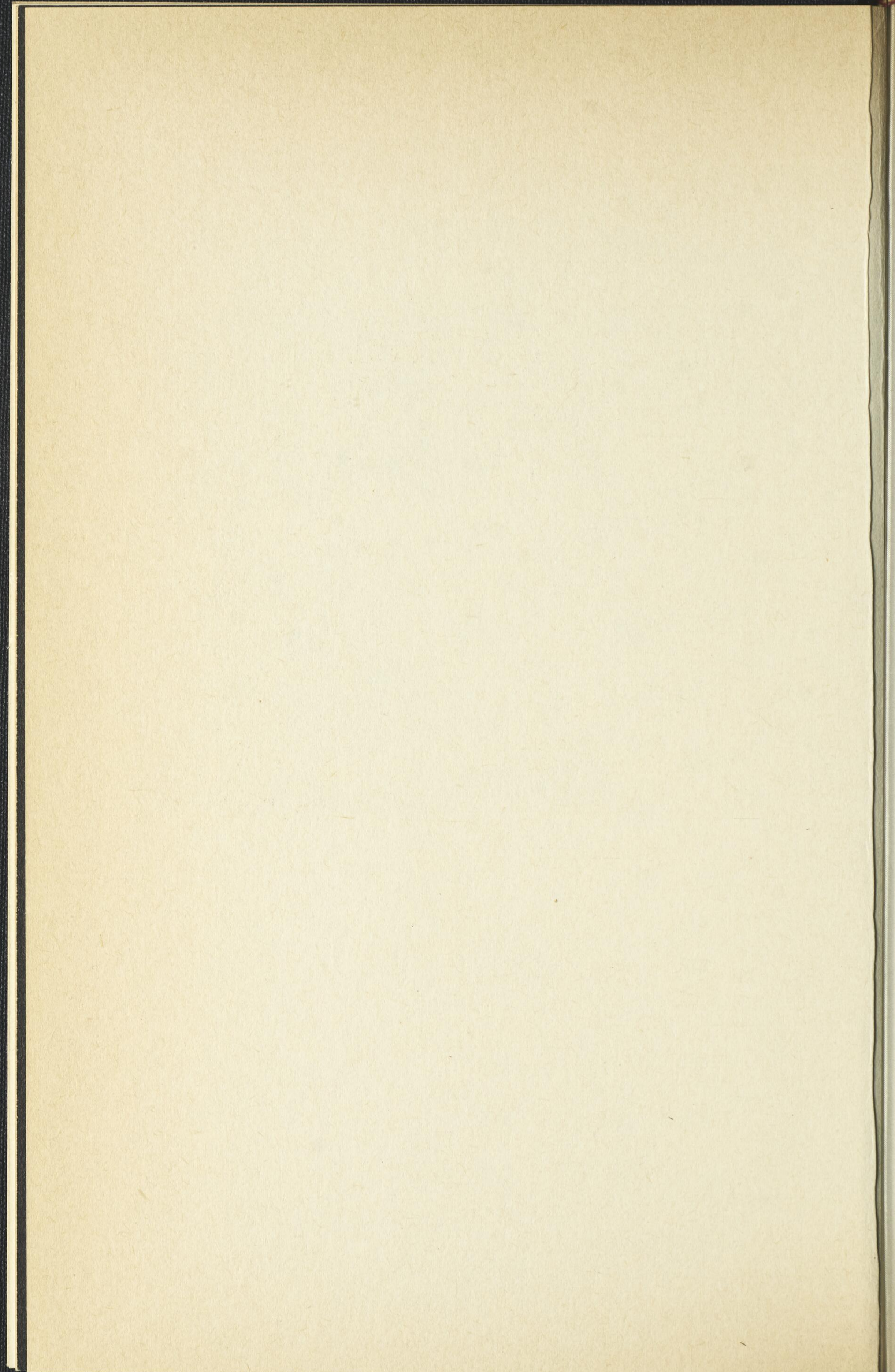


ATTENTION

READING BETWEEN THE LINES  
RIDING BETWEEN THE LIONS

(Marcel Duchamp)

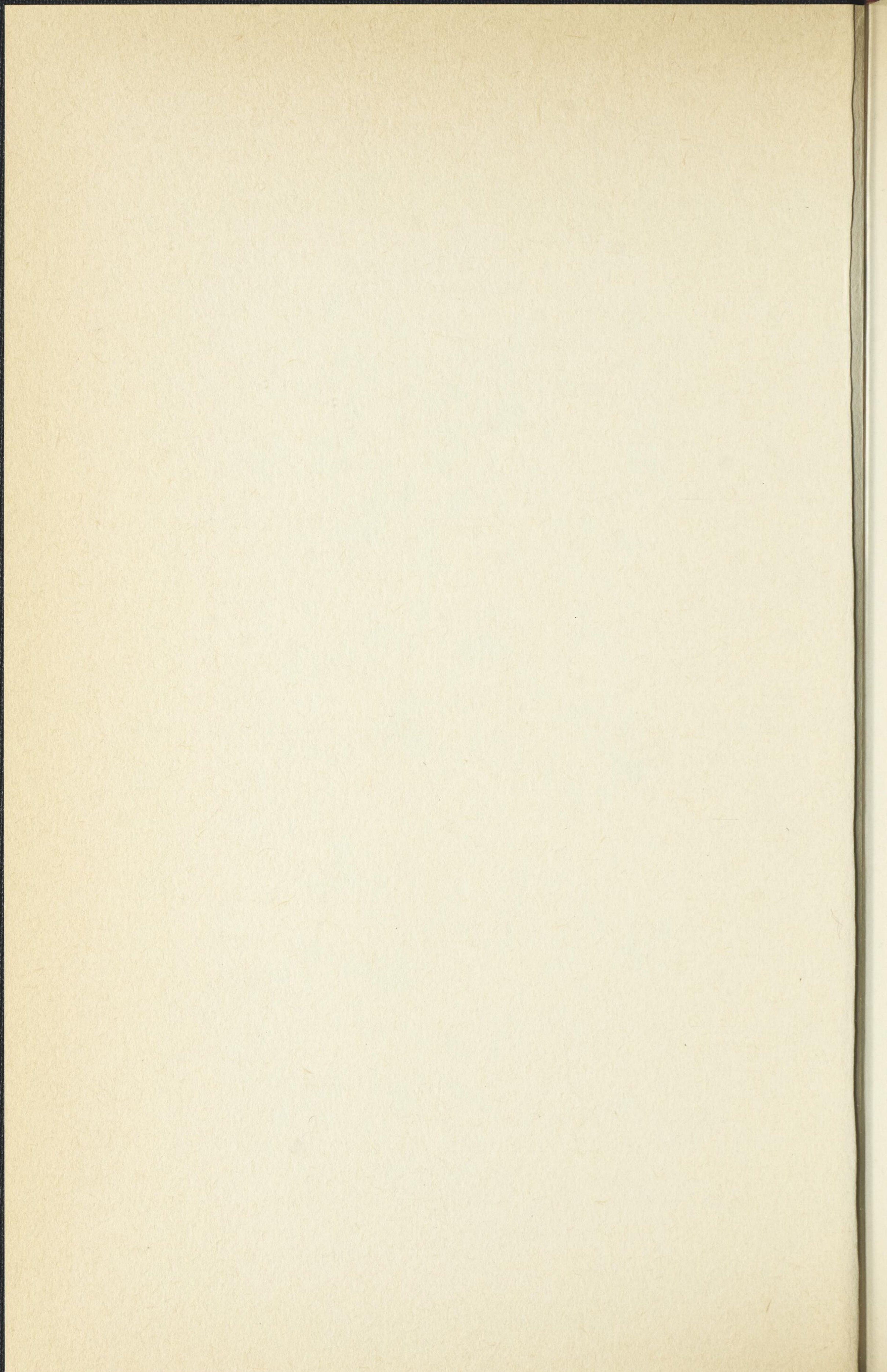
RALENTIR



---

**André Gervais Jean-Pierre Vidal  
et Ghislain Bourque**

**Propositions initiales**



## I Prélèvements terminologiques

S'agissant de (mécanismes du) texte, il y a, on le sait, des précédents: *intratexte*, à savoir la relation que le texte entretient avec lui-même à compter d'éléments déterminés, et *intertexte*, à savoir une «relation construite»<sup>1</sup> entre deux textes.

Il n'en faut pas plus pour que Jean-Pierre Vidal, conjoignant texte et préfixe infra- en sa double acception petitrobertienne de «en dessous» (ici: en dessous du texte) et de «inférieur» (ici, entre autres: figé, fossilisé, reçu), propose *infratexte*<sup>2</sup>. Ce faisant, il offre précisément la possibilité de construire, dans le champ théorique de la textualité, la «face cachée» du texte et de nommer du même coup, simplement, un mécanisme complexe que d'aucuns ont diversement étiqueté — sinon carrément évacué — selon les besoins du moment.

Trois peut-être trop longues citations, choisies parmi bien d'autres, suffiront sans doute ici:

1. *rapport tu* — André Breton, définissant la règle d'un jeu collectif joué par les surréalistes au début des années 1950, jeu intitulé «l'un dans l'autre»:

La règle du jeu était simple à déduire: l'un de nous «sortait» et devait décider, à *part lui*, de s'identifier à tel objet déterminé (disons, par exemple, un escalier). L'ensemble des autres devait convenir en son absence qu'il se présenterait comme un autre objet (par exemple une bouteille de champagne). Il devait se décrire en tant que bouteille de champagne offrant des particularités telles qu'à l'image de cette bouteille vienne se superposer peu à peu, et cela jusqu'à s'y substituer, l'image de l'escalier.

règle qu'il formule un peu plus loin de cette façon — «la description de l'objet A en fonction de l'objet B (de manière à entraîner la substitution progressive de A à B, autrement dit la découverte de A dans B)» —, rappelle que des trois cas rencontrés dans le processus menant à la trouvaille, le troisième, que voici, «est, à beaucoup près, le cas le plus intéressant»:

(...) après découverte de l'objet A, on constate qu'il est lié à B par un rapport qui a été tu mais qui s'impose à l'esprit de tous les participants:

a) soit que leur rencontre doive inévitablement provoquer une réminiscence. (...)

[Exemple: sou/rime]

Dès qu'on sait que la solution est RIME, impossible — à moins de diriger *les Lettres françaises* — de ne pas entendre bourdonner les vers<sup>3</sup>:

*Ah! qui dira les torts de la Rime!*

*Quel enfant sourd ou quel nègre fou*

*Nous a forgé ce bijou d'un sou...*

b) soit que le passage de B à A semble avoir été grandement facilité par une association reposant sur la quasi-homonymie du mot désignant B avec un mot rapproché de celui qui désigne A dans une locution courante. (...)

[Exemple: beignet/larme]

La solution étant LARME, on se défend mal de penser que, de B à A, une passerelle a pu être jetée par les mots «baigné de larmes»<sup>4</sup>.

2. *métaphore enfouie* — Marcel Spada, rappelant, de Francis Ponge, le texte de *Pièces* intitulé «Le cheval» (écrit en 1948-51) où se trouvent ces lignes:

Grand saint! grand horse! beau de derrière à l'écurie...

Quel est ce splendide derrière de courtisane qui m'accueille?  
monté sur des jambes fines, de hauts talons?

Haute volaille aux oeufs d'or, curieusement tondue.

Ah! c'est l'odeur de l'or qui me saute à la face!

Cuir et crottin mêlés.

L'omelette à la forte odeur, de la poule aux oeufs d'or.

L'omelette à la paille, à la terre: au rhum de ton urine, jaillie par la fente sous ton crin...

Comme, sortant du four, sur le plateau du pâtissier, les brioches, les mille-pailles-au-rhum de l'écurie.

Grand saint, tes yeux de juive, sournois, sous le harnais...

pointe ceci:

Un enchaînement plus subtil — cocasse et absurde en apparence, la justesse de l'image étant bien dissimulée — s'obtient par un procédé de métaphore enfouie. Passer de la courtisane à l'omelette à propos du cheval (les deux métaphores étant respectivement engendrées par «beau de derrière à l'écurie» et «la poule aux oeufs d'or») ne se comprend pas seulement par le sens argotique de «poule». Un lien supplémentaire est créé entre le cheval-courtisane et la volaille par le très commun: «Hue! cocotte», omis dans le texte<sup>5</sup>.

3. *jeu de mots implicite* — Jean-Luc Steinmetz, faisant allusion au célèbre passage du *Manifeste du surréalisme* (1924) d'André Breton où est raconté le surgisse-

ment d'une phrase automatiquement écrite:

Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus, nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels, de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet instant-là, phrase qui me parut insistante, phrase oserai-je dire *qui cognait à la vitre*. J'en pris rapidement notion et me disposais à passer outre quand son caractère organique me retint. En vérité cette phrase m'étonnait; je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était quelque chose comme: «Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre» mais elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps. À n'en pas douter il s'agissait du simple redressement dans l'espace d'un homme qui se tient penché à la fenêtre. Mais cette fenêtre ayant suivi le déplacement de l'homme, je me rendis compte que j'avais affaire à une image d'un type assez rare et je n'eus vite d'autre idée que de l'incorporer à mon matériel de construction poétique.

pointe ceci:

«Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre» note — et presque sous le jour de l'humour (accordé au masochisme, d'après Deleuze) — une scène «capitale». Le jeu de mots, «fenêtre à guillotine», implicite ici<sup>6</sup>.

Nous verrons plus loin (en III) comment nommer et classer ces exemples.

## II Postsynchronisation théorique

Donc des textes, certains textes produisent un travail de leur marge. Cette marge est le lieu non seulement de l'agissement de déterminations idéologiques ou pulsionnelles mais aussi — et alors peut-être surtout — de forces langagières, «ce qu'on pourrait nommer les trois C de l'impensé: la lutte des Classes, les pulsions du Corps, la matérialité des Codes» dit Jean Ricardou<sup>7</sup>.

Il s'agit non pas d'un implicite ouvert à toutes les lectures, d'une dénotation toujours problématique, mais d'une connotation plus syntagmatique que strictement sémantique. Filigrane, entreligne, blanc sur noir, double, non-dit, c'est ce qui d'un texte, constitutif, s'absente — que nous nommons infratexte. Autre texte

(occulte et occulté) sous le texte, lieux communs ou formules (au sens algébrique ou chimique) le «chiffrant», l'accompagnant, le relançant, le désignant. Sous le texte mais non hors le texte, transcrit en le texte par des équivalents, travaillant selon le mode de sa disparition.

Qu'une écriture soit un étagement de textes et qu'elle lise, au premier chef, non pas le monde mais la parole morte de la langue commune, mais la génération et la réflexion d'une écriture, implique qu'une lecture soit production de textes adverses et apposés.

Un tel travail de l'infratexte nous semble produire, par ailleurs, les postures théoriques diverses suivantes:

1. le plagiat (Lautréamont: *Les Chants de Maldoror*/ Ducasse: *Poésies*) en ce qu'est posée ici comme nécessaire («Le plagiat est nécessaire») l'utilisation — la capture et la reprise, sur toutes leurs coutures — d'autres textes, littéraires ou paralittéraires, antérieurs ou contemporains.
2. «un sens plus pur aux mots de la tribu» (Mallarmé: «Le tombeau d'Edgar Poe») en ce qu'il s'agit de relancer, en l'aire de la scription, cette parole morte de la langue commune.
3. le procédé (Roussel: *Comment j'ai écrit certains de mes livres*) en ce qu'il se développe («Le procédé évolua»...) jusqu'à lui-même s'effacer, au sens où ne perdure nul explicite — si ce n'est l'explicite d'un objet qu'on ne perçoit pas —, seule une motivation entre ce développement tourné vers la fiction (texte écrit noir sur blanc) et, convoquant la théorie, les restes éparpillés d'un calembour infratextuel (texte tramé blanc sur noir) autorisant la saisie de tels rapports complices.
4. les anagrammes (Saussure: «Cahiers d'anagrammes») en ce qu'il y a, selon la formule de Jean Starobinski à propos de ces recherches, des «mots sous les mots», voire un texte sous le texte<sup>8</sup>.

### III Typologie

Trois types d'infratexte, au moins, peuvent être distingués quant à leur fonction. Le premier est à effets de fiction, le troisième, à effets de théorie et le second, à effets de fiction et/ou de théorie. Pour chaque type, l'infratexte est soit dans la même langue que le texte (homolingue, donc), soit dans une ou plusieurs autres langues (hétérolingue, donc).

1. *infratexte intratextuel* (ou infratexte simple): il relance, ponctue, double, généralement d'un mot, localement, le texte.
2. *infratexte intertextuel*: il double, généralement de plusieurs mots, localement, le texte. Il peut être
  - 2.1 anonyme: locution figée, formule toute faite, proverbe, comptine, niveau(x) de langue (argot, par exemple), etc; (ici se placent les exemples de Spada et de Steinmetz ainsi que l'exemple b) de Breton);
  - 2.2 non anonyme: vers, strophe, poème; phrase, paragraphe, chapitre; titre, etc; (ici se place l'exemple a) de Breton).
3. *infratexte métatextuel*: il se désigne comme infratexte et/ou désigne le texte
  - 3.1 dans sa localisation actuelle;
  - 3.2 dans son mécanisme actuel.

Pour de plus amples développements et de nombreux exemples, nous renvoyons aux essais qui suivent et aux articles dont le bref répertoire est en IV.

### IV Notice bibliographique

Les essais qui suivent, pour des raisons qui tiennent surtout au lieu original de leur profération, portent sur le texte français, littéraire (roman, aphorisme) et pictural (toile), moderne — Denis Diderot, Raymond Rousset, Marcel Duchamp — des XVIII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Ils sont des versions revues et augmentées d'exposés circonstanciels:

Jean-Pierre Vidal: «L'infratexte, mode du génotexte ou fantasma de lecture?». Communication faite dans le cadre du 2<sup>e</sup> Colloque

international de Poétique de l'Université Columbia (New York, novembre 1978).

André Gervais: «de l'anglais Duchamp de l'infratexte». Communication faite à une session spéciale intitulée *New «Perspectives» on Marcel Duchamp's Writings*, lors de la 93<sup>e</sup> Convention de la Modern Language Association of America (New York, décembre 1978).

Ghislain Bourque: «Transfiguration rhétorique». Communication faite à une séance du groupe GRETHEL, Université Laval (Québec, novembre 1977). Reprise dans le cadre d'un atelier de Cerisy intitulé *le Texte à effets de théorie* (Cerisy, août 1978).

Signalons, par ailleurs, que le texte québécois a lui aussi été travaillé de ces lectures, notamment dans:

Jean-Pierre Vidal:

- «*Le Roi jaune* ou le rat des livres et la folle du logis». *Voix et Images*, Montréal, vol. IV, no. 3, avril 1979, p. 395-406. (Louis-Philippe Hébert: *Le Roi jaune*.)
- «Hubert Aquin et la mise-en-scène du texte: *Neige Noire*». *Études et Travaux*, Grenoble, à paraître.
- «Claude Gauvreau et l'illisible». *Littérature québécoise d'aujourd'hui: situations et formes*. Colloque de Cerisy, août 1980, inédit.
- comptes rendus de livres de Nicole Brossard (*Livres et Auteurs Québécois* 1973, p. 36-37; 1974, p. 42-45), Roger Des Roches (1974, p. 68-69) et Louis-Philippe Hébert (1974, p. 38-39 et 45-46; 1975, p. 46-49).

André Gervais:

- «Eaux retenues d'une lecture: «Sentinelle-onde» de Claude Gauvreau». *Voix et Images*, vol. II, n. 3, avril 1977, p. 390-406.
- «L'amont, à peu près, de *L'Avalée des avalés* et, au-delà, une hypothèse». Colloque de Cerisy, août 1980, inédit. (Réjean Ducharme: *L'Avalée des avalés*.)

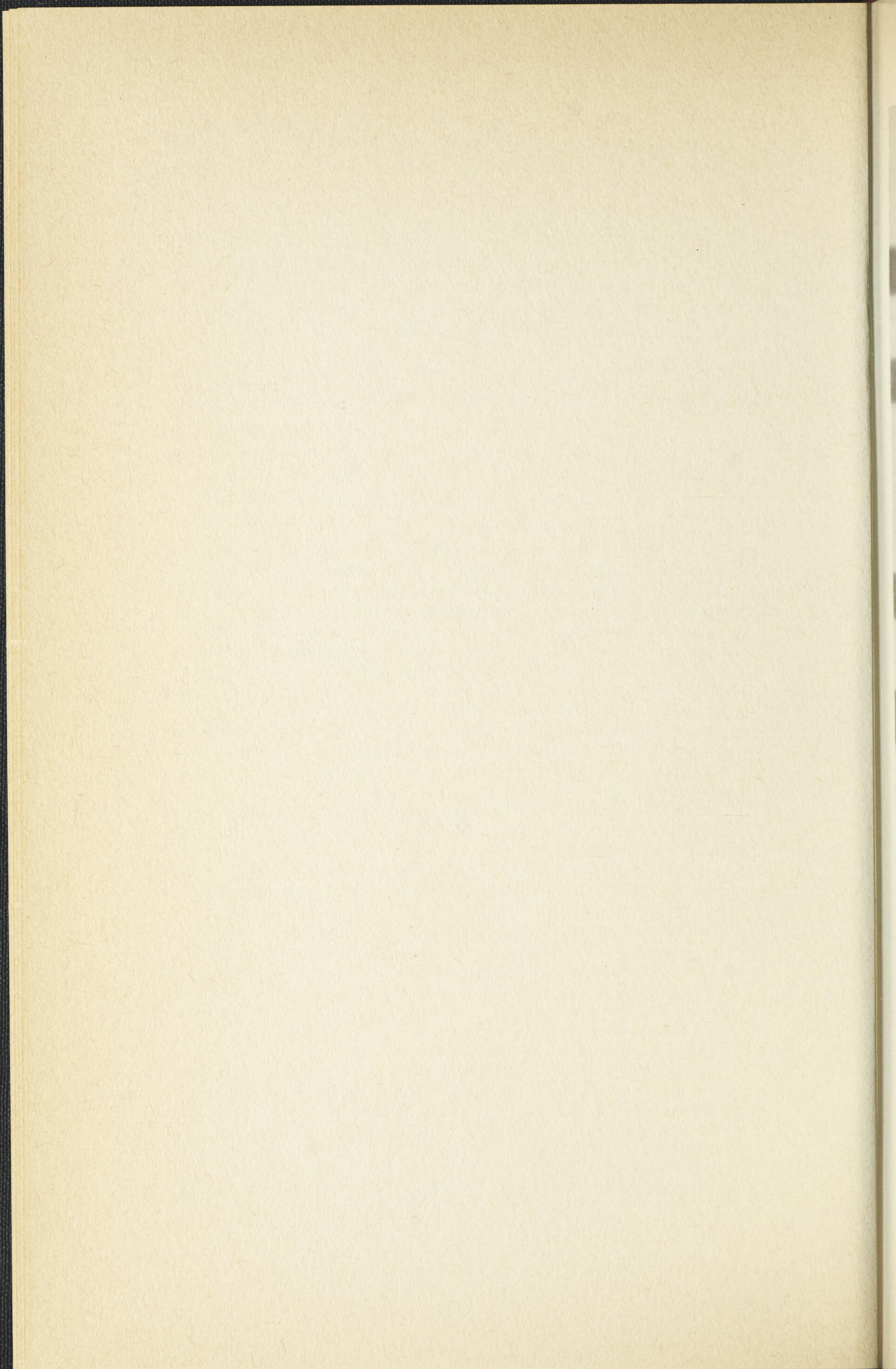
Ghislain Bourque:

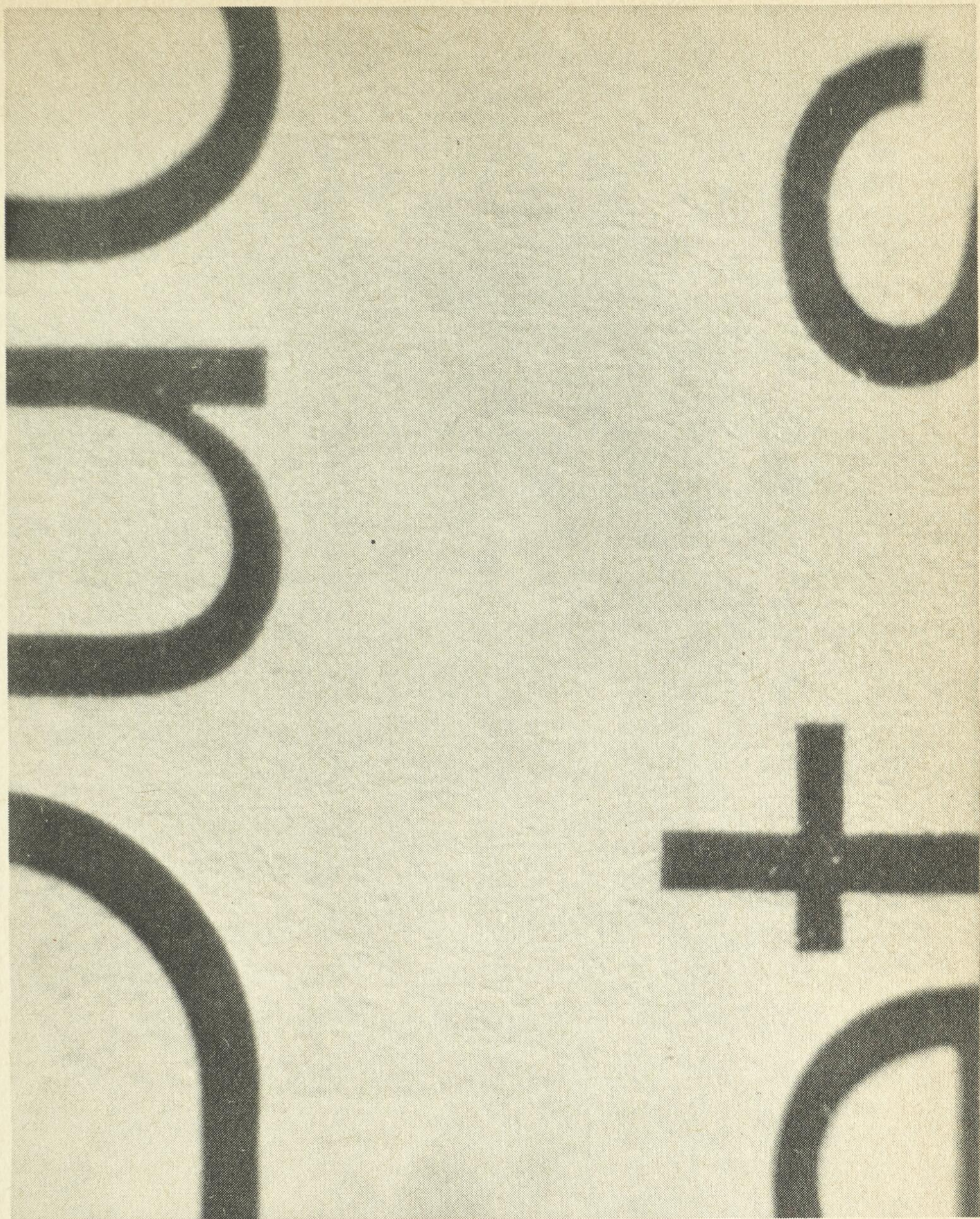
- «*La Manufacture de machines* de L.-P. Hébert: Une machination du texte dans ses effets». *Voix et Images*, avril 1979, p. 407-435.
- «*L'Antiphonaire*, un récit épidémique». Colloque de Cerisy, août 1980, inédit. (Hubert Aquin: *L'Antiphonaire*.)

---

1. Jean Ricardou: *Nouveaux problèmes du roman*. Coll. «Poétique». Paris, Seuil, 1978, p. 129. Voir aussi, pour plusieurs autres composés, p. 143-144 (onomatexte, épitexte), 272 (surtexte), 288 (texto-lecte), 296 (intertextolecte) et 303-304 (graphotexte, anthologicotexte, bibliotexte, syntexte). De l'infratexte à l'ultratexte, aussi (enfin), comme de l'infrarouge à l'ultraviolet, comme de l'infra-son à l'ultra-son. *Spectre textuel*, comme spectre solaire et sonore. La colique vocabulique est un effet de l'indigeste nommé texte.

2. Jean-Pierre Vidal: «Le souverain s'avarie. Lecture de l'onomastique R-G». *Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy* [tenu en 1975], tome I. Coll. «10/18», 1079. Paris, U.G.E., 1976, p. 273-309 (communication) et p. 310-333 (discussion). Premier texte, sauf erreur, où le terme apparaît. Voir aussi du même: «La déviance générale». *Boris Vian. Colloque de Cerisy* [tenu en 1976], tome I. Coll. «10/18», 1184. Paris, U.G.E., 1977, p. 263-296 (communication). Passim.
3. Parlant d'une scène du film d'Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir* (1974), Jean-Pierre Vidal amorce, semblablement, telle remarque (*Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy*, p. 315 — voir aussi p. 327):  
 Quand j'ai vu la scène où la jeune femme nue en partie accréditée auparavant comme une prostituée se faire casser des oeufs sur le corps, je me suis dit: «tiens! la poule et l'oeuf». Ou plutôt, j'ai vraiment cru entendre: «la poule et l'oeuf»...
4. André Breton: «L'un dans l'autre» et «Incidences de «L'un dans l'autre» » [1954]. *Perspective cavalière*. Édition de Marguerite Bonnet. Paris, Gallimard, 1970, p. 54, 63 et 65-66.
5. Francis Ponge: *Le Grand Recueil. Pièces*. Paris, Gallimard, 1961, p. 148-149. Marcel Spada: *Francis Ponge*. Coll. «Poètes d'aujourd'hui», 220. Paris, Seghers, 1974, p. 48.
6. André Breton: *Manifestes du surréalisme*. Édition complète. Paris, Pauvert, 1962, p. 31. Jean-Luc Steinmetz: «Le paradoxe mallarméen: les *Poèmes en prose*». *Europe*, Paris, n° 564-565 (n° intitulé *Mallarmé*), avril-mai 1976, p. 145. Cet exemple et le premier, via Breton, ont trait indirectement au surréalisme. Il faudra certainement, un jour, questionner le fait que le surréalisme soit encore un lieu où travaille du texte.
7. Jean Ricardou: *Nouveaux problèmes du roman*, p. 84.
8. Jean Starobinski: *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Coll. «Le Chemin». Paris, Gallimard, 1971. L'épuisante (et insurmontée) question de l'intention y est longuement débattue, d'ailleurs jusqu'à l'abandon des recherches. Et cela, comme le rappelle Roman Jakobson (*Questions de poétique*. Coll. «Poétique». Paris, Seuil, 1973, p. 198), malgré ceci, au moins (*Les Mots sous les mots*, p. 30):  
 que le critique d'une part, et que le versificateur d'autre part, le veuille ou non.



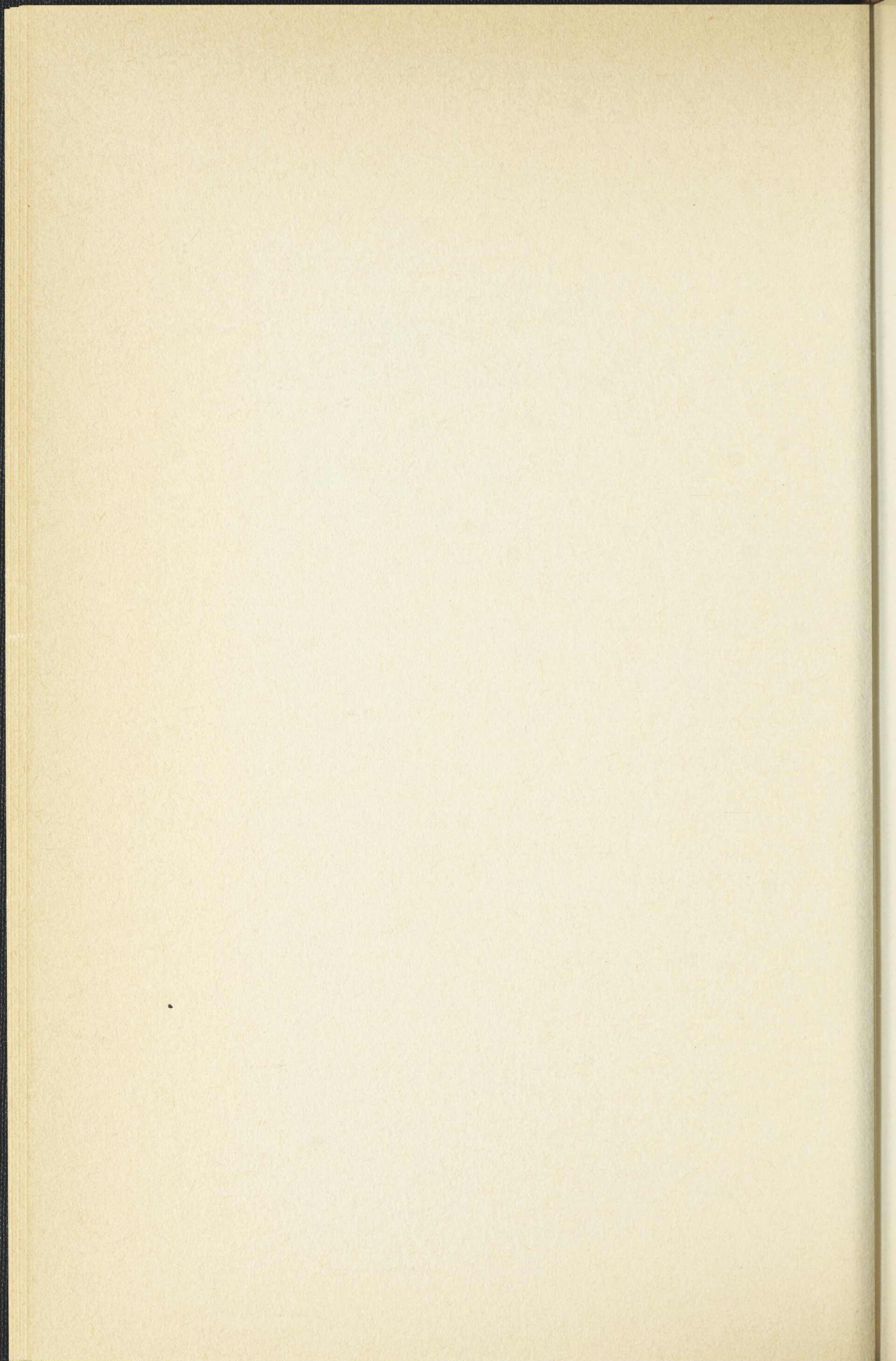




---

Jean-Pierre Vidal

L'infratexte,  
mode du génotexte  
ou  
fantasme de lecture



«*Tu m'*» (Marcel Duchamp)

## I. D'entrée.

### *De l'épigraphe*

Souligné d'être titre, cerné de guillemets dont la fermeture redouble l'apostrophe graphique et tout à la fois arrête, comme en point d'orgue, sur un silence blanc, le verbe à décider, mettant ainsi en évidence le manque bavard qui le constitue, d'où vient que ce morceau d'écriture reste malgré tout inarrêtable? D'où lui vient cette ouverture encore et toujours, dès lors même que extrait, citation, la fonction épigraphique le renferme en tout, quand bien même ambigu<sup>1</sup>? D'où cette éloquence en forme de litote majuscule?

Du tu tonitruant et de son toit absent. Ce qui doit venir coiffer en l'arrêtant, en le fixant, ce syntagme décollé c'est l'espace que dessine la virgule de *la Mariée* lorsqu'elle s'envole pour devenir cette apostrophe de *Tu m'*: l'espace de l'oeuvre picturale de Duchamp, un espace où les «tableaux» communiquent entre eux et communiquent avec une écriture elle-même sans cesse répercutée. Art «conceptuel» où les matières à la fois se soulignent et s'échangent, art anamorphique, espace paradoxal de l'entreprise Duchamp.

Pour toit donc certes divers tableaux mais nommément celui qui s'en titre: *Tu m'*. C'est-à-dire la toile où se proposent, entre autres signifiants ou procédures iconiques, une déchirure de la toile peinte en trompe-l'oeil et l'objet, lui, «réel» (trois épingles dites «de nourrice») qui offre le raccommodage «vrai» de cette déchirure fausse. Et puis encore ce signe-index de maint catalogue qui

faisait les délices des surréalistes: une main à l'index pointé, comme montée sur le dépliant que lui forme l'ombre peinte d'un tire-bouchon.

Dépliant, index, c'est bien de publicité qu'il s'agit, de l'évidence d'une interpellation où sont montrés du doigt la destination, le destinataire et l'objet de leur commerce.

Ce tableau, c'est bien la moindre des choses duchampiennes que de proposer qu'au contraire d'un usage décidément tenace ce soit lui qui fasse lire son titre et comme un idéogramme dont cette diabolique mise-en-scène soulignerait la lettre et les absences qui la constituent.

*À bruit secret, à plus d'un titre*

La fracture, la scission et le redoublement que parfois elles produisent, sont parties majeures du texte elliptique de Duchamp. Ainsi, sur le plan du patronyme, des titres de recueils où Duchamp, comme souvent, joue les communs: *Marchand du sel* et *Duchamp du signe*. Le «u» du nom propre, lieu de séparation, de décollation qui fait de la première syllabe du patronyme l'équivalent du «de» latin dans *Duchamp du signe* et le signe du partitif dans *Marchand du sel*. Au sujet d'un peu de Marcel, le chant des signes, ailé, mallarméen est un condiment du silence dont il s'assaisonne et se fait. Sur cette ligne de faite, le nom, distribué en miroir, brise sa trop tranquille identité. En tant que signe, il décolle de son référent et va jouer ailleurs, au pays où les lettres sont ratures, dans la littérature pour tout dire où Duchamp, on le sait maintenant, s'ébat en majuscule.

Le «u» aussi bien de «Mutt», de ce «Tu m'» donc, de la mariée à nu, de la chute d'eau (du «chut» de cette chute en silence), le «u» qui peut faire virer le propre «Duchamp» en un agreste ou savant mais toujours commun: «du champ». La lettre est décidément un espace. Elle est espace parce qu'elle produit toujours, en se posant, ses marges, texte de silence mais texte quand

même et parfois fort bruyant dans son absence même.

Dans le discours des arts, dans les lettres dont il accompagne ses productions, le palindrome que forme, en son titre, le plus usé des types d'oeuvres: «un nu» est peut-être la charge secrète qui fait exploser, plastique où s'est logé un crayon, les titres Duchamp. Par exemple, le «nu descendant un escalier», pose en termes mallarméens l'équation existentielle, le palindrome solipsiste («nu...un») encadrant le multiple que dit en sous-main le participe («des cent dans»). Une fois lancée, la lecture programme l'iconique par cette proposition: nu, des cent dans un, des cent dans un «S». D'où, peut-être, la multiplication des lignes de la silhouette perdue dans son mouvement cubique, tremblement de «S». D'où peut-être aussi la descente, comme une «tombée des nues». Cette «vive nue» que dit Mallarmé, ce «passage de la vierge à la mariée», dans la problématique duchampienne, c'est, à l'aube de ce siècle, «à l'extrême occident de désirs», le lieu signifiant, la constellation-machine à produire-dispenser du sens.

Cette mariée, trop belle, mise à nu et portée aux nues, qu'elle occupe l'espace supérieur du «grand verre»<sup>2</sup> ou descende en nuant l'escalier de son propre mouvement, toujours c'est les seuls multipliés que son parcours fait surgir, adoreurs, voyeurs, «célibataires», «uniformes». On pourrait dire, au goût du jour artistique, de tout l'oeuvre de Duchamp qu'il est «un multiple».

Et son pôle langagier, inséparable de son pôle iconique, est formé de ces divers espaces immensément infimes qu'ouvrent dans la langue le cliché, le translinguistique et le jeu de la lettre.

Voyons un peu.

«*Circule, virgule, ou je t'apostrophe*»<sup>3</sup>

Pose de voix, signe conventionnel de découpage syntaxique, la ponctuation n'est que silence ou graphie: un tracé de rien.

Son absence rend la dictée magistrale impossible comme elle fait par ailleurs certains poèmes de Mallarmé improférables sinon par quelque artifice (diverses voix concurrentes énonçant par exemple tels syntagmes simultanés et adverses: polylecture, stéréolecture...), artifice qui fasse de l'indécidable une proposition de choix à faire en même temps, quelque incompatibles qu'ils puissent être.

La ponctuation est certes barre de mesure de la mélodie phrastique mais, ne se prononçant qu'en cas d'extrême urgence scolaire, elle est aussi dessin, volute, scription pure. Et elle est enfin mots qu'un rébus ou une dictée peut faire apparaître par manière de surimpression: virgule, point, guillemets, parenthèse, apostrophe. Autant de signifiants qui n'ont d'autre référent (excepté, peut-être, ceux que leur prêterait une constellation métaphorique) qu'une bribe d'écriture visible.

«*Tu m'*» donc. Notons-y d'abord un jeu déceptif et paradoxal semblable à celui qui du tableau ainsi titré fait s'articuler l'épingle «vraie» et la déchirure peinte. Car l'apostrophe ici annonce une élision, c'est-à-dire l'évitement d'une manière de redoublement insupportable à la langue, cacophonique dans le champ du sonore, tautologique dans celui de l'écrit. Elle dit donc que le «e» a sauté mais, fermant tel un sas la phrase sur une ouverture, elle efface par omission le signe qui la justifierait et du même coup c'est sa propre origine qu'elle met en cause. Ainsi se pose-t-elle injustifiée par quelque ailleurs, c'est-à-dire qu'elle est libre, libre de voler vers les guillemets qui la redoublent ici ou vers telle autre virgule<sup>4</sup>, fameuse de son étrange posture («La mariée mise à nu par ses célibataires, même»). Libre aussi de devenir fermeture de parenthèse, sorte de barre qui referme les trois lettres sur elles-mêmes, enjambé le blanc typographique. Libre enfin de devenir mot.

Cet ébranlement signifiant produit par l'infraction qu'est l'apostrophe sans apostrophé, l'écart qu'est l'éli-

sion absente-présente, cette implosion du texte va projeter des éclats dont l'éparpillement délimitera le lieu infratextuel, objet, quoi qu'il en ait pu paraître jusqu'alors, de ce présent travail.

a) Proposition 1: l'infratexte est un intertexte  
Soit l'apostrophe de «Tu m'» lue avec la virgule de «La Mariée...». Son caractère parenthétique avéré (dans «Tu m'») transforme en exposant le «même» qu'alors elle met à l'écart. Ce qui produit: «Même la mariée, même mise à nu par ses célibataires mêmes». Mais l'exposant ne se pouvant effacer, c'est en son propre corps qu'agit la virgule, la phrase totale se lisant dès lors: «Même la mariée, même mise à nu par ses célibataires mêmes, m'aime». Déploiement en tous sens de la litote, ce procédé duchampien par excellence.

Faisant retour sur «Tu m'», l'effraction du signifiant perpétrée par cette virgule folle y fait apparaître, en un télédécoupage le «même» en sa nouvelle écriture: «Tu m'aimes». Soit.

Soit aussi cependant le mot formé par les trois lettres, italiquées d'être incomplètes: «TUM». C'est, bien sûr, le paragramme de «R. MUTT», pseudonyme américain de Duchamp pour «Fountain», pseudonyme et aussi «ready-made» onomastique (doublant le «ready-made» «réel») puisque, on le sait, «R. Mutt» c'est aussi le nom «aidé» du fabriquant («Mott Works») de l'urinoir en question et en montre.

Or «mutt», en anglais, veut dire bâtard et, par extension, imbécile<sup>5</sup>. Art bâtard, celui des «ready-made» et texte bâtard parce que reposant sur le translinguistique. En effet le «r» anglais, prononcé, se dit [a:r], autant dire, en français cette fois: «art», quand ce même mot, graphiquement identique en anglais se prononce avec le «t» final marqué. Chiasme translinguistique: la lettre anglaise prononcée fait venir le mot français qui se qualifie d'un adjectif anglais («mutt»: bâtard), lequel adjectif permet d'ailleurs, par son «t» redoublé, de

prononcer aussi l'art en anglais. Mais «l'art mutt» c'est aussi «l'art mute» (ou muet) où le «t» redoublé fait alors figure de point d'orgue. Qu'on supprime le premier par la surimpression d'un «e» et le mot se francise, qu'on supprime le second par le même procédé et c'est alors la traduction anglaise de ce même mot qui apparaît.

Puisque formé des mêmes lettres que «Mutt», «Tu m'» peut aussi, sans doute, jouer du translinguistique et c'est alors le «tu» qui se redouble en se traduisant, par sa voyelle anglicisée, ce «u» décidément crucial qui se prononce ici [ju:], tant vaut dire «you» (comme dans le rébus consacré: i.o.u: I owe you: je vous dois).

«R. Mutt» donc se lit de «Tu m'» et en retour le qualifie, disant son mutisme et ses mues. «Tu m'» ou le muet, le «e» muet absent et redoublé. Et pourquoi pas aussi, redoublement oblige, «Tu me tues» («tu m'», «e» tu). Soit encore.

Mais, trêve de Duchamp, qu'en est-il, en ce parcours perpétuellement rebondissant, de l'infratexte?

Signalé par un accroc plus ou moins grand au tissu textuel, l'infratexte ainsi envisagé est une série d'écritures-lectures dont le codex est délimité par l'intertextualité. C'est dire que ses limites fluctuent avec la culture, entendue dans son sens le plus restreint. C'est dire que ces limites seraient celles d'un discours individuel s'inscrivant dans le texte visible et se développant à partir de lui si elles n'étaient aussi tracées de ces deux bornes: au plus près, celle du texte visible considéré (ici l'intertexte restreint qui se titre Duchamp), au plus loin, celle qui coïncide avec la langue, comme réservoir de signes mais aussi de «paroles» (ou, en termes chomskiens, comme «compétence» faite aussi de «performances» versées au fond commun). Au plus près le lieu textuel fortement individualisé, au plus loin le lieu commun, le plus petit n'allant évidemment pas, par définition, sans l'autre.

Fait de citations qui peuvent à la limite confiner à la «private joke» ou s'étendre au lieu commun langagier, l'infratexte, sous cet angle, représente la capture, par le jeu des lettres, d'un autre texte, toujours sans cesse sur le point d'advenir, toujours proche de se surimposer à celui qui le fait apparaître mais n'en prenant la place que le temps d'une lecture. Il s'agit donc d'une harmonique littérale, une harmonique non point diffuse mais qui fait accord, c'est-à-dire déploiement de sens.

Ce sens qui se déploie dans un espace dont nous avons tenté de discerner les limites, il se produit à partir d'un point précis, de cet «accroc» identifié plus haut. Cet accroc est aussi un espace, mais tabulaire quand l'autre était linéaire, restreint au maximum quand l'autre pouvait s'étendre à la langue.

C'est donc maintenant l'espace de la faille qu'il s'agit, à la suite de Duchamp encore, d'explorer.

b) Proposition 2: l'infratexte est un intratexte  
Soit le blanc de «Tu m'». Nous avons vu que pris dans la stratégie intertextuelle il pouvait se noircir en un «Tu m'aimes» dont la banalité imposerait le silence et l'absence. Prix, par ailleurs, dans le mutisme absolu d'un enchâssement, d'un auto-redoublement de la lettre, nous l'avons vu pouvoir s'élucider en un «Tu me tues» dont la violence incongrue justifierait le secret. Notons que l'une et l'autre lecture se conjuguent en une rhétorique érotique consacrée.

C'est dire que cet espace, qu'il s'étende à un intertexte ou se referme sur les lettres qui le fondent, est toujours déjà balisé par les sens limités que peut faire naître la conjonction d'un «tu» et d'un «moi». Et que ce balisage restreint encore son champ de la présence insidieuse du lieu commun (ici la rhétorique érotique admise).

Mais envahit aussi ce blanc un autre lieu commun, non plus cette fois de message mais de code. Car cette absence soulignée rencontre aussi la censure et la met en scène.

Le blanc est, en effet, et peut-être au premier coup d'oeil, le trou produit en texte par un ciseau censeur. Il est l'équivalent moderne de ces trois points ou de ces étoiles dont le XVIII<sup>ème</sup> siècle, par exemple, marquait le silence entendu par quoi couvrir certain mot cru ou certaine identité chatouilleuse.<sup>6</sup>

Ainsi le blanc, par sa présence même, sa présence, pourrait-on dire, «culturelle» fait lire ce «Tu m'» comme un «Tu m'ennuies» ou pire (mieux) «Tu m'emmerdes». Si les premières lectures, tout entières de litote, reposaient sur un «je ne daigne» (explicitier), celles-ci, à coup sûr de censure, feignent un «je n'ose».

Or cette pusillanime ou méprisante absence, par la violence de son exhibition, met en scène la censure et la redondance (comme anti-litote); ce silence joue le bavardage et la parole coupée. Et du même coup c'est le reste, le dit, le non-coupé qu'il souligne: les trois lettres et l'apostrophe.

Exhibition du corps du texte, d'un tracé qui peut se faire hiéroglyphe et donc rébus, le secret qui y gît ne serait-il pas fait aussi, sur le principe fameux de «la Lettre volée» de Poe, de sa trop grande publicité, et de l'index qui la désigne. Butant sans cesse en dernière instance sur le tracé têtue, sur la lettre à la lettre et sur ce qui l'absente, la lecture ne devrait-elle pas à la fin produire ce qui lui crevait les yeux depuis le début, soit: «Tu m'apostrophes».

Ainsi le tableau nommé «Tu m'» finit-il par faire lire son titre et selon les procédures iconiques dont il est fait, l'apostrophe répercutant la déchirure peinte, sous le signe du trompe-l'oeil et de l'indépassable matière, plastique ou littérale.

À la fois moins décollé de son médiat et plus englobant que les autres formules que la lecture fait apparaître, le message lu «tu m'apostrophes» n'est plus que la mise en évidence de l'intersubjectivité qui unit et fait, les uns par

les autres, le peintre, la toile et celui qui, le(s) regardant, s'en trouve apostrophé. Le «Tu m'», en somme, est, au même titre que «les Ménines» de Velasquez lu par Foucault, la représentation de l'espace du regard<sup>7</sup>.

Il est temps maintenant sans doute d'articuler les deux propositions par quoi s'est organisée ci-dessus la reconnaissance de l'infratextualité. Une définition ici donc devrait suivre qui pourrait s'énoncer ainsi: Tout ce qui, *sous la surface et dans les marges* du texte manifeste le «manque à sa place» d'un signifiant ou d'une chaîne signifiante, génératrice et générée, produite par une absence ou un écart, et produisant des palimpsestes, comme autant de surcharges sémantiques. Filigrane, intra et intertexte donc, c'est un «pli» discursif qui feuillette l'espace de la signifiante en «phénotexte» et «génotexte», pour reprendre ici le vocabulaire de Julia Kristeva<sup>8</sup>.

Le travail de ce «pli» est intratextuel parce que c'est l'organisation visible d'une constellation signifiante qui finit par produire, tout autant que dès l'abord elle en provient, le signifiant en filigrane. Intertextuel par ailleurs dans la mesure où ce signifiant formant/formé, ce générateur généré, reste en filigrane et coïncide soit avec une citation, soit avec un codex, une réserve du texte visible ainsi mis en formules.

Hors l'exemple Duchamp qui pourrait, demeurât-il le seul, donner à penser qu'il s'agit d'une pratique spécifique (encore que cela le soit aussi), il faut maintenant aller voir ailleurs et non pas dans la modernité, sous peine, à la limite, de tautologie descriptive mais dans ses arcanes (Diderot, Lautréamont, Mallarmé) et même, une fois, pour l'exemple, dans ce qui en apparaît fort éloigné (Verlaine). Qu'ainsi soient au moins posés les prolégomènes à une (provisoirement) impossible typologie des infratextes.

#### *De quelques exemples*

Pour donner le maximum d'éclat à l'exemplarité, il ne

sera pas fait appel ici à l'intertextualité restreinte (celle, par exemple, de l'oeuvre entière de Verlaine ou de tel recueil de ses poèmes), d'autant plus que la dernière partie de ce travail, consacrée à l'amorce d'une lecture infratextuelle de *Jacques le fataliste*, y aura, et pour cause, grand recours. C'est plutôt d'intertextualité généralisée qu'il sera question ici. Ou du moins d'un de ses indices: l'articulation infratextuelle d'une formule langagière, toute faite ou presque faite par la langue, et d'une écriture littéraire.

C'est donc l'agissement infratextuel d'une formule, d'un cliché, d'un lieu commun dans un texte qui les déjoue (mais, pour ce faire, doit les citer) qu'on va chercher ici à mettre en évidence.

a) Verlaine: «Promenade sentimentale».

Soit un signifiant qui implique nécessairement son antonyme. Un signifiant pris dans une formule polaire qui, à peine posé, le prolonge en son contraire.

Soit «le couchant» tel qu'il apparaît dans le premier vers: «le couchant dardait ses rayons suprêmes». Sa présence fait venir infratextuellement son antonyme en tête du deuxième vers, sous la forme de l'homophonique: «le vent». («et le vent berçait les nénuphars blêmes»).

Cet infratexte-là prend donc la forme d'un lapsus dont le refoulé produit peut-être la discrète rhétorique de la naissance à l'oeuvre dans ce deuxième vers («berçait», «nénuphars»).

La lecture infratextuelle a ici surdéterminé, dans le sens de la matière du texte, un terme qui semblait appartenir plutôt à son réseau thématique et expressif. Elle permet aussi de rendre compte plus nettement de l'organisation symbolique du poème: le cycle (le «je» assimilé par le poème à un «fantôme» hantant une «saulaie» — soit dit en passant, le choix même du décor est surdéterminé par l'infratextuel «seul»).

Soit maintenant un autre signifiant qui implique son antonyme, mais dans une formule polaire plus discrète, dans la mesure où quatre pôles sont concernés, la langue en ayant cependant privilégié deux.

Soit «l'orient» et «l'occident» qu'il implique.

Ce sera:

b) Mallarmé: «La chevelure»

Remarquons tout d'abord que seul «l'orient» connaît des qualifications répertoriées en clichés. Si les expressions «extrême-orient», «moyen-orient», «proche-orient» existent, leur contrepartie occidentale n'a jamais été produite par la langue. La langue est aussi travaillée d'idéologie et ne peut préférer de degrés dans l'occident, puisque c'est le centre, le lieu d'où l'on parle. Seule la notion de «frontière» peut expliquer la création de l'américain «Far-West» dans sa symétrie avec «Far-East».

En français, il n'y a pas d'«extrême-occident» (pas plus, bien sûr, que de «moyen-occident»), sinon dans un texte:

«La chevelure vol d'une flamme à l'extrême  
Occident de désirs pour la tout déployer»

Notons cependant que la formule, prise dans l'organisation syntaxique ambiguë produite notamment par l'absence de ponctuation, ne se forme que par un enjambement qui est un choix de lecture, une autre lecture pouvant tout aussi bien faire de «à l'extrême» un adverbe et dès lors, une virgule implicite posée, d'«occident» une apposition à «chevelure» ou à «vol».

C'est dire que cette formule se donne comme parcours, travail et non simple citation d'un syntagme bloqué (la formule toute faite: «extrême-orient»). Mais par la production du pôle absent dans la langue, le texte fait inmanquablement venir à sa surface, au contraire, celui qui s'y trouve et dont l'hapax est issu.

Or, une telle structure génératrice infratextuelle produit des effets visibles dans le texte, dont la thématique constante du joyau qui se souvient manifestement et du mythe oriental (parfums, bijoux, etc...) et, surtout, du paradigme de la perle<sup>9</sup> dont l'éclat se dit «orient».

C'est donc le processus générateur inverse de celui de l'exemple précédent que l'on peut voir ici à l'oeuvre. Là le lapsus refoulait «levant» en infratexte, ici l'hapax fait faire retour à l'infratextuel «extrême-orient».

Mais le résultat, dans les deux cas, demeure le même: toute une partie de la thématique explicite de chacun des textes a pour foyer presque visible un générateur infratextuel à peine secret.

Qu'en est-il maintenant si la polarité qui structure la base génératrice infratextuelle, de syntagmatique devient paradigmaticque. Autrement dit, si le terme absenté n'est plus un autre terme mais un autre sens du même.

Allons donc voir, si vous ne voulez pas me croire, du côté de Ducasse.

c) Lautrémont: Chant 1, strophe IX des *Chants de Maldoror*.

«Vieil océan aux vagues de cristal, tu ressembles proportionnellement à ces marques azurées que l'on voit sur le dos meurtri des mousses. Tu es un immense *bleu* appliqué sur le corps de la terre».

Sur quoi repose la dissémination métaphorique à l'oeuvre dans ce court extrait? Sur les rapports entre les stries des vagues sur l'océan et les zébrures de fouet au dos des mousses. Or ce qui, référentiellement, dessine des marques au sommet des vagues, c'est l'écume, la mousse de mer. Le texte a donc produit, à partir de «la mousse» infratextuelle ce «mousse» explicite, lui-même, par définition, porté par la vague, sur son dos, si l'on veut.

Mieux encore, le retour à l'océan s'effectuera par le dos du mousse couvert d'ecchymoses ou de «bleus». Au niveau thématique. Car, en infratexte, c'est aussi bien le signifiant «mousse» lui-même qui se retranscrit en son équivalent militaire: «bleu» (attesté, dans ce sens, qui en fait le pendant terrien du mousse, marin novice, comme le «bleu» est un soldat novice, dès les années 1850).

Ainsi donc, d'une part, le champ paradigmatique ouvert par «vague» a produit infratextuellement «la mousse» dont s'est fait «le mousse» explicite. D'autre part, le champ synonymique de «mousse» a capturé en infratexte le «bleu» dont surgit l'homonyme qui, dans le texte visible, dit la meurtrissure.

Et le glissement métaphorique qui dans le génotexte repose sur des fonctionnements infratextuels s'autorise dans le phénotexte d'une organisation signifiante continuellement métonymique<sup>10</sup>.

Avec ce dernier exemple, ce n'est plus simplement l'envergure ponctuelle d'un infratexte local, ses éclats fussent-ils relayés par une organisation thématique plus étendue, mais la continuité têtue d'une écriture versée en infratexte et relançant systématiquement, depuis la marge du texte, le phénotexte et ses structurations visibles. Au couchant de Ducasse, c'est Roussel et son «procédé» qui surgissent à l'horizon littéraire.

Mais c'est aussi bien peut-être, paradoxe de l'histoire littéraire qui n'est pas aussi linéaire que de bons maîtres veulent nous le faire croire, Diderot et son *Jacques*.

Avant de nous y attacher enfin, pour voir des fonctionnements infratextuels dans la production même d'une diégèse, pour voir si l'infratexte tient la distance romanesque, reprenons un peu.

Tous les exemples invoqués ci-dessus ont mis, je crois, en évidence un travail du texte sur des absences dont la surface scripturale porte les traces manifestes. Il est

donc toujours question de citation.

Soit que l'infratexte produise une formule citée à comparaître plus loin dans le texte visible ainsi doté d'une réserve, d'un codex, soit au contraire qu'en infratexte vienne se déposer une formule consacrée que le phénotexte subvertira en écriture. Encore ne s'agira-t-il pas, dans ce dernier cas, de n'importe quel type de citation mais de celles qui, sous les titres divers de «lieu commun», «cliché», «formule toute faite», voire «proverbe» manifestent un travail langagier fossilisé et anonyme dont la littérature réactive et multiplie les pouvoirs. Ainsi archéologue ou paléontologue, le scripteur va remonter du figuré au propre, de la formule au syntagme, dévoilant la figure effacée par l'usage, remontant le mécanisme métaphorique et s'en jouant aussitôt. Car le propre à peine remis à jour sera fracturé et relancé vers d'autres métaphores, vers d'autres paradigmes. Autrement dit, ce qui va aussi me retenir ici c'est l'agissement, l'inscription du texte collectif toujours lacunaire, des bribes d'écriture socialisée, ce qu'on pourrait nommer, en termes saussuriens, la «parole» collective versée en «langue» et dès lors ne s'en distinguant plus guère.

Qui peut encore entendre, par exemple, dans l'expression «coup de foudre» autre chose qu'«amour subit»? Qui encore non seulement y lit la foudre mais son coup? J'ai nommé l'objet de ma démonstration, un texte, *Jacques le fataliste*, son incipit et ce qui s'en suit (p. 35-38)<sup>11</sup>.

Avant que nous nous y attachions, j'aimerais souligner les rapports historiques qui unissent ce texte au pseudo-texte qu'est la formule. C'est en effet après le passage historique du propre au figuré, soit l'effacement du signifiant «foudre» dans le signifiant «événement subit» mais avant le passage historique du figuré général à un figuré restreint, soit l'effacement du signifiant «événement» dans le signifiant «amour», c'est entre ces deux transformations de la parole commune que s'écrit

*Jacques le fataliste*. Comme s'il concourait à ce passage ou en portait les traces. Avant, le figuré parvient mal à décoller de «foudre», il n'est question que d'elle; après, le propre ne s'y discerne plus, il ne s'agit plus que d'amour et Stendhal trouvera même la formule «ridicule», signe d'usure.

Aux confins de cet espace incernable qui est celui de la signifiante, non textuelle mais langagière, diachronique et non synchronique, *Jacques le fataliste* non seulement joue de «foudre» et d'«amour» mais il joue de presque tous leurs registres respectifs et même de cette harmonique commune qu'ils possèdent en «foutre».

## II. Le jeu signifiant ou les errements de Jacques et la problématique de Denis.

### *Maux à mot*

«Tout ce qui nous arrive de bien et de *mal* ici bas est écrit là-haut». Telle est la célèbre phrase du capitaine qui, relayée par Jacques au style indirect, marque dans l'incipit l'ouverture du dialogue<sup>12</sup>, par le commentaire qu'elle arrache au maître: «c'est un grand *mot* que cela».

Tout le bien et tout le mal forment un pluriel implicite. Se laisse donc deviner, en infratexte et du moins quand l'homophonique «mot» explicite en impose la rétrolecture, un implicite «maux». Dans le phénotexte donc la remarque du maître réduit le message du capitaine à son signifiant: au lieu d'opiner ou de s'insurger, il mesure l'envergure de cette parole dont le sens, en grande partie, lui échappe. Ce faisant, il met en évidence la signifiante du texte et le travail génotextuel qui la produit.

Lorsque Jacques renchérit: «Mon capitaine ajoutait que chaque *balle* qui partait d'un fusil avait son *billet*», une écriture d'en-bas (celle du texte) se distinguera de

celle qui, en haut, est tracée sur «le grand rouleau». Dans l'esprit de Jacques (et du capitaine), l'écriture du bas n'est qu'une retranscription, à vrai dire assez platonicienne, de celle du haut. Mais dans la pratique du texte, dans la problématique scripturale de Denis, elle en est la contestation, une dérive signifiante («mal» → «mot», «mal» → «balle» → «billet» etc...) ancrant le texte dans un travail de la matière langagière où la fiction se met en scène comme telle, le message, fût-il métaphysique, ne laissant pas d'être encore et toujours mot.

Au grand rouleau noirci de toute éternité d'une écriture sans corps, d'une écriture sans texte, à ce livre qui est une bible, s'opposent ces feuillets couverts d'une écriture hasardée, autogénératrice et autocorrectrice, ce roman «ouvert» (au sens d'Éco) qui prend pour titre *Jacques le fataliste*.

#### *Les trois coups*

Par rapport à l'organisation fictionnelle de la séquence initiale du roman, deux syntagmes quasi homophoniques sont liés aux amours de Jacques. Le «coup de feu» qui est présenté comme la cause première de ces amours et qui forme donc énigme programmatrice: à cette proposition, le récit que devra faire Jacques répondra en comblant la distance qui sépare, dans la chaîne causale, deux événements à première vue incomparables. Le récit de Jacques sera donc une explication interminable, une résolution du paradoxe, une solution qui ne peut se faire jour que par l'épuisement du texte. Le «coup de fouet» au contraire sera le résultat non des amours de Jacques mais de leur récit commencé. Un «coup de feu» a produit les amours, un «coup de fouet» sanctionnera le début de leur narration, comme une revanche du récit premier: celui qui met en scène Jacques et son maître. Ainsi commence la guerre des récits qui forme le ressort diégétique de *Jacques le fataliste*.

Chacun des deux syntagmes appartient donc à un niveau de récit différent mais chacun des deux a rapport à cette métafiction (ou métadiégèse) qui se titre «les amours de Jacques» et leur conjonction dessine l'espace ambigu du texte. En faut-il plus pour admettre la présence dans le texte d'un syntagme dérivé qui serait la formule, dans tous les sens du mot, de l'énigme fictionnelle aussi bien que narrative? Le «coup de foudre» s'inscrirait ainsi comme le signe du caractère langagier de toute fiction, et d'autant plus qu'il demeure implicite. Il serait l'amorce ou la résolution de la dérive signifiante qui produit des fictions. Le point de fuite de la perspective textuelle. Et l'indice du seuil où passe la langue pour devenir littérature.

Je ne prétends certes pas que tout le texte se résume ou se résorbe en ce «coup de foudre» mais j'y assure ma saisie de ce qui, hors le texte visible, participe à lui et de lui.

Car, décidément, «coup de foudre» participe à plus d'une structure signifiante.

Voyons encore.

### *Les foudres du père*

Presque formulé par la conjonction de «coup de feu» et de «coup de fouet», «coup de foudre» joue aussi l'Oedipe. Car le coup, dans le texte, c'est la forme que prend la loi du père.

En effet, avant même le «coup de feu» qui n'en est que le résultat, c'est le père qui frappe les premiers coups: «il (mon père) prend un bâton et m'en frotte un peu durement les épaules». Le «bâton» du père, loi phallique (le texte est ici transparent), est le résultat d'un émoi, d'un feu, d'un coup de sang: «il se fâche». Le «fouet» du maître ne sera pas autre chose: «voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet».

Pris entre ces deux figures de l'instance paternelle, Jacques n'a d'autre recours que ses amours (où d'ailleurs toujours un père rôde: cf. l'épisode de Bigre, le «parrain» de Jacques), son «coup de foudre». Ses amours comme le signe du refus du père et de sa perte symbolique. C'est ainsi que l'égarement du père conduit Jacques à des amours dont le récit commencé produira l'égarement du père substitut: le maître: «les (le maître et Jacques) voilà fourvoyés»<sup>13</sup>.

Dans cette perspective, «coup de feu» et «coup de fouet» formeraient les deux pôles d'une chaîne dont le maillon manquant, mais présent par le lapsus que semble dessiner la paronomase qui les unit et par les échos qui le convoquent, serait «coup de foudre». Cette image de la chaîne est d'ailleurs utilisée par le texte lui-même pour désigner le parcours qui va du «coup de feu» au «coup de foudre» infratextuel.

Mais remontons encore plus la lignée des pères. Il y est question, «pas pour des prunes»<sup>14</sup> dirait Lacan, de parole et d'écriture.

Des deux pères sociaux, l'un est coi: «le maître ne disait rien», l'autre ne fait que répercuter le verbe: «son capitaine disait que tout ce qui nous arrive (...) ici-bas était écrit là-haut». La loi du père-Dieu c'est le silence des hommes, le silence ou l'écho. Et on ne saurait mieux dire la chaîne signifiante cadencée qui va du fils au Père éternel, en passant par le père terrestre: «Jacques disait que son capitaine disait que tout (...) est écrit là-haut». Jacques, pauvre chaînon, soumis au foudre du père. Lorsque le père charnel apparaîtra dans le texte, la loi ne déguisera plus son aspect répressif, le coup sanctionnera l'oubli, l'oubli, par le fils, de la parole du père.

Or c'est dans ce contexte que s'inscrit, me semble-t-il, un autre conflit père-fils sous le signe de l'écriture: celui qui oppose l'instance auctoriale à l'instance lectrice, toutes deux représentées et mises en scène dans le texte. Le

lecteur, matérialisé en une voix narrative qui à la fois lui donne forme et le déjoue, par la précision, la limitation qui lui sont imposées, le lecteur, dis-je, propose au texte des pistes, des commentaires et la lutte qui l'oppose à «l'auteur» a pour thème l'oubli et la mémoire, le refoulement si l'on veut. C'est tantôt «l'auteur», tantôt le «lecteur» qui vont proposer le retour au récit ou son oubli, le stase ou le flux; c'est dire que les figures du père sont échangeables et que *Jacques le fataliste* est un des lieux où s'accouchent enfin le matérialisme et l'athéisme de Diderot.

Sur un autre plan, et pour en finir provisoirement avec l'écriture du père, soulignons encore une fois que le texte propose sans cesse le conflit entre ce qui est écrit là-haut et ce qui est écrit ici, dans le texte, que les indécisions, les reprises, la problématique, en un mot, de l'écriture romanesque manifestent l'impossible et inévitable liberté de toute écriture. Provisoire, sans cesse refaite, l'écriture est une trace à jamais déportée. La métaphore du cheminement, omniprésente, met en cause, elle aussi, un lieu commun (le roman comme cheminement d'écriture et de lecture) mais un lieu commun déjoué dans la mesure où cette métaphore, loin d'être circonscrite, se répercute à tous les niveaux du texte: narration, fiction, métanarration et métafiction. Un exemple, «en passant»: l'instance auctoriale profère: «Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin» au moment même où la fiction énonce que les personnages sont «fourvoyés».

Dans le conflit père-fils, ceci traduirait la jouissance qu'éprouve le père-auteur de la perte symbolique qu'il fait subir à ses personnages-fils. Loi du roman picaresque où perdre le fil c'est en faire plus impérieuse la trame secrète mais aussi assurance du père qui se fonde sur les mésaventures par quoi, dans un espace inversement proportionnel à celui d'où il les considère, les fils lui appartiennent pleinement. Sadisme aussi, on s'en serait douté, envers ces figures imaginaires que l'on joue et déjoue, fait et refait. «Mes pensées, ce sont mes

catins» disait, par ailleurs, ce même Diderot. Pensées, personnages, autant de créatures (poupées, putains, puppets) d'une pratique discursive qui, si elle ne laisse pas elle-même d'être fondée sur la perte, la dérive, la différence, n'en peut pas moins assurer quelque temps son identité adverse par la contemplation des objets imaginaires qu'elle a produits dérisoires et essentiels.

Mais revenons à notre infratexte «foudre» et notons qu'à la parole foudroyante, médusante, de la loi, Jacques devra opposer le discours du désir, le récit impossible du «coup de foudre». Une fois ce récit achevé, c'est tout le texte qui en est consommé. Denis est devenu Denise (juste retour des choses) et dès lors Jacques a pris place dans la lignée des pères, reproduisant le discours du père dans une apothéose phallique: «Jacques (...) épouse Denise, avec laquelle il s'occupe à susciter des disciples à Zénon et à Spinoza, aimé de Desglans, chéri de son maître (...) car c'est ainsi qu'il était écrit là-haut».

Jacques a donc fini, nouveau Prométhée, par capturer le foudre du père, devant pour ce (se) faire en détourner le sens. Il ne lui reste plus qu'à dire: «mes enfants (charnels) seront les fils de mes pères (spirituels)». Jacques n'engendre pas de fils, il produit des disciples. Mais ce que cache le discours et ce sur quoi il s'envole c'est, indicible en clair mais omniprésente en retour, la sexualité. Les prunes sont remontées dans l'arbre généalogique.

Voyons maintenant comment le signifiant infratextuel «foudre» admet, dans le texte, d'autres résurgences qui, toujours infratextuelles, n'en ordonnent pas moins le texte visible dans le sens d'une polysémie assumée secrètement.

#### *La formule «foudre» et ses applications*

Nous sommes ici du côté du «procédé» de Roussel et de ce que j'ai appelé l'infratexte-codex ou la réserve de formules.

Tout commence par un supplément de la parole du capitaine: «Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet». Tout ce qui arrive ici-bas est écrit là-haut mais, ici-bas, le premier exemple d'une écriture destinatrice est une balle et ici-bas l'écriture est horizontale. Venue de «bas», la trajectoire du signifiant aboutit, de «balle» en «billet», à une répercussion littérale. Le maître prenait les maux au mot, le récit de Jacques tire la balle du bas.

Quant à la métaphore du billet (qui produira plus loin, sous la forme du «grand rouleau», la contrepartie céleste de ce support d'écriture terrestre), elle n'est ni innocente, ni incontrôlée. La balle de l'époque est, on le sait, une bille et si le billet précède logiquement la balle, s'il en ordonne la trajectoire dans la fiction, il en est aussi l'aboutissement narratif, dans la mesure où son corps signifiant est fait de ce quasi-synonyme de balle: «bille». De plus, l'attribution d'un billet à une balle est une métonymie, car c'est le porte-fusil, le soldat, qui en fait *reçoit* un billet... de logement, qui porte inscrit ce qui sera son adresse provisoire. Lorsque le maître commentera, plus loin: «et tu reçois la balle à ton adresse», tout le parcours métonymique se referme sur cette «adresse», prise dans tous les sens, le corps de Jacques étant le logement destiné à la balle. Ici encore, une formule si usée que son signifié seul se fait entendre («à ton adresse»: à ton endroit), se trouve réactivée par le texte au point que le propre s'y donne en même temps que le figuré.

En fait, cette balle est partie pour longtemps, dans le texte, car, recevant celle qui est à son adresse, Jacques trouvera l'amour... et la claudication (ou un déséquilibre du corps vers le bas). L'incongruité de la cause à l'effet est à la fois soulignée et effacée par l'ordre du texte qui la naturalise par contagion dans ce qui est, rhétoriquement, une antichute: l'amour, effet surprenant, avant la claudication, effet inévitable. Elle vole encore, cette balle, comme la flèche de Zénon, quand Jacques rencontre un «porte-balle» qui tient des montres (dont

celle volée au maître) en montre et menace, pour la récupérer, d'envoyer à ce dit porte-balle une balle implicite<sup>15</sup>. Elle vole toujours quand un des trois faux dépuçelages de Jacques se déroule dans les entours de «balles de foin» et quand le même Jacques met à son compte le fait que, boitant, il n'en danse que mieux et n'est donc, infratextuellement, que «meilleur au *bal*».

Cette balle lancée, dans la fiction, vers son inévitable but (et ses aléatoires résurgences dans le corps même du texte), produit dans l'incipit l'exclamation de Jacques: «Après une courte pause, Jacques s'écria: «Que le diable emporte le cabaretier et son cabaret». On voit bien la chute, amorcée dans l'«*ici-bas*» et répercutée par la *balle* (qui produira elle aussi si nécessairement une chute, si elle a bien effectivement son billet), atteindre le «cabaretier». Le «bas» a changé de signe et connote le mauvais, le Malin... et le feu. Car après l'arme à feu, c'est, de façon rousseliennne, «l'âme au feu» qui s'inscrit dans l'infratexte.

Et voici enfin, dans ce contexte, le signifiant «foudre», ordonnant en sous-main la narration: «tandis que je m'enivre de son mauvais vin<sup>16</sup>, j'oublie de mener nos chevaux à l'abreuvoir». Le vin mauvais (doublement), pour lequel le cabaretier est voué au diable, produit une autre forme de baptême, celui du feu (qui vouera Jacques à l'amour). Enivré au «débit» (de boisson) infratextuel, enrôlé «de dépit» (textuellement), c'est un «foudre» (tonneau) en filigrane qui fait de Jacques, toujours en filigrane, un «foudre de guerre». Le bâton du père mène à la bataille<sup>17</sup>. On le voit, la narration est minée.

Une thématique de l'échauffement (ivresse, colère, bâton frotté un peu durement) conduit du feu de l'enfer à celui de la bataille et au «coup de feu»<sup>18</sup>, produit d'un coup de tête, lui-même représenté par un mouvement physique (le père «se fâche. *Je hoche de la tête*; il prend un bâton...»).

«Foudre» et «coup» sont déjà convoqués en paradigme dans la séquence, prêts dès lors à former le syntagme infratextuel.

Je crois avoir montré comment le texte forme le «coup de feu», premier pôle de la chaîne signifiante paronomastique dont «coup de foudre» sera la résultante et/ou le foyer. Il me reste maintenant à discerner/produire les arcanes du «coup de fouet», l'autre pôle de cette même chaîne. Ma lecture y fera apparaître une thématique discrète du chevauchement par quoi déjà fouet est foudre amoureux et «foutre»<sup>19</sup> à quoi se résument jusqu'à Denise les amours essentiellement physiques de Jacques.

*De la «gourmette» à la gourde: la monte et la montre, du coup à la croupe*

C'est parce que Jacques boit (et s'enivre) que les chevaux restent altérés. Premier rapport, inverse, entre Jacques et les montures, un rapport encore purement logique mais qui devient très vite métaphorique (avant d'être, plus loin dans le texte, fréquemment métonymique). En effet, voulant caractériser ses aventures, Jacques produit une métaphore qui nous ramène au cheval, plus précisément à cette partie de son équipement qui lie le mors à la bride: «Elles se tiennent ni plus ni moins que les chaîons d'une gourmette».

Le «coup de fouet» devient, dans cet environnement, la sanction de l'oubli de la gourmette de la monture au profit de celle, métaphorique, dont Jacques s'emploie par son récit à reformer les chaîons. Et, dès lors, voici Jacques, retour de métaphore, fait cheval lui-même, corrigé d'importance par le fouet dont on mène les chevaux<sup>20</sup>.

Quand les chevaux, eux, n'ont pas bu, Jacques, ayant bu... boîtera (comme si le texte faisait de l'altération d'un vieux proverbe une proposition diégétique), et du genou, articulation s'il en fut, proche donc de verser dans la métaphore de la gourmette.

Il y a plus; «gourmette», nous dit Robert, est une métonymie de «gourme»: «affection atteignant souvent la *bouche* du cheval». Si l'on ajoute à ce parcours étymologique que «gourmet» désignait à l'origine le *valet* d'un marchand de *vin* et si l'on n'a garde d'oublier que le genou, pour sa part, peut être sujet à la «goutte», on voit bien à quelle constellation signifiante infratextuelle répond la «gourmette», prête dès lors à devenir cette «gourde» que Jacques, à cheval, consultera, recevant son inspiration de haut en bas.<sup>21</sup> Les chaînons de la gourmette, on le voit aussi, sont tout autant formés d'une concaténation paronomastique.

Or, précisément, l'épisode diégétique qui suit immédiatement l'incipit (p. 37-38) et qui va représenter la deuxième interruption, faite par les circonstances du voyage, au récit de Jacques, va se construire de l'articulation d'une chaîne, dont certains maillons demeurent (à peine) infratextuels, d'autres étant clairement textualisés, une chaîne qui part d'un autre sens de gourmette: «chaîne de montre» (ou bracelet féminin). Cette chaîne pourrait se matérialiser ainsi: pour «démontrer» (le texte souligne, comme il l'avait fait de «coup de feu», l'importance de ce signifiant en lui donnant, en peu d'espace, maintes occurrences), «une espèce de paysan» (on se souviendra que «Jacques», est, entre autres, nom de paysan, éponyme presque), «démonte» (le texte ne produit pas le mot qui, commandé par le textuel «démontre», reste en infratexte. Le texte, en revanche, produit la fiction qui y répond<sup>22</sup>), «une fille qu'il portait en croupe» qui, ainsi, tombée, «montre (infratextuel) sa croupe» (infratextuel. Le texte dit, moins modestement, «le cul»). La montre de la croupe d'une fille en croupe par l'effet de la démonte produite par la volonté de démontrer, voilà ce que serait la rousseliennne légende d'un tel épisode. Or «le paysan» interrupteur était aussi un chirurgien et ce qu'avec des gestes si malheureux pour sa compagne il voulait démontrer, c'est qu'il n'est pas de «blessures plus cruelles que celle du genou».

Ainsi donc, un lien unit le genou de Jacques à la croupe

féminine ainsi dévoilée, lien qui se redouble des divers parcours paronomastiques que nous avons mis à jour (démontrer-démonter-montrer et, plus loin, monter, dans un sens grossièrement sexuel, coup-croupe), lien qui va être fort près de former un filigrane sexuel quand, discutant encore la douleur du genou, Jacques et son maître la compareront à celles de l'accouchement<sup>23</sup>.

Ce genou, d'ailleurs, est probablement un substitut phallique. À preuve, l'épisode de Jacques soigné au genou par une main féminine plutôt aventureuse. À preuve surtout, dans ce même épisode, le rôle de l'oreille comme substitut du sexe féminin, la même femme qui soignait, faisant cette fois l'amour à son mari et criant «ah l'oreille!» quand Jacques, qui *entend* tout de la pièce voisine, fait écho en criant «ah le genou» (p. 54-55)<sup>24</sup>.

Mais revenons à la jeune femme démontée que le chirurgien-paysan, dans son obstination à vouloir démontrer, «jette à terre, un pied pris dans la basque de son habit et les cotillons renversés sur sa tête» (p. 38). Il y a dans cette inversion du corps, cette tête en bas, avec la nudité centrale qui s'en révèle (dérision de la révélation intellectuelle que promettait le chirurgien<sup>25</sup>) l'amorce de l'inversion cruciale dont, de la Pythie à Jacques, l'ivresse, en son parcours inspirateur, pénètre les corps, de bas en haut ou de haut en bas. On notera, en effet, comme l'extrait suivant peut se souvenir de l'épisode de la fille en croupe:

«À Delphes, la Pythie, *ses cotillons retroussés, assise à cul nu* sur le trépied, recevait son inspiration de bas en haut; Jacques, sur son cheval, la tête tournée vers le ciel, sa gourde débouchée et le goulot incliné vers sa bouche, recevait son inspiration de haut en bas. Lorsque la Pythie et Jacques prononçaient leurs oracles, ils étaient ivres tous les deux» (p. 263).

L'ivresse de la Pythie ne laisse pas, on s'en aperçoit, d'avoir une forte connotation sexuelle.

Réduire le divin au vin et l'enthousiasme sacré à un émoi sexuel, n'est-ce pas dire la prééminence de l'écriture du

bas sur celle du haut, ce que fait précisément, à un autre niveau, l'armature infratextuelle qui ramène à texte et dans les profondeurs du gramme surfaciel tout envol idéal, toute autonomie diégétique, toute trop référentielle traversée des signes. Jacques commentera l'épisode de la femme en croupe montrant sa croupe d'un irrésistible et lapidaire: «Voilà *le train* du monde» (p. 39).

Ainsi donc, de coup en croupe, de feu en fouet et en foutre, le récit du coup de foudre de Jacques ne pourra égrener les maillons de la gourmette qui le constitue, d'être tout entortillé d'une autre gourmette, bien moins métaphorique et bien plus contraignante: la chaîne signifiante, sa matérialité paronomastique et ses maillons infratextuels. Foudre démesurément ralentie d'être inscrite dès le début dans les marges, comme si l'électricité statique (entendre: le fourmillement signifiant) retardait indéfiniment l'éclatement du feu des cintres (entendre: le coup de théâtre ou la résolution diégétique). Ah Zénon, cruel Zénon!

Du «coup» à la «croupe», la foudre se sera faite plus explicite et le texte est lancé. C'est sa gourme que Jacques, centaure fou, y jettera, des croupières que son capitaine y taillera. Jacques pourra y être aux prises avec un porte-balle qui tient «des montres en montre». Il racontera, apothéose du spéculaire, l'histoire (p. 76-77) d'un Carme déchaux déchu (son frère Jean) et d'un autre Carme qui a du charme (le beau père Ange, anagramme de Jean); ce même Jean, c'est sans doute au fait d'être le frère de Jacques qu'il devra de se faire frère puis père (des enfants du village) quand c'est Ange que l'on accusera à tort de faire, avec ses pénitentes, ce qui fait de Jean un Gabriel qui ne se contenterait pas d'une annonce.

Je hasarderai ici, pour finir avec cette analyse, que tout *Jacques le fataliste* assoit une grande partie de son économie sur un fonctionnement infratextuel, véritable machine à produire des fictions à partir de jeux de mots

dans les marges. Qu'une telle procédure soit quasi-consciente et fort proche d'accoucher du «procédé» de Roussel, c'est ce qu'une lecture attentive de l'épisode des Bigre et de l'intervention auctoriale qui le suit (p. 239-250), permettrait sans doute de discerner.

Mais tel n'est pas ici mon propos. J'ai simplement voulu non pas proposer une nouvelle lecture de *Jacques le fataliste* (encore que cela aussi en ait été, peut-être, produit) mais asseoir sur cet étonnant roman ma petite reconnaissance de l'infratextualité.

### III. De l'approximation.

Puisqu'il faut, lors, conclure, voici, à découvert.

Malgré Freud, Lacan et quelques autres imposants, le jeu des mots demeure frappé d'interdit. Tant est tenace notre croyance quasi-théologique en un discours pur, débarrassé de ces scories que lui seraient, grumeaux, les échanges, les glissements progressifs, du gramme en son grain, du signifiant en sa matière.

C'est pourtant un lieu commun, littéraire depuis Mallarmé, philosophique depuis les Grecs, que la fleur de mot est, par définition, «l'absente de tout bouquet». Écrire c'est poser une absence, inscrire une distance mais dans cette faille le référent fait retour. Sans lui, on ne pourrait pas lire, aveuglés d'un tracé qui ne serait que cela. Soit. Mais ce tracé tient tout autant à d'autres de sa trempe qu'à ce référent qu'il absente et qui, en retour, l'efface. «Fleur» est peut-être plus près, en français bien sûr, de «pleur» qu'il ne l'est de son référent. En tout cas, qu'un texte articule «fleur» et «pleur» et voilà un espace particulier qui se forme du basculement vertigineux de l'espace qui engouffrait le mot vers la chose. Qu'un texte multiplie ces rapports contrevenant aux rapports institués qui mènent aux référents, et l'on parlera de formalisme. Soit.

Au nom du droit, récent, au fétichisme voire à la schizophrénie, nous admettons, dans nos marges socio-culturelles, une telle pratique, suspecte malgré tout, tolérée, rendue mineure ou symptomatique.

Mais qu'un texte, au lieu de s'en tenir à l'absence, fondatrice, du référent, joue l'absence d'un signifiant et s'en donne lieu, c'est pousser un peu loin la subversion. Des beaux esprits auront beau affirmer que l'inconscient ne procède pas autrement, on ne leur rendra les armes qu'à compter d'une autre réduction du texte, cette fois à une sublimation de pulsions. Comme s'il ne pouvait pas y avoir une pulsion d'écrire, irréductible à toute autre et qui tienne au rapport particulier que d'aucuns entretiennent au signe.

Qu'une lecture maintenant insiste sur ces rapports du texte à sa part secrète en la disant encore faite de texte (et non de pulsions, ou de «vision du monde») et on la stigmatisera de délire, oublieux de la proie pour une ombre qui serait son propre texte écrit de l'effacement de l'autre, celui qu'elle aurait dû s'en tenir à lire, simplement.

Lire c'est produire. On l'admet maintenant, de façon courante. Encore ne faut-il point aller trop loin, dira-t-on.

Et si lire ce n'était pas produire de l'intertexte? Suturer l'intouchable phénotexte à un autre génotexte, saturer ce génotexte là d'une part de ce qui fait notre individualité lectrice mais aussi et *surtout* de toutes les virtualités scripturales que le génotexte «réel» a, dans sa course, dans son arrachement à la gangue commune, effleurées et donc charriées par bribes comme autant de ses marges, autant de ses brouillons.

Lire c'est peut-être, ainsi, prendre le texte à revers, en ces incertains et multiples moments où il n'est pas encore, tout en n'étant déjà plus n'importe quel assemblage langagier. Lire c'est, dès lors, se placer en amont

du texte, en ce croisement de genèses virtuelles dont la sienne propre aura été faite et dont notre altérité radicale nous permet peut-être de retrouver l'aire entière, ou du moins une part plus grande de cet espace car notre lecture n'est réduite, elle, d'aucun autre projet que sa propre production.

Si le texte est une partition, la lecture une interprétation qui redonne lieu (en réouvrant le virtuel), je risquerai, poussant l'analogie avec la musique, que, par exemple tels interprètes de Beethoven peuvent, jouant la «Hammerklavier» ou la «Grosse fugue», produire plus net ce qui, en ces oeuvres, annonce Schönberg ou Webern et qui n'est point tant prémonition géniale que capture par frôlement, par approximation, d'autres virtualités toujours déjà là mais dont l'époque interdit de faire autre chose qu'une lacunaire variable. C'est dire que c'est tout autant leur irréductible lecture que celle, collective, produite par leur époque (et que Schönberg, Webern et d'autres ont contribué à former, par leur pratique) qui permet à de tels interprètes de retrouver l'amont des oeuvres par leurs divers avals.

C'est ainsi que ma lecture de *Jacques le fataliste* est assurément produite de celles de Lautréamont, Mallarmé, Roussel, Robbe-Grillet, etc... Que le texte de Diderot en soit refait, je veux bien l'admettre. Qu'il en soit défait, je ne saurais m'y résoudre qu'en acceptant de renvoyer le génotexte au mystère et, du même coup, le placer hors-langue, hors virtualité, hors-texte, dans le ciel théologique des décrets providentiels et dans le coffre secret des propriétés inaliénablement individuelles.

#### *Enjeux d'une lecture infratextuelle*

La mise en marges est un processus signifiant: la constitution, dans l'espace même de la textualité, d'une réserve à texte. Si l'on accepte que la langue soit la réserve fondamentale, la mise en marche du texte ne se conçoit pas sans cette mise en marge et sans, du même coup, cette constitution de cette langue seconde qu'est la

réserve propre du texte.

L'absent-présent du texte n'est, en ce sens, absolument pas réductible au refoulé psychanalytique, dans la mesure où ce n'est pas un maître mot indicible que le texte dirait toujours autre par censure. Car l'infratexte, à la limite, c'est la langue toute entière. Et le lapsus n'est plus le déplacement de Freud, il n'est que l'indice du lieu d'où se décolle le signifiant, lieu formé notamment des proximités diverses que d'autres signifiants lui imposent. En ce sens, le lapsus de la psychanalyse se fonde de ce processus mais le processus ne saurait se réduire au lapsus, à moins de ne considérer toute la littérature (et même tout procès signifiant) comme un gigantesque lapsus, ce que certains psychocritiques ne sont d'ailleurs pas loin de faire.

Dans cette optique, ne serait, au contraire, pertinente pour nous qu'une analyse psychocritique pour qui le langage du texte n'est ni un cache ni une transparence, une analyse pour qui le langage ou, de façon plus vaste, le symbolique, n'est pas un «après-coup» de la pulsion, une analyse assurément de type lacanien.

Quant à la sociocritique, elle se trouve elle aussi citée à comparaître et devrait trouver là un champ d'application vaste et précis, pour peu qu'elle veuille se préoccuper enfin de l'intertexte que forment la littérature et la langue commune d'une société à une époque donnée. La production culturelle se trouverait ainsi replacée dans un espace où des instances diversement situées par rapport à l'économico-social procèdent à la transformation réciproque de leur mode de symboliser.

L'interaction littérature-discours commun s'y verrait sous un angle un peu plus dialectique, le littéraire pouvant n'être que l'exacerbation déceptive et transformante de ce qui le produit toujours déjà presque: les figures non systématisées mais étonnamment actives qui forment la langue commune et la forment sous le signe de ce que d'aucuns considéreraient comme un formalisme.

En travaillant l'implicite du texte, la lecture infratextuelle frôle l'ineffable et l'indécidable mais c'est, me semble-t-il, pour mieux les déjouer, parce qu'elle recule toujours plus loin dans l'espace du génotexte ce qui n'est pas encore ou déjà plus langage. Tout ce qui peut être gagné sur le non-dit me paraît précieux, fût-il infime. Si la lecture que je tente d'articuler s'en trouve ravalée au niveau du symptôme ou frappée d'interdit, je m'en consolerais par le lièvre immanquablement idéologique que sa condamnation aura levé.

La chasse est d'ores et déjà ouverte.

Mais avant que l'hallali ne se sonne quelque part dans les sous-bois du hors-texte, il est peut-être bon d'insister sur une autre conséquence de l'infratexte, dans le champ cette fois des diverses théories du récit (Propp, Brémont, Genette, etc...) auxquelles on pourrait peut-être reprocher certain traitement du texte comme mythe, puisque récit sans autre signifiant, sans autre matériau que ses articulations diégétiques. En montrant que des fictions peuvent être aussi le produit d'une structuration dans les marges (cf.: démontrer-démonter, dans *Jacques le fataliste*, et l'épisode qui s'en forme), la lecture infratextuelle pose le problème de l'autonomie relative du récit et rend fondamentale la question des rapports chaîne signifiante-chaîne diégétique. Si le récit, en ce sens, était un ultratexte?

Lecteur, c'est peut-être ici une autre direction de recherche que tu veux que j'indique. Mais qui te dit que tu n'en as pas déjà reniflé, en te renversant de ventre comme un requin dans l'air beau et noir, les rouges exhalaisons?

Soyons clair, pour clore. Et offrons, en guise de coda, un petit florilège. Voici: textes à fort indice d'infratextualité, outre ceux déjà nommés ça et là: *Salammbô* de Flaubert, *Moby Dick* de Melville. Autant de projets de lectures à venir. Alors seulement pourra peut-être venir à jour ce projet majeur: la lecture dans toute sa bande,

dans tout son spectre, de l'infratextualité à l'ultratextualité, de ces *Chants de Maldoror* toujours encore déjà devant derrière tout autour de moi, de nous.

- 
1. Toute citation est un texte total, comme autonome. Et pourtant toute citation est, dans le même temps, fragment dévoilé d'un discours occulté. Toute citation est à la fois insuffisance et dernier mot. Sur ce paradoxe et les effets intertextuels qui en découlent, voir Jean-Pierre Vidal: «La déviance générale». *Boris Vian. Colloque de Cerisy*, tome I. Coll. «10/18», 1184. Paris, U.G.É.,

- 1977, p. 263-296 et tout particulièrement «Le tabou de l'exergue ou l'épigraphe hasardée» (p. 268-277).
2. On n'aura garde d'oublier que le support même de l'oeuvre: le verre, s'autorise de jeux langagiers dont celui qui déplace le cliché («nu comme un ver») comme partie d'un rébus, celui aussi qui repose sur l'anagramme «rêve-verre», de tels jeux faisant surgir notamment un mythe: Cendrillon et sa pantoufle de «vair».
  3. Formule de potache (et peut-être, pour ce, mnémotechnique à l'origine) répandue en France depuis des temps immémoriaux, c'est-à-dire plus précisément depuis la napoléonienne invention des lycées.
  4. Graphiquement, virgule et apostrophe sont la même chose.
  5. La meilleure traduction française possible en serait donc sans doute «corniaud»: chien bâtard et imbécile.
  6. On feignait alors ainsi de refuser d'inscrire le corps sexué ou social. Et tout un programme subversif se proposait dans cette feinte d'où surgissait en retour toute la violence d'un infratexte quasi polémique dans sa mondanité.
  7. Michel Foucault: *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Coll. «Bibliothèque des sciences humaines». Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31.
  8. Julia Kristeva: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Coll. «Tel Quel». Paris, Seuil, 1969, p. 280-283.
  9. À perle langagière («extrême-occident») une représentation symbolique infratextuelle qui, dans le génotexte, la produit et fait un commentaire, sans doute humoristique, de son apparition.
  10. Pour une lecture plus développée de cet extrait et de la strophe entière, voir Jean-Pierre Vidal: «L'Océantexte». *Études littéraires*, Québec, vol. XI, n° 1 (n° intitulé *Lautréamont*), avril 1978, p. 11-81.
  11. Denis Diderot: *Jacques le fataliste et son maître*. Édition d'Yvon Belaval. Coll. «Folio», 763. Paris, Gallimard, 1973, 375 p. Écrit fort probablement entre 1765 et 1783 (voir «Préface» de Belaval, p. 7-9).
  12. Si l'on excepte cette forme particulière de dialogue qui, plus haut encore, met en scène les questions du «lecteur» et les faux-fuyants de l'«auteur».
  13. Si «foudre» demeure toujours infratextuel, la convocation, par les colères successives du père et du maître, de l'expression «subir les foudres», en paradigme implicite, fait presque affleurer ici, dans ce «fourvoyés» qui est ainsi presque un lapsus, un «foudroyé» fort près d'advenir au texte.  
 Tout un système d'échos («se fâche», «frotte», «coup de feu», «gourmette», «amoureux», «temps lourd», «fourvoyés») oriente la narration vers la capture de ce «foudre» auquel renvoient d'ailleurs, par extension sémantique, à des titres divers, outre le motif de la colère et celui des amours, le thème du frottement, du feu et surtout ce «temps lourd», transcription atmosphérique de l'orage familial.
  14. Rendons à Lacan ce qui est à l'infratexte aussi. Lacan citant, dans un contexte où on parle du père, l'expression familière qui veut dire, grosso modo, «pas pour rien», réactive deux autres sens familiers de «prunes»: «testicules» et «coups». *Jacques le fataliste* méritait donc bien aussi qu'on lui fasse «le coup du père».
  15. «Jacques s'approche de son cheval, prend un des pistolets, et l'appuyant sur la poitrine du porteballe: «Retire-toi, lui dit-il, ou tu es mort.»» (p. 61).
  16. Dans *Jacques*, le vin (ici mauvais, satanique aussi) ne va pas sans «divin» et «divination», pour des raisons qui tiennent au moins autant à son signifiant qu'aux divers mythes de connaissance («in vino veritas») qu'il a pu produire.  
 Je m'en voudrais d'oublier de citer ici un extrait sur lequel je reviendrai par ailleurs mais qui prend un éclairage particulier par son rapprochement avec l'incipit où nous sommes encore: «Jacques, *sur son cheval*, la tête tournée vers le ciel, sa gourde débouchée et le goulot incliné vers sa bouche, recevait son inspiration *de haut en bas*» (p. 263).

17. Certains polémologues ont déjà risqué, sous le titre de «complexe d'Abraham», que la guerre représente notamment le meurtre rituel des fils par leurs pères.
18. Ce «coup de feu» menace aussi de faire de notre soldat par dépit «feu» Jacques. Qu'on en juge plutôt: «Je reste sur le champ de bataille, enseveli sous le nombre des morts et des blessés, qui fut prodigieux» (p. 37) et «Je perdais tout mon sang, et j'étais un homme mort si notre charrette (...) ne se fût arrêtée devant une chaumière» (p. 39).  
Tant est fort dans le génotexte le rapport feu-amour dans toutes ses combinaisons (ici mort-amour) que le Maître, au récit de cet arrêt de la marche à la mort près d'une chaumière devant laquelle se trouve une jeune femme, s'écrie: «N'est-ce pas de cette femme que tu vas devenir amoureux?» (p. 40).
19. Voir ce passage où l'«auteur» s'exclame: «Vilains hypocrites, laissez-moi en repos. F...tez comme des ânes débâtés; mais permettez-moi que je dise f...tre; je vous passe l'action, passez-moi le mot» (p. 261).  
On notera la comparaison qui fait appel aux équidés et, réactivant des formules toutes faites («âne bâte» et «là où le bât blesse»), n'est pas sans récupérer encore le père, son bâton et son fils imbécile.
20. Qu'il s'agisse bien d'un fouet à cheval, et non de tout autre fouet, c'est ce que dit le texte dans l'absence de distance qu'il énonce entre la colère du maître et sa matérialisation en coup: «Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet». Comparée à la colère du père («il prend un bâton et m'en frotte...»), la colère du maître fait l'économie du «il prend». C'est que le fouet, le maître l'a en mains. Que ce fouet soit aussi la foudre, c'est ce que dit la «colère terrible» et le commentaire de Jacques, «le pauvre diable disant à chaque coup: «celui-là était apparemment encore écrit là-haut» ». Diable frappé d'un décret céleste, Jacques subit ici «les foudres du maître» (qui n'est plus seulement ici, il va de soi, le maître strictement social), quand, plus tôt, c'est lui qui vouait au diable le cabaretier et son vin. Du foudre de vin à la foudre divine, le Malin attend son dû.
21. Voir citation note 16.
22. Procédure analogue à celle qui, dans *Les Caves du Vatican* de Gide (Coll. «Le Livre de poche», 183), renverse, comme par l'effet d'une gifle, les personnages situés «dans cette sorte d'accordéon qui relie un wagon à l'autre» (p. 222) et qui s'appelle (mais le texte prend bien soin de ne pas le dire): un soufflet.
23. Lien encore, mais à un autre niveau, si l'on se souvient de ceux qui unissaient le coup de feu au genou (récit de Jacques) au coup de fouet comme sanction de la trop grande soumission à ce récit. En effet, dans cette optique, le coup de la croupe est la sanction de la glose proposée par le paysan-chirurgien au récit de Jacques.
24. Dans ce roman où décidément tout est écho, cette scène représente une autre comparaison douleur du genou-douleurs de l'accouchement, dans la mesure où cette femme ne manifeste pas tant, par ses cris répétés de «ah l'oreille!», certain émoi sexuel que la crainte qu'elle a de se retrouver enceinte, la démangeaison de l'oreille étant, chez elle, un symptôme de grossesse.
25. Et c'est d'ailleurs parce que son pied reste pris dans les vêtements de l'homme que les vêtements de cette femme s'envolent si malencontreusement. C'est encore par un lien (si accidentel et malheureux soit-il) que l'écriture du haut (la démonstration) devient l'écriture du bas (la montre du cul).



**QUAND LA FUMÉE DE TABAC SENT  
AUSSI DE LA  
BOUCHE QUI  
L'EXHALE, LES  
DEUX ODEURS  
S'ÉPOUSENT PAR  
IN-FRA-MINCE**

A LETTER, A LITTER

(James Joyce)

SCRAP

---

PALIMPSESTE

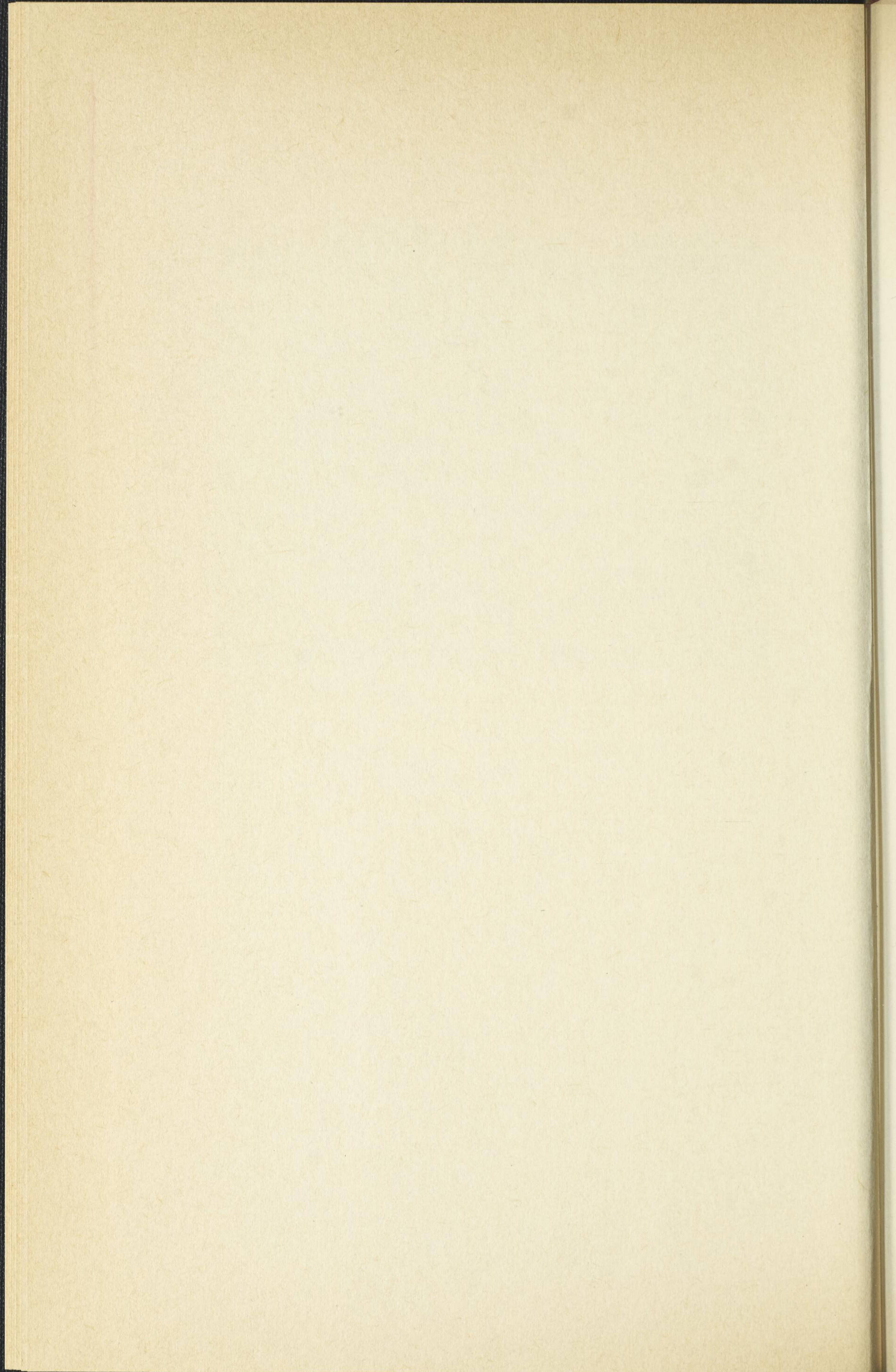
À LITS ET RATURES

(Marcel Duchamp)

---

**André Gervais**

**de l'anglais Duchamp  
de l'infratexte**



Si dans ce titre la brisure — Duchamp<sup>1</sup> — ne laisse pas d'être un enjeu majeur encore, il est possible que ce qui y est articulé ne soit pas pour nous indifférent.

En effet, ce que et ce qui travaille cet «opérateur» comme l'appelle Jean Ricardou<sup>2</sup>, opérateur que je marque aujourd'hui du signe Duchamp, est bien le dispositif de la polymorphe déposition du langage: paroles et écritures, langues et textes, «morceaux moisis» (1964) des «lits et ratures» (1922). Ce qui, «fumier en fleurs» (sans date, N 211), est.

Ce que j'appelle l'anrais, d'une double ryme<sup>3</sup>, c'est une langue qui, se prenant à l'aire d'une autre, désigne tel travail qui, s'inscrivant en son lieu, constitue l'opérateur: nul doute alors que, du champ se fertilisant à l'anrais, la brisure en dise de vertes à son gré du vert des langues ainsi prise(s).

Ce que j'appelle l'infratexte, d'une double ryme, c'est un texte qui, se prenant à l'aire d'un autre, désigne tel travail qui, s'inscrivant en son lieu, constitue l'opérateur: nul doute alors que, du champ s'infrastructurant à l'«infra-mince» (1937)<sup>4</sup>, la brisure en dise de vertes à son gré du vert des textes ainsi pris(e).

Regardez cela de plus près.

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler tout de suite que, par divers indices lisibles comme tels qui sont autant d'appels directs ou indirects — métatextuels — au regardeur (de l'oeuvre picturale et littéraire), Duchamp a précisé que la superficie visible de son travail repose sur une autre superficie, cachée celle-là. Deux exemples, non sans un troisième, récemment publié:

a) *M.E.T.R.O.* (1963): ce rébus à 3 dessins et 5 lettres qui se lisent «aimer tes héros» (voir troisième tiré) désigne overground et à grande distance (téléintra-textuellement) un fonctionnement underground (un métro est un subway), à savoir que le (titre du) Grand

Verre (1915-23) avec ses héros (*Mariée, célibataires*) au participe passé (*mise à nu*) doit être repris où il se termine — il a de verbe ce qui advient là de l'adverbe (*même/m'aime*) —, à l'infinitif (*métro*), selon le titre (*À l'infinitif*) que donne Duchamp dans les années 60 à un ensemble de textes inédits des années 10 relatif au Grand Verre: il faut non seulement qu'il s'agisse là de moi, Marcel, phoniquement et/ou graphiquement en anglais et/ou en français, mais aussi puisque «La Mariée mise à nu par ses célibataires, m'aime», ici pour toi le scripteur et pour moi le regardeur, d'«aimer tes héros»<sup>5</sup>.

b) ce morceau d'entretien avec Pierre Cabanne (1966):

P.C. — Quelle est la place de l'érotisme dans votre oeuvre?

M.D. — Énorme. Visible ou voyante, ou en tout cas sous-jacente. (...) L'érotisme était un thème, et même plutôt un «isme», qui était la base de tout ce que je faisais au moment du «Grand Verre». Cela m'évitait d'être obligé de rentrer dans les théories déjà existantes, esthétiques ou autres.

P.C. — Cet érotisme est tout de même resté assez longtemps travesti chez vous.

M.D. — Toujours travesti, plus ou moins, mais pas travesti dans le sens «pudeur» du mot.

P.C. — Non, caché.

M.D. — C'est cela.

P.C. — Mettons sous-jacent.

M.D. — Sous-jacent, oui<sup>6</sup>.

S'agissant d'érotisme, isme de base toujours travesti de l'oeuvre en général<sup>7</sup> où viennent se prendre et s'échanger d'une part l'«ironisme d'affirmation» (dans la Boîte Verte), isme du scripteur et l'«oculisme de précision» (dans *Rose Sélavy*), isme du regardeur, il n'est pas inintéressant que Duchamp indique que sa place dans l'économie générale soit underground (sous-jacente) et overground (visible ou voyante).

c) «Reading between the lines/Riding between the lions» (sans date, N 261): c'est bien dans le parcours de cette lecture qui va à la ligne, revient à la ligne mais s'écarte d'elles pour, filant entre, faufile l'entre, l'entre-lu, le sous-entendu, que se fait ce chevauchement dangereux, que se trouve le passage aventu-

reux, que gît la griffe de tel texte.

Dans les trois exemples, le sous (subway, sous-jacente, sous-entendu) constitue un lieu tu en effet(s), littéralement sous-exposé, textuellement exposé sous. C'est pourquoi le point de départ le plus suggestif en ce qu'il permet déjà une certaine mise en scène, voire une certaine formalisation, est peut-être encore cette «comparaison algébrique» de la Boîte Verte:

a a étant l'exposition

—

b b " les possibilités

a

le rapport  $\frac{a}{b}$  est tout entier non pas dans un nombre c

a

— = c mais dans le signe (—) qui sépare a et b; dès

b

que a et b sont «connus» ils deviennent des unités nouvelles et perdent leur valeur numérique relative, (ou de durée); reste le signe — qui les sépareit (*signe de la concordance* ou plutôt de ...?.. *chercher*) (DDS, 44).

Ce signe de l'écart et du contigu, de la séparation et de la concordance, je le pose ici rapport, relation entre a, l'aire de l'exposition textuelle, et b, l'aire des possibilités infratextuelles. Sous l'exposition textuelle, les possibilités infratextuelles comme sous les pavés, la plage.

Sans généraliser outre mesure, ce rapport suppose donc

1. de la matière signifiante, c'est-à-dire du polytexte (sous un signifiant, au moins un autre signifiant) et, souvent chez Duchamp, de la polylinguie (sous une langue, souvent une autre langue);
2. du procédé, c'est-à-dire de la ryme (calembour, à-peu-près, rime, anagramme, presque-anagramme, hypogramme, acrostiche, traduction, etc);
3. du jeu, c'est-à-dire de la relance en ce qu'il y a mouvement parallèle constitutif de l'infra-mince scripture textuelle infratextuelle, en ce qu'il y a «passage», autorisé par la contextualité restreinte ou générale, entre l'illisible de la face visible et le lisible de la face cachée et vice versa, sous trois espèces:

- 3.1 sous le texte (abrégé en T), l'infratexte ordinaire (abrégé en IT);
- 3.2 sous le texte, l'infratexte intertextuel (abrégé en ITi);
- 3.3 sous le texte, l'infratexte métatextuel (abrégé en ITm).

Ce signe, cette équation entre a et b, je le je la pose donc comme espace où travaille et se travaille l'opérateur, «produit de son produit» dit Jean Ricardou dans le texte déjà cité, infra-m'inscription de son infra-mince scription dirait Duchamp dans la lecture-écriture que je compose ici de sept aphorismes des années 1922-63, aphorismes auxquels j'ajoute deux exemples, l'un tiré d'un texte expérimental de 1915, l'autre d'une interview de 1961.

Bien que nombre de ces aphorismes aient été maintes fois rassemblés (d'abord 3 fois par Duchamp lui-même en 1939-40 — dans *Rose Sélavy*, dans la *Boîte-en-valise* et pour, d'André Breton, l'*Anthologie de l'humour noir* —, ensuite dans les différentes éditions et bibliographies détaillées de son oeuvre écrite et parlée), l'exposition de leur matière n'a que trop peu souvent suscité la prise pour ainsi dire à la barre de leurs multiples effets de texte.

Prise que je fais ici sans plus tarder et sans tirer le texte à moi. Il s'agit plutôt et neuf fois de le tirer à l'infratexte. Tirer à l'infratexte comme tirer à l'arc, comme déclencher un coup.

\*

Premier tiré:  $\frac{Ta}{ITf}$

Dans une importante interview de 1961 menée par Katharine Kuh, Duchamp, à la question inévitable pour nous maintenant («Why have words, puns and the interrelationships of words and objects interested you so deeply?»), répond entre autres ceci:

The fact that «Thaïs» rhymes with «nice» is not exactly a pun but it's a play on words that can start a whole series of considerations, connotations and investigations. Just the sound of these words alone begins a chain reaction. (...) The other evening we were at the Egyptian Gardens here in New York and there was a girl doing a belly-dance; her name was Thaïs. That started me on this speculation of «Thaïs» being «naice». It was as simple as that<sup>8</sup>.

Il n'est pas difficile de voir mis à nu, ici, et sans qu'il soit ouvertement désigné (Duchamp dit simplement, mais clairement: «That started me on this speculation»), le mécanisme de l'infratexte. Thaïs et belly-dance d'une part, Thaïs et nice d'autre part, avec, par-dessous, c'est-à-dire infratextuellement, entre ces deux amorces d'un texte anglais, un mot français: «BELLE», qui ryme par un calembour avec belly et par une traduction avec nice. C'est bien grâce à l'appui de ce mot inouï, de cet infratexte, que Duchamp a pu filer sa spéculation textuelle. Et qu'il s'agisse, en fin de compte, de la courtisane égyptienne (et chrétienne) ou de la célèbre courtisane grecque (et plus précisément athénienne), cela n'est pas important à ce moment-ci: d'ailleurs la petite histoire newyorkaise ne le dit pas<sup>9</sup>.

\*

*Second tiré:*  $\frac{Tf}{2ITa}$

Un aphorisme, publié pour la première fois en 1939, se lit comme suit:

Se livrer à des foies de veau sur quelqu'un.

Si se livrer à signifie soit s'adonner à (se livrer à un travail, par exemple), soit se laisser aller à (se livrer à un sentiment, par exemple), il va bien jusqu'à signifier ici commettre (se livrer à des voies de fait). Des voies de fait aux foies de veau — il faut bien ne pas avoir les foies pour se livrer ainsi —, il se devait de faire plusieurs fois (voies de fait → fois devait) cet acte matériel qui consiste, en l'échange textuel et les tours infratextuels de lettres, à faire violence, voire même insulte au corps livresque. Donc, textuellement, non pas tant commettre

des voies de fait mais, nécessairement (foies de veau → voies de faut), se livrer à des foies de veau puisqu'à ce texte français un double infratexte anglais impose les termes: d'une part «LIVER», presque-anagramme de livrer et traduction de foie<sup>10</sup>, d'autre part «VEAL», traduction de veau et palindrome phonique de liv(rer). Mais aussi, métatextuellement, se livrer à des tours sur quelqu'un. Cela fait alors lever, caché dans le premier, un second aphorisme:

Se livrer, vautour, à des foies sur quelqu'un — ce quelqu'un se promettant d'être, bien sûr, Prométhée.

\*

Troisième tiré:  $\frac{Tf}{ITf}$

Lisez cette brève mais remarquable suite de 1922:

Litanie des saints:

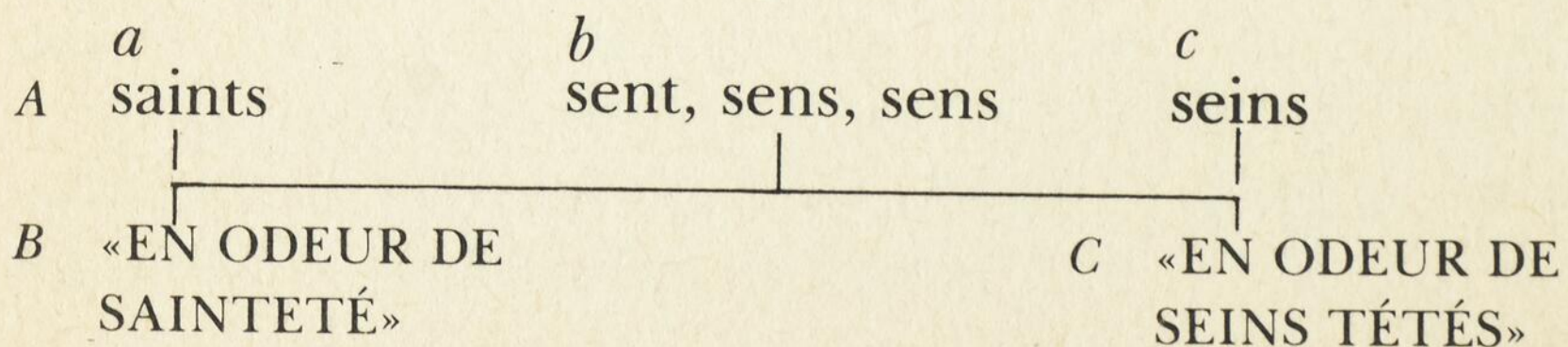
Je crois qu'elle sent du bout des seins.

Tias-toi, tu sens du bout des seins.

Pourquoi sens-tu du bout des seins?

Je veux sentir du bout des seins.

Entre le des saints du titre et le des seins de chaque invocation, il n'y a pas besoin de faire un dessin pour montrer que s'y désigne un dessein (a plan, a project) d'un autre ordre: non plus pictural, mais littéraire et singulièrement infratextuel. Le bord du texte, c'est-à-dire la première syllabe des 5 vers, propose un paradoxe: au parlé implicite de la mise horizontale se croise le silence désigné de la mise verticale: *lis: je tais pour je*, à entendre lis ce que le texte, qui parle ici en son nom et de sa performativité (disant ce qu'il fait tout en exhibant quelque cachette et faisant ce qu'il dit tout en cachant quelque exhibition), garde par-devers soi. Et cette exhibition, cette infratextualisation est une locution reçue, suave puis surie, que la simple formalisation suivante permet de faire paraître:



Le «nombre 3 pris comme refrain en durée» (DDS, 46) y trouve une triple application: les 3 premières invocations en *b*, puis *abc* en *A*, enfin *ABC* en une écriture où texte à locution reçue (litanie des saints) et infratexte à locution reçue (en odeur de sainteté) s'entre-prennent, clichés, s'entre-entendent, stéréo de stéréotypes. L'autre invocation, si elle participe du bord et se donne à l'infinitif, appelée par un Je veux sans doute aussi ironique que le Je crois initial, ne s'en tire que par quelque invitation à un bébé intertextuel — celui du rébus *Nous nous cajolions* (1925)<sup>11</sup> ou celui du rébus *M.É.T.R.O.* (1963) — qui viendra prendre son bout et tirer son coup.

Enfin, ce n'est pas sans que ces deux odeurs infratextuelles, celle d'Éros (en odeur de seins tétés) et celle de Thanatos (en odeur de sainteté), «s'épousent, dit l'aphorisme de 1945, par infra-mince». «Certes, dit Thierry de Duve, Éros c'est la vie, mais c'est Thanatos, la matrice d'Éros»<sup>12</sup>. Cet infratexte se propose donc et à la fois comme infra-mince scription de ses odeurs (c'est-à-dire comme inframe inscription) et comme infra-mince scription du je du texte (c'est-à-dire comme infra-m'inscription). Et ce texte se signe alors de l'hôt-R-e de Marcel Duchamp, Rose Sélavy, son infra-me.

\*

Tf  
*Quatrième tiré:* —  
 ITf

Dans un autre aphorisme de 1922, célèbre celui-là:

Rose Sélavy trouve qu'un insecticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer; la punaises sont de rigueur.

il y va aussi de l'olfaction. Un inceste, né punais — étymologiquement «qui pue du nez» dit le *Petit Robert* — doit se faire vite vit insecticide à trou(s) (Rose Sélavy trouve) parce qu'à vivre sa «passion de famille»<sup>13</sup> (1924) il ne peut que se prendre en flagrant délit de tuer les malodorantes punaises des lits. Cela s'agite donc, selon un pun aisément bien qu'infratextuellement concédé au

ystème, de l'«OZÈNE»<sup>14</sup> des fosses nasales de l'inceste «AUX AINES» des fosses d'aisances (le con, l'anus) de sa mère, des trous du né aux trous de la morte, des fosses à la fosse. Ici, l'incesticide est, comme il faut et comme il (se) doit, fossoyeur de l'olfaction et de l'autre: de la m'other, cet anagramme de morte.

Bien plus tard, dans *Étant donnés...* (1946-66), une autre femme est couchée, son con donné au condamné à la (le) regarder, avec, en arrière-plan, une colline et une chute d'eau qui coule: là, le voyeur est, comme il faut et comme il (se) voit, fossoyeur du regard: à voir ce qu'il ne peut avoir, il prononce son non, son o aux aines, cette épellation de la raie de sa petite mort.

\*

Cinquième tiré:  $\frac{Tf}{2ITa2ITf}$

Un mot de reine; des maux de reins.

Cet aphorisme de 1924 a deux volets à brisure de point-virgule où cela passe du singulier (un) au pluriel (des) en même temps que du féminin (reine) au masculin (reins). Ce diptyque, selon la première couche d'un double infratexte anglais, se propose ainsi: que souffle la reine, la souveraine, sinon, par «QUEEN», le mot oui (uee = oui); qui souffre des maux sinon, par «BACKACHINGS», le roi (ching = king), le souverain. Ce mot c'est, dessous, c'est-à-dire infratextuellement, un oui par lequel elle — là s'ouvrent aines — répond à telle célèbre formule d'un non moins célèbre conte galant: «SÉSAME, OUVRE-TOI». Oui oui et joui par, bien sûr — et c'est l'autre volet de la seconde couche d'un double infratexte français —, un souverain qui lorsqu'il se met «AU LIT» est mis «À BAS» (à-peu-près, ouvert, d'Ali Baba): un seul mot le met échec et mat, lui casse les reins, lui le souffre-reins (comme on dit le souffre-douleurs). «Yes, and chess» dit Man Ray<sup>15</sup>. Qui ne ferait pas jeu, qui ne tiendrait pas conte d'un roi et de ses amours<sup>16</sup>?



Voyez voir: ici la chaise purulente et là les «sièges fécondés», ici un râble de vénérien et là des «reins boursouflés» de «verts pianistes»<sup>17</sup>, des coups, ni plus ni moins, de reins de ribaud, c'est-à-dire de débauché. Qui, d'avoir ainsi beau jeu, peut faire surgir par telles «fleurs d'encre» ce télégramme de Rose sinon «LES ASSIS» de «RIMBAUD»<sup>18</sup>?

Mais est-il possible d'avoir lu cela calmement? N'ai-je pas, dans le feu de l'action, lu je purule et entendu je brûle? Je purule, tu parles et j'entends je hurle. Je, tu et, ceci s'impose maintenant plutôt radicalement, il, le cimetière du Père-Lachaise. Tout, alors, se précipite. Ici les fours des «abominables fourrures abdominales» (1922) des femmes<sup>19</sup> et là les fours du crématorium du cimetière du Père! Ici en un sens: je, tu et Lachaise puis là dans l'autre: «Père, ne vois-tu pas, je brûle»<sup>20</sup>. Cela n'est-il pas, dans l'alerte de la lettre, toucher de manière insigne au réel, c'est-à-dire au R et elle — Rose — dans sa réduction la plus sûre: l'assigner à l'intérieur et par le feu, n'est-ce pas, en un mot, l'insignérer?

Le 15 mai 1965, *Urne et Duchamp du signe* sauront (seront) là ce qu'il en est ici.

\*

Septième tiré:  $\frac{Tf}{ITifITmf}$

En 1963, Duchamp fabrique au moins deux rébus: l'un, pictural et littéraire, connu et déjà cité: *M.É.T.R.O.*; l'autre, littéraire seulement, publié à ma connaissance pour la première fois en 1977 dans un livre japonais<sup>21</sup>:

G SÉIÉ É L A SUIL RÉZA  
j'ai essayé et elle a essuyé les résédas.

Le travail de prononciation, d'«épellation lexicalisée» dit Gérard Genette<sup>22</sup>, s'effectue dans le premier cas sur un mot connu (métro) et dans le second cas sur des lettres et des groupes de lettres<sup>23</sup> qui ne forment pas de mots connus (sauf a, bien sûr). Il s'agit donc d'un travail en

quelque sorte expérimental, chiffraisonné 7-9, ce que connote tout de suite ce j'ai essayé pris absolument. Travail à la lettre et à partir d'une lettre, G, la première de cet énoncé: G est la septième lettre de l'alphabet et l'une des neuf lettres utilisées dans cette «phrase» qui, prononcée de gauche à droite à partir du G comprend sept «mots» (la «traduction», elle, en comprend neuf) et, lue de droite à gauche toujours à partir du G, comprend deux autres «mots» (GAZ, SALÉ) séparés par neuf (cinq puis quatre) lettres «illisibles». G, première des 5 lettres de j'ai essayé et première des 3 lettres de gaz: ce j'ai essayé pris absolument n'est peut-être rien d'autre qu'un salé célibataire à l'active fonction mâlic. Qu'on relise seulement ces deux phrases tirées de la Boîte Verte:

Chacune des [9] formes mâliques est bâtie au-dessus et au-dessous d'un plan horizontal commun, le plan de sexe qui les coupe au point de sexe (DDS, 76).

L'éclaboussement (rien de commun avec le champagne) termine la série des opérations célibataires (...) (DDS, 91)

Si dans le Grand Verre «l'éclaboussure» (DDS, 92) des célibataires ne se rend à la Mariée que «renvoyée miroiriquement» (DDS, 93), ici c'est directement, selon un inattendu intertexte infratextuel, «L'ARROSAI LE RÉSÉDA», calembour du titre d'un célèbre poème d'Aragon: *La Rose et le Réséda*<sup>24</sup>. Le réséda en question ne pouvant être, semble-t-il, que le réséda odorant dit herbe d'amour ou mignonnette. Mais une autre solution, lancée par un autre infratexte, s'impose, décisive: le réséda en question est le réséda des teinturiers dit herbe-aux-juifs ou gaude. Le réséda des teinturiers textualise tel hors-texte biographique:

(...) l'on sait, dit Robert Lebel<sup>25</sup>, qu'il a volontiers pris le masque du «businessman» de style américain, par exemple en participant [en 1922] à la gestion d'une teinturerie à New York, ce qui lui permit surtout de se targuer un moment de la qualité de «teintre».

L'herbe-aux-juifs et la gaude rejouent à la lettre l'incipit: d'une part j'enlève le G d'Aragon et apparaît le juif Aaron qui, avec l'anglais Lloyd, informe en 1920-21 l'herbe Rrose; d'autre part ce G, première des 5 lettres de gaude, je le mets à l'autre infratexte, le métainfratexte «GAUDRIOLE» dont se désigne le texte grivois,

gaulois, salé qu'on vient de parcourir en un sens puis dans l'autre, pour que des gaude rigoles je n'ait qu'à rigoler<sup>26</sup>.

Ce RÉZA, à l'excipit, n'est pas sans offrir l'ed qui lui manque à cet autre titre où il s'étale comme en trop: *Signed sign* (1963 encore).

\*

Huitième tiré:  $\frac{Tf}{ITmf}$

Du mot causalités dont le signifié implique à la fois et au moins déterminisme et linéarité, Duchamp ose, dès 1915, un premier traitement: «colles alitées» (DDS, 254 et 255). L'apparition du mot colles n'est pas sans désigner, infratextuellement et dans la même langue, l'opération linguistique qui la permette: «DÉGLUTINATION». Il s'agit en quelque sorte et en même temps, par cette décollation, que se rature causalités et que se proposent, comme nécessaire(s) à (l')«ajustage de coïncidence» (DDS, 272), telles colles à «lits et ratures». C'est bien sur une surface — ici, celle de la page — que ces colles sont appliquées, sont étendues, c'est-à-dire étalées et alitées à la fois. Si l'on relit et relie ces deux phrases:

(...) toutefois, étant données quelques cages, c'eut une profonde émotion qu'exécutent toutes colles alitées. Tenués, vous auriez manqué si s'était trouvée là quelque prononciation (DDS, 255)

au point où elles se séparent, il ne tient littéralement à un coup de d qu'«alitées. Tenués» s'entende à lits étendues.

Écrites d'être alitées, d'être couchées en textes sur la page, et lues d'être colles, d'être collation et questionnement, elles se mettent à l'oeuvre de se traduire alors *bedwritten glues*.

\*

Tf  
Neuvième tiré: —————  
ITmaITmf

En 1924, se propose, avec un point d'exclamation au bout, l'aphorisme suivant:

Du dos de la cuillère au cul de la douairière!

Si, puisqu'il faut se faire la veuve et en faire l'aveu dans le texte, il s'agit, avec le cul de la douairière, de ne pas y aller avec le dos de la cuillère tout en y allant comme de bien entendu, il s'agit aussi, comme le demande le premier segment — du dos *de la* cuillère —, d'aller au-delà, ce que le second segment questionne en son surplus: where — au cul de la douairière —? Ce lieu, loin d'être je ne sais quel signifié inaccessible, désigne plutôt tel à-l'infra qui va, exactement et dans les deux langues, du scriptural au métascriptural, c'est-à-dire de l'instrument du désir à la procédure du plaisir: «SPOONERISM» d'une part, qui par sa première syllabe va de la cuillère à l'échange de syllabes — «CONTREPET» d'autre part, qui par sa dernière syllabe va du cul à l'échange de syllabes. S'y lit enfin, au nom des premières syllabes de chaque segment, l'inscription, alléchante à l'échange, de tel duo:

DUCHAMP MARCEL  
GERVAIS ANDRÉ!

1. DDS abrège *Duchamp du signe*, Écrits de Marcel Duchamp, édition de Michel Sanouillet et Elmer Peterson. Paris, Flammarion, 1975, 314 p.. N abrège *Marcel Duchamp, Notes*, recueil de 289 fragments pour la grande majorité inédits, reproduits en fac-similé, transcrits typographiquement et, quand c'est possible, traduits en anglais. Édition et traduction de Paul Matisse. Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1980, s.p..

2. Jean Ricardou: «Terrorisme, théorie», in *Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy* [tenu en 1975], tome I. Coll. «10/18», 1079. Paris, U.G.É., 1976, p. 13:

L'écrivain n'est pas un auteur, cette unicité originale soumise, hors du texte, aux variations extrinsèques de son existence. L'écrivain est un scripteur, cet opérateur changeant soumis, par le texte, aux variations intrinsèques que provoque son travail. L'auteur n'est pas affecté par ce qu'il écrit: il est une stabilité extrascripturale. Le scripteur est le produit de son produit: il est une mobilité intrascripturale. Il est changé par ce qu'il écrit.

3. Ce que j'appelle la ryme, d'un imprononçable angricisme (ryme est à rime et à rhyme ce qu'anémic — *Anémic cinéma* (1925-26) — est à anémique et à anaemic), est, on va le voir bientôt, l'ensemble, dans une ou plusieurs langues (le français — abrégé en *f* — et l'anglais — abrégé en *a* — surtout), des jeux d'unités de signifiant (les petites unités surtout) et de signifié.

4. Le seul texte connu du vivant de Duchamp est l'aphorisme publié sur la p. 4 de la couverture du n° de *View* (New York, mars 1945) qui lui est consacré: «Quand/la fumée de tabac/sent aussi/de la bouche/ qui l'exhale,/les deux odeurs/s'épousent par/infra-mince». Dans *Notes*, récemment publié (voir note 1), il n'y a pas moins de 46 notes relatives à l'infra-mince (ou infra mince, ou inframine, selon les 3 graphies possibles). L'une d'elles, écrite à Copenhague le 29 juillet 1937, lendemain de son 50<sup>ième</sup> anniversaire de naissance, est le plus ancien texte du point de vue de la date inscrite et peut-être le plus ancien texte tout court relatif à l'infra-mince, confirmant ce que dit Duchamp à Denis de Rougemont en août 1945, et qui ne sera publié qu'en 1968 («Marcel Duchamp mine de rien». *Preuves*, Paris, n° 204, février 1968, p. 46): «c'est une catégorie, dit-il alors, qui m'a beaucoup occupé depuis dix ans», ce qui nous amène effectivement vers 1936-37. C'est dans cette note de 1937 (N 35) qu'il est dit qu'il «voudrait mieux chercher à passer dans l'intervalle infra mince qui sépare 2 «identiques» qu'accepter commodément la généralisation verbale qui fait ressembler 2 jumelles à 2 gouttes d'eau». Non pas les deux vraies jumelles (ou jumelles identiques) qui, dit le cliché de langage, se ressemblent comme deux gouttes d'eau, mais plutôt, entre deux objets identiques, une sorte de seuil d'incertitude non nécessairement relatif à la connaissance, limitée de toutes façons, de ces deux objets: une sorte de «passage» minimum effectif, dit infra-mince, entre le même et le même. Une autre note (sans date, N 9), lorsqu'elle relance tel aphorisme de 1924 — «Le système métrite par un temps blennhoragieux» —, précise que ce passage est à la fois intervalle (ou entre temporel) et mâle *et* cloison (ou entre spatial) et femelle:

*séparation* inframine — mieux que cloison, parce que indique intervalle (pris dans un sens) et cloison (pris dans un autre sens) — séparation a les 2 sens mâle et femelle —

N'est-ce pas d'ailleurs entre deux overground, publications des notes de la Boîte Verte (1934) et des aphorismes de *Rrose Sélavy* (1939), que l'infra-mince, underground, prend nom.

5. Voir cette phrase, finale (et célèbre), d'une brève allocution de mars 1961 intitulée *Where Do We Go from Here?*: «The great artist of tomorrow will go underground».
6. Pierre Cabanne: *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris, Belfond, 1967, p. 165-167.
7. Voir cette phrase que rappelle Cleve Gray ("The Great Spectator". *Art in America*, New York, vol. 57, n° 4, juillet-août 1969, p. 23):  
In the latter part of his life, Duchamp would jokingly declare that he was in his «sex-maniac period» [années 40-années 60].
8. Katharine Kuh: *The Artist's Voice Talks with seventeen artists*. New York et Evanston, Harper and Row, 1960-62, p. 88-89.
9. Un autre premier tiré pourrait être cette toute petite note (sans date, N 226), récemment publiée, et qui se lit comme suit: «pardessus et coutumes», note dans laquelle il n'est pas difficile de voir en pardessus, ici mis à la ryme, le côté «moules mâlic», le côté confection contemporaine des célibataires du Grand Verre et en coutumes, ici joint(es) par un fort et, le côté «comme des ancêtres» — ainsi que le dit Duchamp à Ulf Linde en 1961 («L'Ésotérique», in *Abécédaire. Approches critiques*, p. 82) —, le côté fonction archaïque des mêmes.

À prendre l'un puis l'autre nom, l'on obtient 3 mots: pardessus et coutures (overcoats and seams) — à entendre, bien sûr: pardessus usés et coutures (threadbare overcoats and seams) — puis 5 mots: par des us et coutumes (by ways and customs). Le *s* qu'il faut ajouter à par des us pour avoir pardessus et le *r* qu'il faut remplacer dans coutures pour avoir coutumes ne sont rien d'autre que les initiales connues (voir note 10). Ne s'agit-il pas là d'un travail d'assemblage à examiner sur toutes ses coutures, d'additions par lesquelles ce qui s'ajoute s'ajuste (oculisme de précision), ici d'un état de fait diffus, de traditions par lesquelles ce qui fut est (passéisme d'imprécision). À reprendre l'énoncé, on voit mieux que c'est par-dessous, c'est-à-dire infratextuellement, qu'il se fait, mixte: overcoats and customs, ses cts à la fin du premier nom et cst au début du second nom, coutures restreintes, mais surtout, coutures généralisées, «HABITS» en français et «HABITS» en anglais, «COSTUMES» en français et «CUSTOMS» en anglais.

Inversement et par-dessus le marché — des prises (cts et cst) et des prix (costs) —, c'est bien par-dessus l'épaule qu'il y a oreille et nez:

On peut voir regarder. Peut-on entendre écouter, sentir humer, etc...?

questionne Duchamp en 1948, reprenant un texte de la Boîte de 1914. Par-dessus tout, regardeur singulier, écoute hume!

10. Cet infratexte fait paraître dans le texte, comme en palimpseste, les initiales de *Rose Sélavy* — livrer, foies —, titre du seul livre jamais publié par Duchamp.
11. Ce rébus est à entendre, comme le suggère Duchamp lui-même dans *Rose Sélavy*: «nounou; cage aux lions». Littéralement: nous nous cajolions/nounou; cage au lion. À se renvoyer miroiriquement d'une part les extrémités des partenaires — no(unou)/(li)on

—, d'autre part les extrémités des énoncés comme cassure — nous nous/cage au lion —. Mais entre ces partenaires que l'écoute dégage, on voit bien, picturalement, qu'il y a aussi un enfant (kid). Cet enfant est le noeud tu — nous nous (cajo)lions ou, selon une ryme supplémentaire où se rature tel li(t), «Nous nous nouons» (N 238) — de l'attraction de ces (ses) pôles femelle et mâle en même temps que maternel et bestial que (qui) sont la nounou à glouglou (lait) du passé et la cage au lion glouton (sang) du présent. D'un côté les 3 plus de la robe et les 6 (2 × 3) lettres de nounou, de l'autre les 6 barreaux de la cage d'où dépassent a) la queue dressée et b) les deux griffes de la patte gauche avant du lion, la première à hauteur c) des seins de la nounou, les secondes à hauteur de d) la tête de l'enfant.

Sous ce rébus parisien — un tour au zoo —, collée, telle photographie de graffiti — des tours osés — de w.-c. newyorkais. Sous cette mise en scène, telle scène en mises: pénis en érection, inscriptions telles que "happy the kid", "put it in harder rearie", "fuck faster", entre autres. Sous tels liquides du haut (le lait et le sang), tels liquides du bas (le sperme — ou petit lait — et l'urine), d'où ces w.-c. L'encre violette (5<sup>ième</sup>, ou premier liquide) dessine en haut, titre au centre, fait tache en bas, entre la photographie et la signature: entre celle-ci, Rose Sélavy, et celle-là, éros c'est le vit, d'où ces pénis. Iconiquement point et virgule verticaux, d) la tête de l'enfant et a) la queue du lion servent à indiquer la position du collage — et les barreaux de la cage, dans ce collage, les lignes des inscriptions — et, inversement, miroiriquement, de la signature.

Dans la transformation de nourrice à nounou, sont caractéristiques du langage enfantin d'une part l'abrégement de la syllabe finale ou apocope (-rrice), d'autre part le redoublement de la syllabe initiale ou gémination (nounou). Nou-rrice: 3 et 5 lettres; nou-nou: 2 × 3 lettres. Couplages: là, de la syllabe initiale de violette et de la syllabe finale de Rose Sélavy; ici, inverse, du -rr- de la syllabe finale de nourrice et du Rr- de la syllabe initiale de Rose Sélavy. Enfin, de l'intitulé (3 mots) au haut: *nous nous nouons* (*kid*, 3 lettres, ce noeud tu); de l'intitulé au bas: *nous nous New York* (*vit*, 3 lettres, ce «noeud» tu).

Nous nous impliquant alors, si l'on reprend tout et couple tout, la nounou et l'enfant d'une part, l'enfant et le lion d'autre part, cajolions ne peut être que la marque textuellement inscrite de la configuration érotique de ce noeud: cajoler n'est rien d'autre en effet que la condensation infratextuellement programmée de câliner et enjôler («CA-/JOLER») À entendre ainsi: câliner est le presque-anagramme de nanny (d'où à gauche une nounou) et enjôler, autrefois engöler (XIII<sup>ième</sup> siècle), est mettre étymologiquement en cage (d'où à droite une cage). De même, graffiti ne peut être que la re-marque, pleine de sous-entendus, de cette configuration érotique: graffiti n'est rien d'autre en effet que le déplacement de griffes à titties. À entendre ainsi: b) griffes du lion à c) titties — seins: voir téter, redoublement du T. de *M.É.T.R.O.* et le dessin correspondant — de la nounou.

Tel «étant données quelques cages» en 1915 (DDS, 254 et 255) — voir huitième tiré — ne se comprend donc pas (donc plus) sans la cage au cygne morcelé de Rose en 1921 (*Why Not Sneeze Rose Sélavy?*), la cage au lion glouton de Rose en 1925 et, bien plus tard, la cage-piège au regard renvoyé du voyeur d'*Étant donné*s...

12. Thierry de Duve: «Le temps du ready-made», in *Abécédaire, Approches critiques*. Troisième tome d'un ensemble de quatre volumes consacré à *L'Oeuvre de Marcel Duchamp*. Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 31 janvier-2 mai 1977, p. 181. Voir note 18.

13. Une autre: des larmes de famille, de l'art et de la sublimation. Voir telle note (sans date, N 235):

Larmes et sueurs  
en litres pour l'aquarelle  
Chez — X..... frères

Ces litres d'eau salée, bonne quantité de «petites énergies» exprimées lors de boulots et de peines et recueillies, pieusement sans doute, par des frères en vue d'une peinture légère, aux couleurs en quelque sorte trans-«PARENTES». Version féroce de l'idéalisme d'une certaine peinture, expression d'un pénible référent souverain de type travailliste, et peut-être — pourquoi pas — d'un certain travail artistique des 3 frères Duchamp (Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp). Cela se voit bien à la traduction, remarquable, de Paul Matisse:

Tears and sweat  
in liters for painting in water-colors  
At — X..... brothers

où le ter (-ther) de brothers s'entend 3 fois: tears, liters, water-colors. Bouillon (broth) d'eau et de sel (larmes et sueurs) à délayer les couleurs en vue de l'aquarelle, mais abondant toujours déjà dans le sens de la querelle («QUARREL»/ aquarelle) et de la douleur («PAIN»/painting).

14. Ozène: «Atrophie de la muqueuse nasale accompagnée de formation de croûtes et de sécrétions fétides (odeur de punaises, d'où le nom pop. *punaisie*)» dit le *Petit Robert*.

15. Man Ray: «Bilingual Biography» (d'abord dans le n° de *View*, mars 1945), in *Marcel Duchamp*. The Museum of Modern Art, New York, et Philadelphia Museum of Art, 1973, p. 208. En 1959, avec *Première lumière overground* et *Étant donné*s... underground, Duchamp propose quelque chose comme un «non, et con». Voir quatrième tiré.

16. D'un sultan et de ses amours pour que, juste retour textuel de ce double infratexte persan, cela, explicitement, se boucle. Voir telle note (sans date, N 239): «comme une grande Persane». Comme une grande *personne*, comme un(e) adulte, bien sûr. Persane est à personne ce que sultan est à adulte et ce que, conjoignant ces deux propositions dès l'ouverture des *Mille et une nuits*, Schéhérazade (Persane) est à Schahriar (sultan).

Il n'est pas inutile ici d'apprécier que le sultan, suite, justement,

à l'adultère de la sultane avec le noir Masoud, chaque soir couche avec une fille nouvelle qu'il fait étrangler — «étrangler l'étranger» (1924) — le lendemain par son grand vizir et que Schéhérazade, fille aînée du vizir, décidant de rendre à sa patrie «un service important» dit Antoine Galland — l'introducteur (en Europe) et le traducteur (en français, 1704-17) de ces textes arabes —, d'agir comme une grande patriote en quelque sorte, conjure son père de lui procurer l'honneur du lit du sultan afin de suspendre cette «loi cruelle» — à laquelle elle résiste grâce à sa «vertu très solide» — par ses contes interminables, contes qui sont proprement les contes des mille et une nuits passées avec le sultan.

«ADULTÈRE», donc, subi par un adulte (Schahriar) d'une part, suspendu par une grande Persane (Schéhérazade) d'autre part, participant là infratextuellement de cet homme introduisant la comparaison (comme/homme) et de cette femme qui en est le comparant (voire le con parant).

17. *Musique de chambre* montre, de gauche à droite, une chaise sur laquelle est assis un homme sur lequel est assise une femme qui joue du piano.
18. Rimbaud et ici Mallarmé, ces deux célèbres poètes français dont Duchamp dit en 1966 (Pierre Cabanne: *Entretiens avec Marcel Duchamp*, p. 201):

P.C. — Qu'est-ce qui vous intéresse en littérature?

M.D. — Ce sont toujours les mêmes choses que j'ai aimées. Mallarmé beaucoup, parce que c'est plus simple que Rimbaud dans un sens. C'est un peu trop simple probablement pour les gens qui le comprennent bien.

Voir telle note (sans date, N 273), alors:

Inventrice

de l'éventail:

Ève (Ève-en-taille)

Cette Ève en taille, c'est-à-dire sans pardessus (Ève à côte, without a coat on), est une Ève déjà hors Éden et mise à nu qui parce qu'elle a chaud au visage envisage de s'éventer et s'invente, selon la mise en lames, tel objet qui n'est pas sans être aussi quelque chose comme la première «feuille de vigne femelle»: l'aide-aines. Iconiquement ouverture en v, comme au centre de ce palindrome de 3 lettres: Ève.

Ici, infratextuellement, tel «Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé»:

«SENS-TU LE PARADIS FAROUCHE  
AINSI QU'UN RIRE ENSEVELI  
SE COULER DU COIN DE TA BOUCHE  
AU FOND DE L'UNANIME PLI!»

où cela va de paradis (Éden), enseveli (Ève, en sève, pour se couler) et bouche (l'Ève/lèvres) jusqu'à l'unanime pli (l'éventail ainsi empli de coolness qu'une anime).

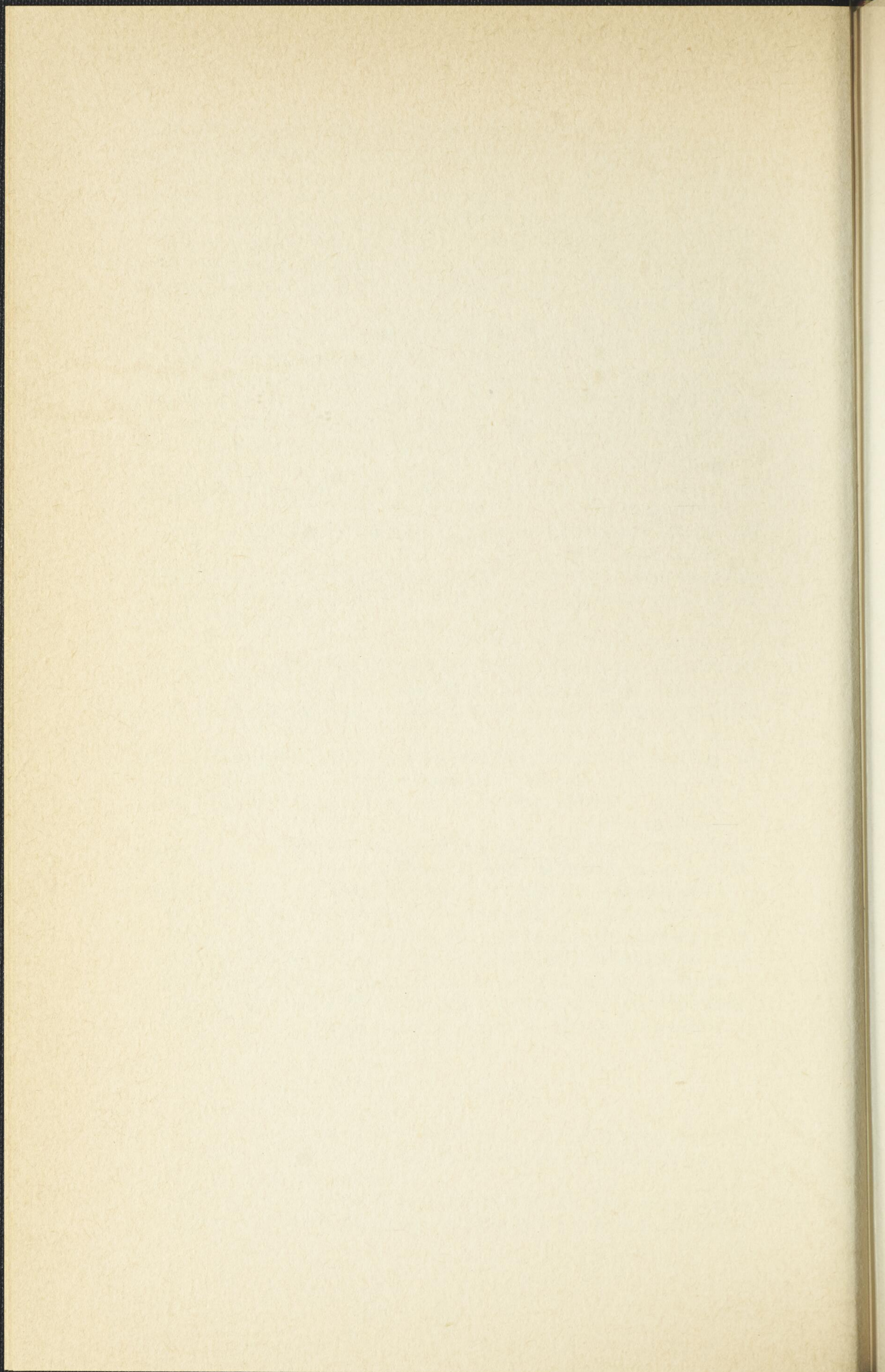
D'un sourire (air de l'Éden) à l'autre (R de l'aide-aines), selon d'une part l'entaille des lèvres de l'Ève et le pli de la feuille entre

les lames — typographiquement trait d'union — et les mots, d'autre part l'événement (event) de l'R enseveli de l'Ève en Rose Sélavy (é-R-ros c'est la vie).

19. Fours est à fourrures ce que poêle (dans «Avez vous déjà mis la moëlle de l'épée dans le poêle de l'aimée?» (1925-26)) est à poil (dans «Faut-il mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée?» (1922)). Et fourrures (hair) appelle, toujours la vénerie, lièvre (hare): voir là, métonymiquement et hypogrammatiquement, telles lèvres.
20. Rêve de l'enfant mort qui brûle. Sigmund Freud: *L'Interprétation des rêves* [1899, daté 1900]. Traduction de I. Meyerson [1926] révisée par Denise Berger. Nouvelle édition augmentée. Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 433-434 et 467-468. Jacques Lacan: *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964]. *Le Séminaire*, livre XI. Coll. «Le Champ freudien». Paris, Seuil, 1973, p. 55-59.
21. Yoshiaki Tono: *Marcel Duchamp*. Tokyo, Bijutsu Shuppan-Sha, 1977, p. 314.
22. Gérard Genette: *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Coll. «Poétique». Paris, Seuil, 1976, p. 368.
23. Sept «mots» (4x1 lettre, 3x4 lettres). Neuf lettres (deux A, quatre E, un G, deux I, deux L, un R, deux S, un U, un Z: 4x1 lettre, 4x2 lettres, 1x4 lettres). Onze «accents»: gé ès-é-i-é é èl a ès-u-i-è l-èr-é-zèd-a.
24. Aragon: *La Diane française* suivi de *En étrange pays dans mon pays lui-même* [1946]. Paris, Seghers, 1967, p. 16-17.
25. Robert Lebel: *Sur Marcel Duchamp*. Paris, Trianon Press, 1959, p. 97.
26. D'André Breton ceci, par ailleurs, dans l'«Introduction à l'Exposition internationale du Surréalisme» [1959], in *Le Surréalisme et la Peinture*. Nouvelle édition revue et corrigée (1928-65). Paris, Gallimard, 1965, p. 377:

Il va sans dire que la conception surréaliste de l'érotisme proscrit d'emblée tout ce qui peut être de l'ordre de la «gaudriole». Celle-ci, comme l'a fait observer Georges Bataille, «a le sens de l'érotisme inhibé, changé en décharges furtives, en dissimulations plaisantes, en allusions». Son tort inexpiable est de profaner le plus grand mystère de la condition humaine.

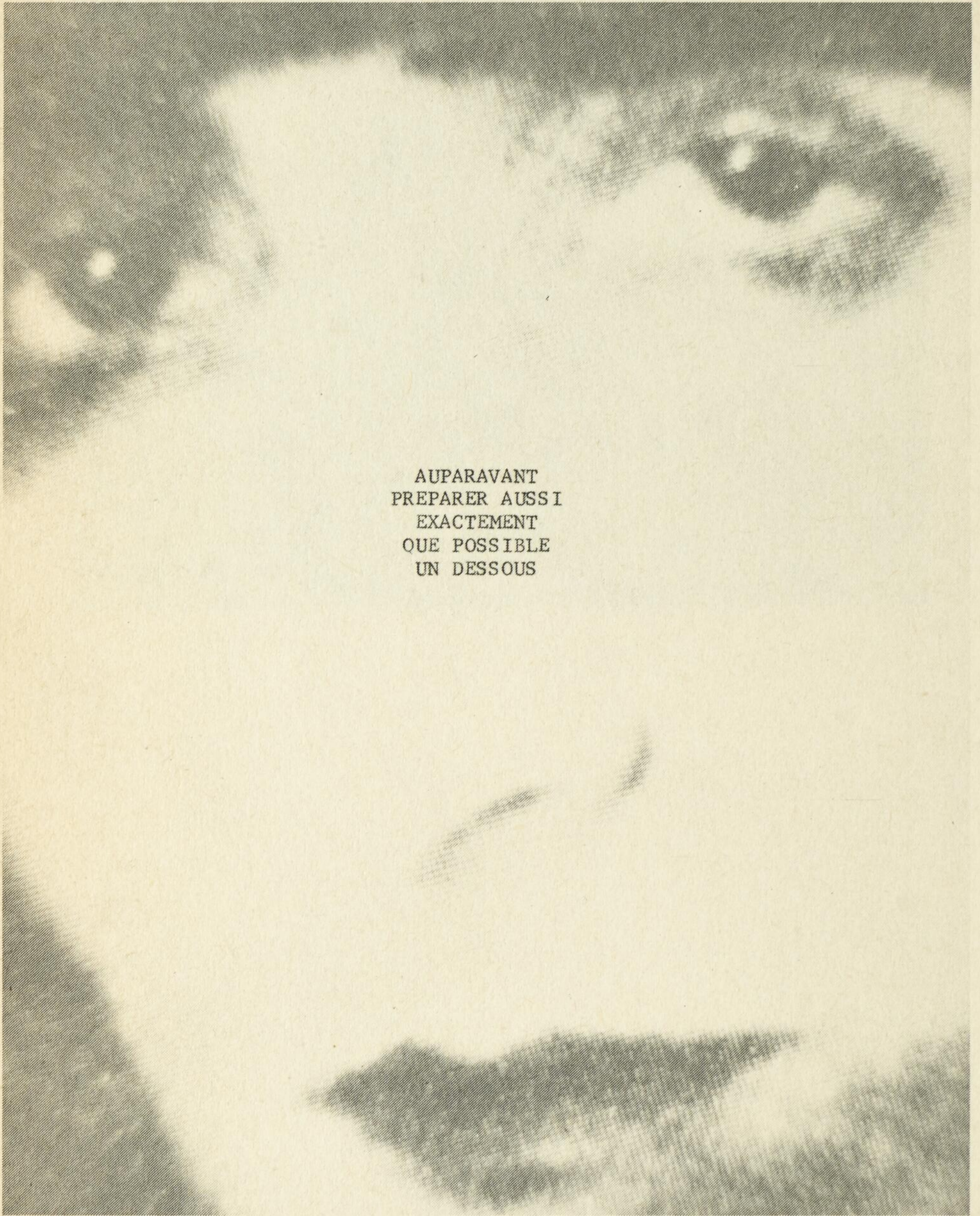
Cette exposition de 1959-60 est organisée par Breton et Duchamp. Ce dernier y propose un aphorisme (voir sixième tiré) et un ready-made (*Couple de tabliers de blanchisseuse*).



CHOSE CHOSE TOUJOURS

(Samuel Beckett)

DÉJÀ

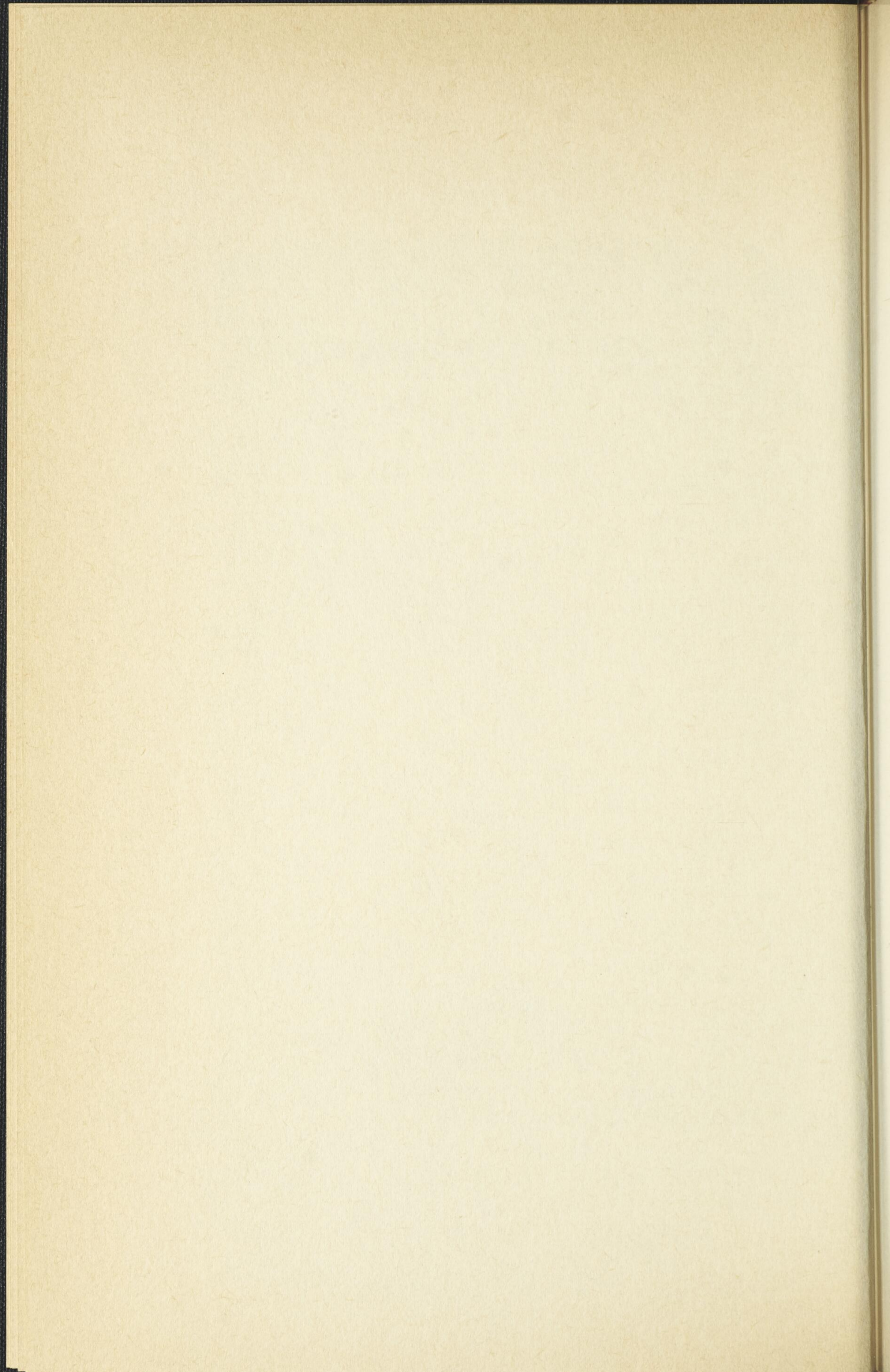


AUPARAVANT  
PREPARER AUSSI  
EXACTEMENT  
QUE POSSIBLE  
UN DESSOUS

---

**Ghislain Bourque**

**L'économie infratextuelle**



### 1- *La lisibilité dite texte*

Quelques borborygmes lancés à la cantonade ne risquent pas, pour le commun des lecteurs, de soulever d'insidieux problèmes de lisibilité. Et pourtant, on serait tenté de croire qu'en rapport contextué, toute flatuosité, traduite en pet ou en rot, ménage des effets à incidence lectoriale.

Signe ou avertissement? Il reste qu'une approche prudente prévaut pour chacun des deux cas. Même si en ces domaines se trouve vite localisée l'unité minimale de sens. Car on le sait par expérience, cette dernière, une fois propulsée souffre mal la décomposition. Lisibles dès lors, les moindres élocutions ne posent pas moins des questionnements d'ordre rhétorique. Péter serait-il un cliché qu'il n'y échapperait pas plus. Ici la mécanique accablante de la description et de la classification dispense une économie où à la fois réticence et euphorie exigent du contexte des comptes. Et c'est lui, le contexte, qui en dernier ressort va trancher.

Déjà on s'en doute l'aventure de la lisibilité fait, sous forme d'interrogation, quelques promesses.

- a) Comment arrive-t-elle à engendrer son explicite? Compte tenu de la position parfois incongrue de ses éléments.
- b) D'où tient-elle que souventes fois elle se nourrisse d'implicite? Compte tenu cette fois du dispositif élocutoire qu'elle met rhétoriquement en place.

Voilà qui permet de positionner un débat qui, tantôt sous bannière d'écriture, tantôt sous bannière de lecture, oblige de façon alternée deux pratiques à marchander leur respective place. Bien sûr on a pour un texte à parler de lisibilité et ainsi, à l'occasion de sa production, risquer de manière relative l'illisible (bien que cette relativité se fasse plus pressante du côté de la fiction que de celui de la loi). Aussi devient-il de plus en plus manifeste qu'il faille de sa lecture autoriser une

pratique dont les rapports avec le texte entrepris favorisent un échange. À savoir qu'en guise de précaution il y a à légitimer le parti pris pour une lecture plutôt que pour une autre. Permettant dès lors à ce qui est lisible de l'être en rapport avec un encadrement théorique précis, sans concession aucune pour une quelconque euphorie fantasmatique.

C'est dire qu'il y aurait à aménager de façon systématique un ordre où se verrait exposée l'économie de base. Un ordre où un minimum d'arbitraire serait tenu tant à la frontière qu'à la source de tout texte. Un ordre enfin obligeant l'interprétation à se prévaloir de munitions théoriques rigoureusement assemblées.

Et cet ordre il ne peut advenir sans que se profile un exercice textuel où lecture et écriture entrent dans un stratégique rapport.

## 2- *Le marchandage*

La négociation qui s'ouvre se veut la plus clairvoyante possible. Elle origine d'un fait de lecture qui, en mal de pouvoir (ou de savoir) ventiler ses ressources, vient se réfugier dans quatre attitudes majeures. Quatre attitudes que nous énoncerons non pas telle une législation économique, mais selon la nécessité d'une circonscription de champs fondamentaux d'intervention à l'endroit de l'écriture. Bien sûr nous pourrions parler de production ou de consommation simple, selon les retombées échues tantôt à l'offre, tantôt à la demande. Mais en matière d'intervention il est préférable d'utiliser un détour dont la logique n'aspire en rien au raccourci. Aussi parler de dépense rencontrerait ici beaucoup mieux les objectifs d'un exercice textuel, compte tenu que ce qui est à ventiler c'est autant un budget de lecture qu'un investissement culturel.

Ainsi quatre attitudes, ou plus précisément quatre rapports fondus au marchandage d'une lecture sitôt mise en contact avec la matière:

- a) La concordance : Il s'agit d'une lecture qui, s'affairant à illustrer l'écriture abordée, se complait dans une

équivalence de base. Ici la lecture aurait trouvé la vérité du texte et, ce faisant, y annexerait une démarche parallèle.

- b) La relance : S'agissant de l'exposition de l'écriture, le cheminement apposé par l'écriture risque à chaque ligne la différence. Cherchant ce que l'écriture par quelque détour offre d'autre qu'elle-même, se trouve par la lecture convoquée une relance.
- c) La concurrence : Cette attitude relève essentiellement d'une lecture en position de correction. C'est-à-dire que par ajouts normés ici finit par s'établir une dimension catégorielle dans la fiction. Le niveau de compétition autorise la récupération à se traduire en écriture.
- d) L'ignorance : Basée sur une méconnaissance de l'organisation spécifique d'un texte, elle consiste à chercher dans l'écriture l'objet de son désir de lecture. Cette quête toujours s'effectue selon une planification fantasmatique.

### 3- *Le marché rétinien*

Dès lors peut se concevoir à quelles et dans quelles conditions la lisibilité advient. Ce marchandage, encore trop restrictif, recoupe des dépenses où l'investissement n'est pas toujours à la hauteur du matériau. Parfois au-dessous, parfois au-dessus, il propage à compter d'interventions diverses un état prospectif des comptes que s'échangent les deux pratiques que sont écriture et lecture.

Car si l'économie de base ne peut s'effectuer sans un marchandage de bon aloi, où toute lecture pour se légitimer prend position sur l'écriture, il demeure que traduite en marché la lisibilité autorise de ces champs le relief de pôles d'une adversité permanente. Pour reprendre, disons qu'il s'établit dans le mode de circulation favorisé un phénomène de polarisation propre à telle ou telle attitude. Sans toutefois parler d'exclusion il reste que selon le champ d'intervention adopté une affinité ordonnée par l'excès finit par d'elle-même se motiver. Ce qui, dans les subtilités d'un marché, pourrait se traduire en ce que du troc idéal où le travail de lecture se déploie par rapport au travail d'écriture dans

une force à quantité et à qualité égales, viennent déchoir deux débordements à la circulation:

- 1) l'inflation,
- 2) la récession.

Soit deux états de crise résultant de modes de circulation où la connaissance bloque sous l'une ou l'autre dominantes. Dans l'échange il s'agirait, pour fins de compréhension, d'établir que lors de *l'inflation*:

- la crise mène à un accroissement excessif des avenues de lecture. En ce sens ici qu'un seul texte autorise plusieurs lectures, ou encore à la limite qu'une seule écriture suffit pour convoquer toutes les lectures. Un effet euphorique dans l'exercice en cours finit par programmer toute la circulation. On assiste alors à un délire polysémique.

alors qu'à l'avènement *récessionniste*:

- la crise oblige à une régression dans la lecture, rassemblant sous une même bannière toutes les avenues de lection. En ce sens ici qu'une seule lecture suffit à cerner plusieurs textes, voir même, toujours à la limite, à rencontrer tous les textes. Cette réduction par effet de grille manifeste d'une tendance réactionnaire dans la circulation de mise. On assiste alors à une appropriation par l'univoque.

Assurément, et cela mérite quelque insistance, dans les deux cas on s'écarte de cette relation de base qui, autorisant une équivalence tant quantitative que qualitative entre écriture et lecture (1 écriture = 1 lecture), établirait un idéal troc. C'est que faisant jouer les extrêmes, l'échange ne peut qu'admettre un état de circulation où s'affirme la contradiction.

De manière décalée, et par retour sur les problèmes plus spécifiques de ce qui dans un texte est perçu comme lisible ou comme illisible, il y aurait matière à faire endosser chacune des deux crises par des relations qu'on pourrait qualifier de parallèles. À titre d'hypothèse, soulignons simplement que si dans le cas du troc l'illusion veut que pour toute écriture un déploiement de lecture égal advient, il y a à supposer qu'à cette occasion l'illisible trouve de façon adéquate dans le lisible un contrepoids. C'est-à-dire que partant d'un texte illisible (dont la lisibilité n'est pas encore effective), l'opération de lecture de par son travail lui rendra un

niveau adéquat (quoique illusoire) de lisibilité. Compte tenu ici que tout texte se trouve dans un état d'illisibilité tant et aussi longtemps qu'on n'a pas su y appliquer de lecture. Que ce soit en tout ou en partie.

Ceci impose donc le devoir d'assurer un suivi dans le champ des deux pôles de la contradiction, et ce toujours selon une avancée hypothétique, à savoir:

- que dans le cas de l'inflation l'illisible fonde une sorte de mesure étalon à compter de laquelle l'écriture convoquera une dépense effrénée de lecture. En effet ici se remarque que plus un texte est hermétique (ce qui d'une certaine manière cautionne son illisibilité) plus il génère de lectures.
- que dans le cas de la récession c'est la mesure inverse qui advient. La lisibilité sert de mesure étalon et en elle vient se fondre toute la valeur de l'écrit. En ce sens que plus un texte est lisible, moins il cautionne de lectures.

Quelque fragilité ici on le sent empêche de poursuivre vers des contrées obligeant à des comportements plus ou moins quantifiables. Ainsi un débouché, puis une relation de travail, marquant aussi bien un équilibre qu'un déséquilibre, entre le concepteur (scripteur) et l'opérateur (lecteur), permettent mal de circonscrire un seuil de tolérance inhérent aux deux rôles. Jusqu'où en effet peut-on accorder la conception au scripteur, et l'opération (dans le sens d'un travail mécanique appliqué à une écriture) au lecteur... Des permutations ici dans l'échange ne seraient-elles pas à envisager, compte tenu des débordements impliqués par chacune des deux crises!

L'évaluation dans l'exercice textuel de la teneur du lisible par rapport à celle de l'illisible pose assurément de sérieux problèmes. En effet comment ignorer que tout texte d'une certaine manière convoque toutes les lectures, et que par retour toute lecture inévitablement, tous les textes. Aussi serait-il moins pertinent de signaler la compétence de telle(s) lecture(s) à l'égard de telle(s) écriture(s) que de motiver, à l'endroit d'un texte précis, la coordination *spécifique* de l'une et l'autre pratiques. En effet de ce fait ça ne serait pas toute la littérature qui d'un coup devrait rappliquer, mais un rapport légitime

entre telle écriture et telle lecture. Et nous devrions rajouter légitime parce que circonstancié, c'est-à-dire encore parce que contextué (dans le sens de motivé par les matériaux mis en cause).

#### 4- *L'invariant qui varie*

De là l'obligation de travailler avec un «invariant». Non pas selon une dimension immuable et universelle, mais avec l'intérêt que cet éventuel invariant puisse de l'un à l'autre texte varier. Que répondant de la spécificité de tel texte il n'ait pas d'office la caractéristique d'être transportable, si ce n'est au prix de perceptibles variations. Un invariant en fait relevant plus d'une dimension *contextuelle* immanente à chacun des textes envisagés, que d'une dimension contextuelle externe enveloppant avec indifférence tous les textes.

Bref ce besoin se traduirait en un invariant local, institué de manière à rendre légitime telle lecture pour telle écriture spécifique, et ainsi balisant la portée d'une lecture dans le sens de son rattachement à cette même écriture. Soulignons qu'il n'est pas tant, par cette manoeuvre, question d'un privilège à accorder en faveur de tel ou tel exercice lecturial, comme de la nécessité à limiter celui qui se prévalant d'un contexte précis finit par s'en écarter au point de ne plus pouvoir y revenir. Si ce n'est au prix de prouesses fantasmagiques.

Il importe donc d'avancer ce postulat voulant que pour la possibilité d'un échange entre écriture et lecture (possibilité rendant effective l'affrontement dialectique entre lisible et illisible) un marché mérite d'être identifié. En ce sens qu'autorisant de l'une à l'autre la circulation, le *contexte* seul, en tant que gardien de la spécificité du texte, garantisse un certain regroupement dans l'ordre lecturial. Ou même, en poussant plus loin: que le contexte seul détermine (tranche sur) la légitimité de tel échange, entre écriture et lecture. C'est-à-dire qu'il devienne ce sans quoi la lecture produite risque tantôt l'euphorie, tantôt la dysphorie.

Sur la base maintenant de ce que le contexte à lui seul

motive en tant qu'invariant, il devient de plus en plus déterminant que de l'un à l'autre textes il ne peut que varier. En effet, eu égard à la production romanesque, il ne fait pas de doute qu'en chaque occasion le récit prend une tournure spécifique, orientant son travail tantôt dans telle direction, tantôt dans telle autre, déployant sa rhétorique à la faveur de tel ou tel engendrement. Ainsi pourrions-nous avancer, tant pour la commodité que pour l'efficacité de l'analyse, que le contexte prête à définition:

sorte de garantie à la spécificité, le contexte consiste en la saisie d'ensemble d'un texte, au sens où tous les éléments participent d'une élaboration commune, ménageant entre eux des liaisons sans cesse intégrées à une stratégie.

Compris de la sorte il impose à l'analyse de tel fragment de texte une localisation qui, pour sa légitimité, doit répondre d'une stratégie. Faisant ainsi qu'au détour de telle ou telle manipulation abusive se décèle aussitôt un effet dolosif. Et qu'ainsi compris: toute lisibilité fournie répond d'une illisibilité établie, par-delà les spécieux appétits ou d'un modèle ou d'un fantasme.

Loin d'un but le contexte n'est qu'une garantie: celle d'un fonctionnement.

Ceci admis il y a désormais à délimiter la prescription implicite à tel texte précis. À savoir que partant d'une oeuvre de Raymond Roussel, *Locus Solus*<sup>1</sup>, une application dans le registre de l'échange se trouve d'emblée appelée. Et c'est de cette application justement qu'il faut s'informer.

##### 5- *Un contexte à l'endroit de l'envers*

Quelques précautions en manière de mise en garde méritent ici toute notre attention. Car, en ce qui a trait à l'écriture roussélienne certain piège inhérent au mode d'emploi ne manque pas, dès un retour de lecture, d'oeuvrer. En effet l'oeuvre de Roussel, en ce qu'elle dispense pour certaines de ses composantes des procédés sommairement explicités dans le posthume *Comment j'ai écrit certains de mes livres*<sup>2</sup>, ménage une inquiétante orientation. En ce sens que son effet rétroactif, toujours intimement lié à la divulgation du ou des procédé(s), provoque chez le lecteur non soucieux

d'en comprendre la motivation interne, une euphorie mécaniciste. Et ceci s'explique aisément car si Roussel dévoile à l'endroit de ses livres l'impression de leur envers, il ne divulgue pas pour autant les motivations contextuelles qui en autorisent la réalisation.

Et c'est de cette ultime conséquence que résulte l'euphorie mécaniciste. Car pour toute commune lecture la découverte de jeux locaux répondant d'activations plus ou moins prévisibles du signifiant (pensons entre autres au calembour) entraîne une consécration de la gratuité. C'est-à-dire d'un travail qui, n'ayant que peu ou pas d'incidence sur l'ensemble (chaque calembour trouvant sa résolution sur place), convie plus à la consommation qu'à la production. Ceci se comprenant en effet de ce que l'illusion produite par le mode d'emploi conduit à une découverte de jeux locaux, sans réelle incidence sur l'ensemble, insensibilisant un déploiement stratégique entre les faits d'organisation et ceux d'information. Cette insensibilisation advenant du seul fait de l'établissement d'une dominante: le procédé.

Cette hiérarchisation outrancière dans la lecture a dû cependant accepter un positionnement contextuel plus favorable lorsque reprise en charge par la lecture de Michel Foucault. Lecture d'une envergure plus globalisante par laquelle Foucault s'affaira à démontrer, dans une relation contextuelle plus étendue, comment toute l'oeuvre de Roussel présentait une adresse au langage à compter de laquelle le procédé (son utilisation) convoquait un effet subversif dans le système. Ce fut, par l'avènement de *négatif*, une motivation à rendre sous forme d'envers une écriture qui de manière conventionnelle s'offrait sur son endroit. Nul doute que l'ébranlement de mise répercuta sur tout l'édifice langagier. Et que d'une manière générale il permit de décroisonner l'écriture rousseliennne. À cet effet quelques extraits apportent un probant relief:

Pourrait-on dire que ces signes clairs sur fond sombre, inscrits le long d'un espace de jeu familier, reproduisent en une figure imagée l'expérience du langage que Roussel a faite d'un bout à l'autre de son oeuvre? Sorte de négatif chiffré aux limites d'un

domaine où le langage exerce ses possibilités calculables et ludiques? C'est ce qui donnerait à cette phrase son rôle privilégié pour porter le trésor dont elle est, par son sens, le dessin assez clairement découpé. La reproduction en négatif est au demeurant un des thèmes familiers à Roussel: on le retrouve dans les dessins blancs et la cire nocturne du sculpteur Jerjeck; ou encore dans le négatif du négatif dont le tissage à l'endroit, exécuté par le «métier à aubes», donne l'exemple. Signes blancs qui disent ce qu'ils ont à dire, et le refusent par leur clarté même<sup>3</sup>.

De même un peu plus loin:

Peut-être justement parce qu'il la désigne. Peut-être parce que toute l'architecture des scènes est prescrite de l'intérieur par des mots qu'elle cache et manifeste à la fois, tout comme les lettres sont des signes visibles — noirs sur blanc, blancs sur noir — où viennent se loger des mots qui vivent et dorment sous ces étranges dessins. Toutes les *Impressions* ne seraient que des lettres (signes et cryptogramme) écrites en négatif (en blanc), puis reportées sur les mots noirs d'un langage lisible et ordinaire<sup>4</sup>.

Mais encore ce ne fut pas sans l'établissement d'un certain écart par rapport au développement spécifique de telle oeuvre. Car si le positionnement contextuel permettait de comprendre le rapport du procédé à la langue, il ne permet pas de rendre tout à fait compte d'une stratégie d'élaboration interne à l'oeuvre elle-même.

S'agissant de convoquer le négatif, et d'en exposer le statut de doublure par rapport à la langue (dont la mesure *positive* ne manque pas de se profiler), il demeure pour la suite une procédure de légitimation pour motiver l'apparition de telle ou telle instance rhétorique à un endroit précis de l'oeuvre. Et ceci, on s'en doute bien, ne peut s'évaluer que par la mise en place d'un contexte interne à l'oeuvre.

Mais, avant de trop s'avancer sur la constitution d'un contexte interne, il faut encore marquer d'une mise en garde la lecture à l'endroit de certains textes de Roussel. Plus précisément parlons de ceux (*Locus Solus* en est) où le *procédé évolué* se trouve activé.

Dès lors la prudence se trouve d'emblée de mise. Car, pour la survie de la lecture il faut trancher ce qui du fantasma ou de la matière textuelle régit les opérations.

Or ici nous avons affaire aux difficultés que pose toute *rhétorique subversive*. En ce sens que dans le registre il faut entendre ce travail de la langue qui autorise tantôt la saisie d'un sens, tantôt la saisie d'un autre, sans pour cela qu'il y ait une marque de préférence soit pour l'une soit pour l'autre.

#### 6- *Une rhétorique subliminale*

Nous pourrions évidemment dire qu'il s'agit autant des anagrammes de Saussure<sup>5</sup> que des calembours de Roussel. Car de l'une à l'autre rhétorique un égal danger prévaut à la manipulation. Puisque aussi bien à l'écriture qu'à la lecture aucun explicite n'oblige à prendre pour le parti, qu'il se présente ou pas, tant du calembour que de l'anagramme. C'est pourquoi une mise en situation rhétorique devrait favoriser quelques éclaircissements.

L'apparition d'une figure de rhétorique laisse dans la plupart des cas des traces. En ce sens qu'elle produit une organisation inhabituelle soit à hauteur de mot soit à hauteur de phrase. C'est d'ailleurs ce qui en permet le repérage. Cependant il faut souligner le fait qu'en certaines circonstances les traces laissées ne relèvent pas de l'évidence. Ainsi par exemple en est-il et de l'anagramme et du calembour. Soit deux figures qui peuvent très bien s'accommoder d'une lecture qui les ignore, compte tenu que leur manifestation tant au niveau du mot qu'à celui de la phrase n'entrave en rien la possibilité d'un décodage où aucune perturbation ne prévaut. Ainsi un texte nourri à même ces deux figures ne souffrirait en rien d'une lecture qui, reconstituant de façon littérale le sens, n'en tiendrait pas compte. C'est que dans les circonstances l'implicite convie à un détournement de la lecture que la rétine n'entérine pas toujours.

Dans le circuit de l'implicite donc, il faut penser un exercice de lecture qui, déjà attentif aux signes perceptibles (soit ici l'enjeu explicite), déploie une égale force pour l'investigation et de la marge et de l'entreligne. Nul doute dès lors que cet exercice pousse l'illisible jusque

dans ses derniers retranchements. Nul doute de même qu'il oblige la lecture à ne jamais pencher du côté du catégoriel. L'enjeu paranoïaque s'avèrerait ici un trop grand risque. Aussi faut-il tenir présent à l'esprit que partant de la rhétorique des appuis divers peuvent se profiler:

- 1) l'un où domine une saisie par l'explicite. La lecture ne peut que constater la perturbation;
- 2) l'autre où domine une saisie par l'implicite. La lecture en ce cas risque ou d'ignorer ou de trop investir les figures émises.

Ce qui d'emblée convoque le texte à deux lectures:

- 1) l'une faisant du lisible sa garantie;
- 2) l'autre faisant de l'illisible sa promesse.

Autorisant dans un cas un parcours textuel (dont les appuis sont matérialisés), dans l'autre un parcours infratextuel (dont les appuis sont autant de déviations de la matière).

Voilà qui invite à penser à l'endroit de Roussel ce qui pourrait être de l'écriture à la lecture, et de la lecture à l'écriture, transigé. Car du lisible à l'illisible l'enjeu rhétorique expose une offre que déborde la demande. C'est ce que désormais il faut vérifier à compter d'un extrait du *Locus Solus*, tout en acceptant que dans l'alignement perçu une disposition subliminale surgisse d'entre les signes.

#### 7- *Le contexte de l'endroit et de l'envers*

Spécifique le contexte devra s'appliquer à telle fiction précise. S'agissant d'un extrait il convient de le positionner par rapport à l'ensemble. Ici quelques informations paraissent indispensables:

- 1) se déroulant en début de quatrième chapitre la scène offerte suit un premier volet où Gérard oeuvre à maquiller une statue, reproduction de l'Enfant Jésus, à l'aide d'onguent rose et des filaments intérieurs de poires récoltées dans un amas de détritrus.
- 2) un peu plus loin, à quelque 25 pages de distance, selon la technique rousseliennne (toute description ayant son pendant narratif) nous apprendrons comment se développeront ces divers extraits, articulés selon tous les effets de la vraisemblance.

Ça sera, pour mieux situer l'extrait, l'avènement d'un récit tel :

Un poète, sa femme et son fils sont faits prisonniers par une bande de hors-la-loi, seule la femme sera libérée, avec ordre de revenir dans les plus brefs délais. Entre temps Gérard, avec l'aide d'un ingénieux stratagème, réussira à tromper le garde, via le remplacement de son fils par une statue de l'Enfant Jésus maquillé, et ainsi permettre l'évasion de ce dit Fils seul captif. Il tentera de tuer le temps en s'occupant de diverses manières dont celle de composition d'ode, puis celle de lecture apte à enrichir ses connaissances.

On sait que, l'arrivée de sa femme aidant, tout rentrera dans l'ordre, l'argent de la rançon ayant pu être versé grâce à l'intervention d'une amie.

Après quoi, son attitude, pendant un bref instant, sembla trahir un peu de vague et d'absence.

Sa lucidité retrouvée, il abaissa brusquement sa main gauche, le coude haut et les doigts allongés en groupe serré, pour laisser glisser de son poignet jusque dans le creux de sa dextre un bracelet d'or fait d'une chaînette à laquelle pendait un vieil écu.

Rayant longtemps l'antique pièce de monnaie après la pointe inférieure d'un des barreaux de la fenêtre, Gérard obtint, recueillie continuellement sur le plat de sa main gauche inoccupée, une dose conséquente de poudre d'or.

Sur la table, où il contrastait avec quatre in-octavo modernes, un livre ancien, très gros, portant au dos de sa reliure, en larges lettres, ce titre net et lisible: *Erebi Glossarium a Ludovico Toljano*, voisinait avec une cruche pleine d'eau et une tige de fleur.

Enfouissant le bracelet dans sa poche, Gérard approcha l'escabeau de la table, appuyée, assez près de nous, contre le mur où béait la fenêtre, et s'assit devant le *Dictionnaire de l'Érèbe*, qu'il plaça convenablement, pour l'ouvrir ensuite à son début strict, en ne faisant, vers sa gauche, pivoter autour de son axe horizontal que le carton de la reliure, prompt à entraîner la garde, exempte de tout gondolement.

Bien à plat, la première feuille ou *fausse garde* montra son recto entièrement blanc.

**Gérard, saisissant ainsi qu'un porte-plume la tige sans fleur entre trois doigts, en trempa légèrement l'un des bouts, encore armé d'une longue épine, dans l'eau presque débordante de la cruche.**

Puis, avec la pointe de l'épine, il se mit à écrire sur la feuille blanche du dictionnaire en manifestant toujours une sorte de hâte inquiète.

Au bout de quelques lignes, posant la tige, il prit, sur sa main gauche toujours étendue, une pincée de poudre d'or et la répandit peu à peu, en remuant le pouce et l'index, sur sa fraîche écriture invisible, qui aussitôt se colora.

**Sous le mot «ODE», tracé en gros caractères de titre, venait une strophe de six alexandrins.**

Laissant, après l'accomplissement de sa courte besogne, retomber sur la réserve de sa main gauche ce qui lui restait de sa pincée de poudre, Gérard retrempa dans la cruche la bonne extrémité de la tige et continua d'écrire avec l'épine.

Une seconde strophe fut bientôt couchée sur la feuille puis saupoudrée d'or.

Le même travail alternatif de griffonnage et de poudrement se poursuivit ainsi, et jusqu'au bas de la page des strophes s'étagèrent.

Donnant à l'assèchement le temps de se produire, Gérard souleva momentanément la feuille en la roulant à demi et conduisit de la sorte sur la marge de gauche tous les grains de poudre non captés par l'eau, qui glissèrent sur le tas d'or encore gros de sa main passive prête à les recevoir, quand il eut, en l'agrippant par le haut, dressé le dictionnaire presque verticalement.

**Libéré de tous préjudiciables entours déroutants pour l'oeil, le fragile texte d'or, jusqu'alors flou, apparut dans son entière pureté.**

Gérard laissa, en le retenant, doucement retomber le dictionnaire sur la table et, d'une seule main, mit en pile les quatre in-octavo sous le premier plat de la reliure, pour qu'au lieu d'être en pente il reposât horizontalement sur eux.

Tournée, la fausse garde montra son verso blanc, que Gérard, sans changer de procédés, couvrit de strophes en caractères d'or bientôt secs jusqu'au dernier.

Ici ce fut sur la marge de droite qu'un précautionneux ploiement de la feuille amena les grains d'or restés libres qui, en fine cascatelle, firent retour à la réserve, grâce à un nouveau redressement momentané du pesant livre.

Au terme d'une manoeuvre exécutée par Gérard à la façon d'un manchot, les in-octavo empilés se trouvèrent soutenir, à sa droite, l'autre plat de la reliure, sur lequel s'étaient parfaitement une garde et une fausse garde, celle-ci montrant à côté de

la page ultime du dictionnaire — ouvert maintenant, avec tous ses feuillets bien horizontalement tassés, comme un volume qu'on est en train d'achever — son recto vierge qui peu à peu se remplit de strophes nouvelles, une par une écrites à l'eau avec l'épine puis dorées.

Après constat de siccité et routinière récupération de grains d'or, Gérard tourna la fausse garde, sur le verso de laquelle, fidèle jusqu'au bout à ses artifices de scribe étrange, il termina et signa son ode, dont toutes les strophes offraient le même type.

Seuls quelques grains de la poudre précieuse restaient alors dans sa main gauche, qu'il secoua pour les faire tomber.

Quand la signature d'or, située au bas de la page, eut elle-même séché complètement, Gérard laissa cette fois choir au hasard sur la table toute la râpure métallique étrangère au texte, en mettant debout d'emblée l'opulent volume, — pour le fermer ensuite et le poser.

Après un long moment pendant lequel il avait paru se livrer à d'intenses réflexions, Gérard, avisant la pile d'in-octavo, prit le volume du dessus, qui, simplement broché, portait sur sa couverture ce titre: «L'Eocène».

Le plaçant devant lui sur la table après avoir repoussé le dictionnaire, il le feuilleta vers la fin et s'arrêta bientôt à la première page d'un index à deux colonnes. Là se succédaient sous forme de nomenclature, chacun suivi d'une série de chiffres, des mots qu'il toucha rapidement du doigt l'un après l'autre pour les compter.

Puis, sur les pages suivantes, où se continuait l'index, Gérard, sans rien sauter, se livra aux mêmes prompts atouchements numératifs, qu'il cessa, tout en se levant, au dernier mot de l'une d'elles.

S'éloignant de nous en marchant vers la fenêtre, il sortit momentanément de sa poche le bracelet d'or et, rayant de nouveau l'écu à la pointe de barreau déjà utilisée, recueillit dans sa main gauche une dose, minime cette fois, de poudre brillante, pour venir aussitôt se réinstaller devant *L'Eocène*.

Sur la page où son comptage avait pris fin, il écrivit à son habituelle manière, mais uniquement en majuscules d'imprimerie, au milieu tout en haut: «Jours de cellule», — au-dessus de la colonne gauche: «Actif», — au-dessous de la droite: «Passif». Ce dernier nom fut directement tracé à l'envers, sans nulle peine grâce à la simplicité géométrique des caractères adoptés.

**Ensuite Gérard biffa le mot réellement imprimé par lequel débutait la première colonne.**

**La provision de poudre avait juste suffi à dorer l'eau des lettres et de la rature.** Quand toute humidité eut disparu du papier, Gérard rendit un moment le volume perpendiculaire à la table, où dégringolèrent avec légèreté les grains ayant échappé au fragile engluement.

**Après avoir posé son doigt sous le chiffre qui suivait immédiatement le mot biffé, il feuilleta l'ouvrage à son début, semblant chercher une page déterminée<sup>6</sup>.**

De même il faut soupçonner qu'en matière de contexte un débordement s'effectue du côté de la rhétorique. Et qu'en ce domaine une récupération de certains éléments marginaux doit advenir. Ainsi peut-on pressentir qu'il en est d'une figure qui de proscrite passe, pour les besoins tant de l'écriture que de la lecture, à un statut de prescrite. En l'occurrence il s'agit ici du *cliché*, soit de cet état de langue aux articulations figées et dont le rendement concède plus à l'ossification qu'à l'activation. Quelques éléments ici militent en faveur de cette prise de position:

a) *La figure du cliché:*

L'écriture exposée, au déroulement de ce court extrait, ne ferait guère se pâmer les férus d'esthétisme rhétorique. Rien, de fait, ne semble pouvoir traduire un embryon de relief stylistique. Inlassablement toutes formulations vaquent dans l'exposition commune, plate, sans écart aucun. La description se déroule sans fard, ni artifice rhétorique. De sorte que la traduction d'un signifié vers un signifié n'a guère de prise.

Le plus platement du monde l'écriture fournit une manière de cliché stylistique qui, par retour sur une situation déjà mélodramatiquement stéréotypée produit une histoire à l'eau de rose. Nul doute que s'il fallait s'arrêter sur ce simple canevas, ce qu'aurait pu «avoir eu à dire» Roussel eut très mal été dit. Car en fait ce qui se trouve proposé fonctionne de cette manière: un langage plat, descriptif au plus haut point, réduisant tout écart, qu'il soit syntaxique, sémantique, plastique ou logique. De sorte que, par effet mesuré, rien n'éclate dans l'étalage de cette écriture.

Nous pourrions même rajouter que la description n'est pas d'accent littéraire au sens où elle ne semble pas comporter de «style personnel». L'expression de l'auteur s'y trouve noyée dans une sorte de mécanisation de l'écriture, où la mise à plat du texte dessert une mise en formule simpliste dont le *développement* (p. 150-163) débouche sans conteste sur un récit extrêmement commun, voire même cliché.

Encore: cette explication sémantique où la paralysie du récit y trouve à la fois répertoire et programmation, bien loin d'évacuer le cliché le confirme de façon manifeste. En effet il n'est situation plus clichée que celle du genre à sensations, ou que celle encore plus ou moins mélodramatique.

Avec pour conséquence que simplifié et mécanisé le signifié de ce texte, s'exhibant en communes formules, accepte mal la traduction. Produisant à sa manière une sorte de degré zéro, il ne fournit d'autre alternative que celle d'une lecture à écarts.

b) *Le cliché de la figure:*

Cette écriture, cependant, plate, comme tout autant de prime lecture, recèle dans ses boucles et segments de toutes autres considérations à cliché. Comme si, coincée, la figure cherchait à s'en dépêtrer.

Car du sémantique doit s'effectuer une déviation. De ce type précisément où point n'est besoin de répertorier un quelconque degré zéro (ce qui ici n'aboutirait qu'au plus parfait dédoublement anaphorique) puisque la traduction réductrice s'avère insoutenable. Dès lors faut-il dévier le sémantique de manière à imposer pour la juridiction du cliché un retour en force dans le champ de la production rhétorique. En ce sens que dans ce texte de Roussel l'«écriture-cliché» n'acquiert de possible traduction que dans la relance et la production rhétoriques. À savoir qu'ici toute écriture à clichés risque de générer un mécanisme métaphorique relatif à la figure. Aussi, pour la circonstance il sera utile de vérifier que cette mécanique pourra par glissement

passer du cliché figuré et péjoratif à celui proprement photographique. Compte tenu bien sûr des factures éminemment «négatives» de l'un et l'autre recours: le cliché de la langue «nie» en l'ossifiant la vitalité de cette dernière, tandis que le cliché de la photo capte en «négatif» l'image visée.

En cette circonstance tout reste, dans le jeu transactionnel d'une écriture avec sa lecture, à ordonner non pas dans le sens d'une réduction, où l'une ne serait que la traduction de l'autre, mais dans celui d'une «relance», c'est-à-dire où l'une verrait à la déviation de l'autre.

De quelques éléments tirés de ce court extrait roussellien voyons comment d'une écriture-cliché on obtient le «négatif» du texte. Trois opérations s'imposent (référer ici aux éléments soulignés dans le texte):

- 1) Écrire une ode à l'aide d'eau et d'épine de rose.
- 2) Fixer et enrichir l'écriture via une poudre d'or.
- 3) Raturer un mot de l'index et lire à la page indiquée tout ce qui le concerne (puisque tel en est le projet).

Ces trois opérations renvoyant, à la lumière du cliché, selon sa mécanisation photographique, à:

- 1) Écrire à l'ode / eau de rose.
- 2) Fixe et enrichit (or): dans le sens de faire prendre de la valeur.
- 3) La lis-tes-ratures.

À savoir qu'ici se confirme que non seulement deux lectures se trouvent possibles, mais de même deux écritures. Selon cette coïncidence qu'un signifiant peut produire un autre signifiant (calembour infratextuel).

Le support s'avérant tel qu'à cette description se dégage un exposé des positions de l'écriture, selon la formule suivante:

*«écrire à l'eau de rose enrichit la littérature».*

Le cliché métaphorisé devenant une sorte d'élaborateur. Ici plus précisément: son fonctionnement se réduit par simple superposition de positif et de négatif<sup>7</sup>. À entendre par là: a) est *positif* toute écriture lisible selon la formule mallarméenne, c'est-à-dire noir sur blanc ; b) est

*néгатif* toute écriture lisible selon le renversement de cette formule, c'est-à-dire blanc sur noir.

Ce qui pourrait textuellement se réduire en:

- a) positif:
  - 1) Écrire une ode à l'aide d'eau et d'épine.
  - 2) Fixer et enrichir l'écriture via une poudre d'or.
  - 3) Raturer un mot de l'index et lire à la page indiquée tout ce qui le concerne.
- b) négatif:
  - 1) Écrire à l'eau de rose
  - 2) Enrichit
  - 3) La littérature.

Par superposition toujours, l'une sur, l'autre sous, se dégagent l'envers et l'endroit d'une écriture où la figure inscrite tire son propre portrait.

#### 8- *Une loi pour la circulation*

Dès lors et selon le contexte (qu'il se constitue du récit ou de la rhétorique) nous convenons que des appuis de lecture entraînent lisible et illisible dans une dialectique engageante. L'invitation que le texte fait à au moins deux lectures campe les pôles d'une contradiction trouvant sur place sa résolution. C'est à tout le moins ce qui saisit dès qu'une poussée stratégique s'empare de la lecture. Car pour l'un et l'autre pôle nous avons:

- a) Le lisible: Faisant du *cliché* sa garantie il porte à croire que le texte n'est que le résultat de ses parties perceptibles.
- b) L'illisible: Faisant du *calembour* sa promesse, il invite à penser qu'un autre texte sommeille dans les plis du texte. Autre résultat, il se veut le rassemblement d'éléments a priori imperceptibles.

D'office la contradiction pourra oeuvrer. L'affrontement obligé de ce que nous nommerons *texte* et *infratexte*, en affichant des effets aussi contradictoires (l'un en effet, le texte, demeure du côté de la fiction, alors que l'autre, l'infratexte, par son théorème se range directement du côté de la théorie), ménagera une économie où écriture et lecture ne peuvent se penser et se dépenser que dans les registres d'une attitude de «relance» et de

mode de circulation identifiable au «troc».

Les lois du marché roussélien obligent à transiger de manière telle que si une consommation doit s'effectuer sur place, ce n'est que pour mieux légitimer la production. Ainsi on pourrait penser que le troc constitue la principale illusion du texte. En effet, à travail égal, une écriture s'échange contre une lecture, selon cette insistance que les deux exercices se trouvent dans une position de mutuelle motivation. À savoir que l'une par rapport à l'autre produit un effet d'entraînement. Illusion de troc de même en ce qui a trait à la relation lisible vs illisible. Puisque là encore un rapport d'équilibrage se trouve convoqué grâce à l'établissement d'une relance (on sait que sitôt la description achevée une histoire à l'eau de rose adviendra)<sup>8</sup>.

Ceci avancé il reste qu'un aménagement nouveau, nous pourrions dire une «relocalisation», s'impose dans la mécanique conceptuelle. Car en matière de production, qu'elle soit d'écriture ou de lecture, la démarcation n'est pas aussi tranchée que l'on pense.

#### 9- *La mécanique infratextuelle*

L'exemple apporté n'a rien en soi de simple. Pour que deux textes arrivent et à se chevaucher et à se motiver l'un l'autre, exige une maîtrise peu commune de l'exercice scripturel.

Cette production de théorème («Écrire à l'eau de rose enrichit la littérature»), venant générer par en dessous le texte, intronise *vers* des contrées théoriques soupçonnées mais encore délicates à articuler. De fait, ce qui se passe en ce court extrait tombe sous le sens! Deux textes, l'un théorique, l'autre pratique, se côtoient, se lisent et s'écrivent simultanément; l'un à l'autre recto et verso d'une scription commune.

La tendance à radicaliser le procédé en ceci que de là toute pratique produit son espace théorique dans une égale articulation ne doit pas dérouter. L'inverse peut et doit s'avérer aussi plausible.

Ici cependant cette manière de proposition ne peut rendre compte de l'ensemble des données. Théorie et pratique risquent trop de ne jamais pouvoir se rencontrer, leur champ réciproque demeurant par trop exclusif. Aussi un réaménagement dans la dimension sémantique de la *théorie* s'impose.

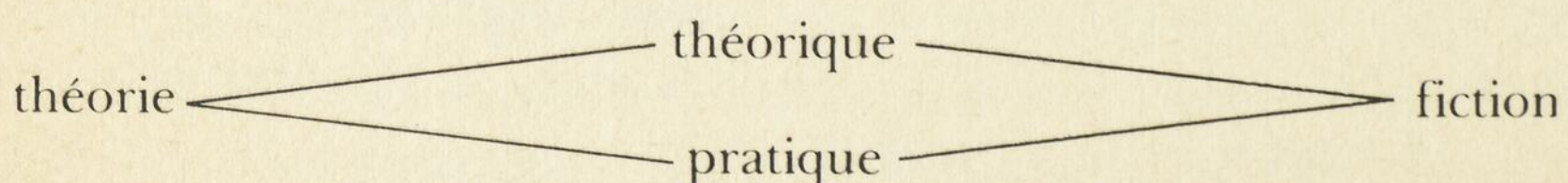
Et pour ce il faut d'emblée ramener le mot *théorie* vers cette étymologie qui le désigne en tant que «regroupement, rassemblement, cortège, défilé, (...)» Avec bien entendu cette conséquence que le dit regroupement s'activera à la lumière du théorique et de la pratique.

On dit par exemple qu'il y a «une *théorie de voitures*» comme l'on pourrait dire qu'il y a une *théorie de fictions*, à savoir: regroupement ou défilé de textes pratiques (ou positifs, via le discours noir sur blanc articulé en tout texte romanesque), regroupement ou défilé de textes théoriques (ou négatifs, via le discours blanc sur noir, articulé de manière à contrebalancer, voire même justifier, la pratique).

Théorie et théorique sont de la sorte portés à se distancer et à s'objectiver mutuellement: l'une («*théorie*») devant regrouper une critique globale sur le discours, l'autre («*théorique*») se prêtant en tant qu'axe du fonctionnement propre à ce discours.

Rien cependant ne rapproche mieux théorique et pratique. La gêne à n'envisager l'une (la pratique) comme la seule matérielle se dissipe. Pour l'une comme pour l'autre s'instaure une égale propension à la production. Toutes deux acquièrent un développement propre, chacune ayant droit à sa part de fiction, autorisant l'une sur l'autre un retour d'objectivation et de relance.

Pour qu'ainsi nous obtenions dans l'articulation d'un organigramme la distribution stratégique suivante:



où pour la production qui nous préoccupe deux effets s'avèrent dominants, soit:

- 1) La fiction comme effet dans le récit.
- 2) La théorie comme effet sur le récit.

Avec comme intérimaires deux composantes qui, issues de ce même récit, permettent l'alternance:

- 1) Le pratique en tant que trace explicite du texte.
- 2) Le théorique en tant que trace implicite d'un texte sous le texte.

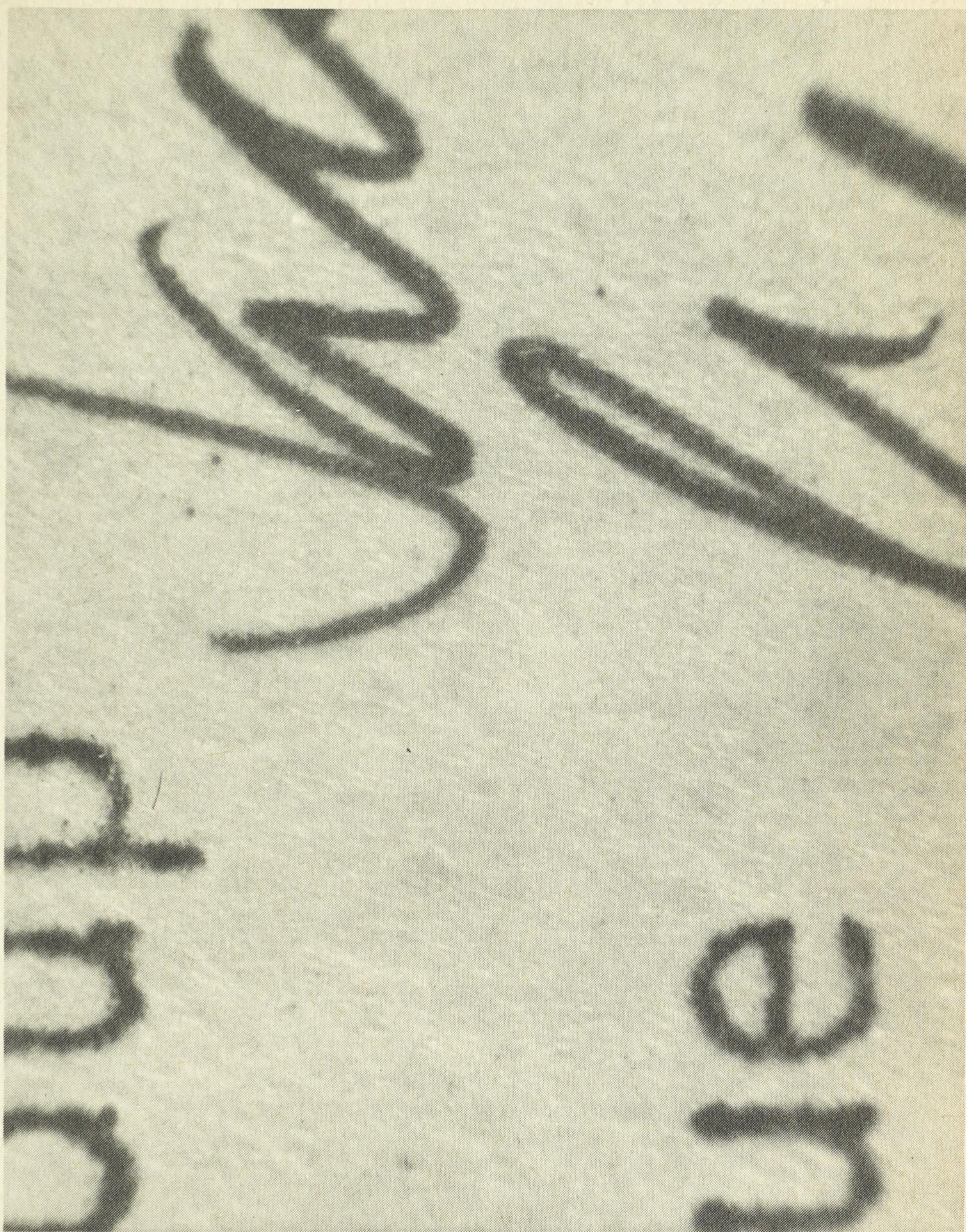
Cependant il faut dire qu'il pourra arriver, si l'identification et des effets et des composantes propose une relation soutenue entre théorie et théorique d'une part, et entre fiction et pratique d'autre part, que dépendamment de la dominante il se produise relocalisation (c'est-à-dire échange) d'implicite et d'explicite. Dans cet esprit il devient clair qu'un texte théorique peut conduire à un effet de fiction, compte tenu de l'implicite échu à sa composante «pratique». Et ce sans qu'entre en manière de législation des inconciliables tels: concret ou abstrait. Car ici seuls les modes de production et de fonctionnement d'un texte méritent d'être envisagés.

À cette limite, dans la théorie, l'infratexte se situerait dans le théorique. Possible texte, et de même partie intégrante de la fiction, il jouera tantôt de théorème, réfléchissant sur la littérature, tantôt de générateur, surdéterminant en blanc la pratique impliquée. Il est utile ici de préciser qu'à ce niveau le générateur s'évalue plus selon la fréquence de ses absences que celle de ses apparitions dans le texte. Impalpable matériau, il aura la texture de ces tissus masqués, formant doublure à l'habit.

Mais très certainement, ici ou en d'autres circonstances, il faut faire front à l'excès de confiance. Rien encore ne laisse présager que toute pratique porterait ou produirait son ascendant théorique. Déjà suffit à être envisagé que théorique et pratique auraient tendance à abolir une frontière (ou plusieurs) les séparant. L'un de l'autre ils ne seraient pas aussi distants que l'on croit. L'exemple rousselien se veut par trop éclatant pour être généralisé.

La lecture cependant, sous cet éclairage et sous bien d'autres, exige désormais des comptes. En ce sens que, rebut ou non, ne s'adresse-t-elle qu'à un seul texte ou à plusieurs... car si ça va pour le cliché, cela va-t-il pour les paraboles, les proverbes, les comptines, et tous discours déjà amplement enregistrés par la langue qui, au regard de l'édifice langagier, formeraient sous-sol.

1. Raymond Roussel: *Locus Solus*. Coll. «Folio», 550. Paris, Gallimard, 1963, 308 p. (Première édition: 1914.)
2. Raymond Roussel: *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Coll. «10/18», 1124. Paris, U.G.É., 1963, 318 p. (Première édition: 1935.) Le texte qui donne son titre à l'ouvrage et où sont dévoilés les procédés (procédés simple, amplifié, évolué) est aux p. 11-35.
3. Michel Foucault: *Raymond Roussel*. Paris, Gallimard, 1963, p. 42.
4. Michel Foucault: *Raymond Roussel*, p. 44-45. *Impression d'Afrique* (première édition: 1910) est le premier roman de Roussel.
5. Voir Jean Starobinski: *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Coll. «Le Chemin». Paris, Gallimard, 1971, 161 p. Textes écrits en 1906-09, publiés à partir de 1964.
6. Cette scène (*Locus Solus*, p. 120-124), ici brièvement décrite, se verra développée environ 25 pages plus loin selon les modalités de la vraisemblance (p. 150-163).
7. On sait que pour l'ensemble du chapitre les étapes parcourues inclueront aussi le révélateur (Canterel) et le développement (expansion fictionnelle: voir note 6).
8. Voir note 6.

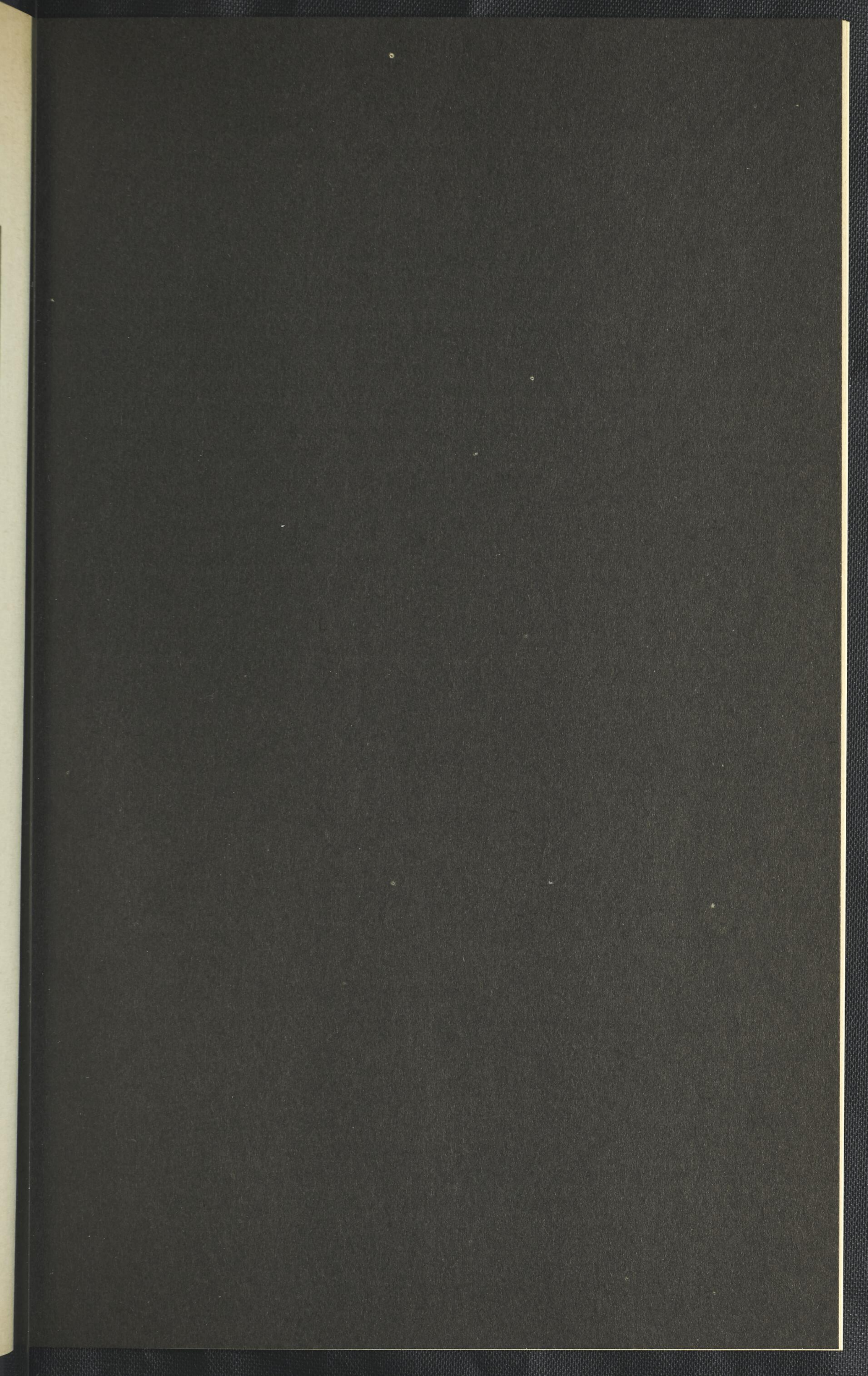


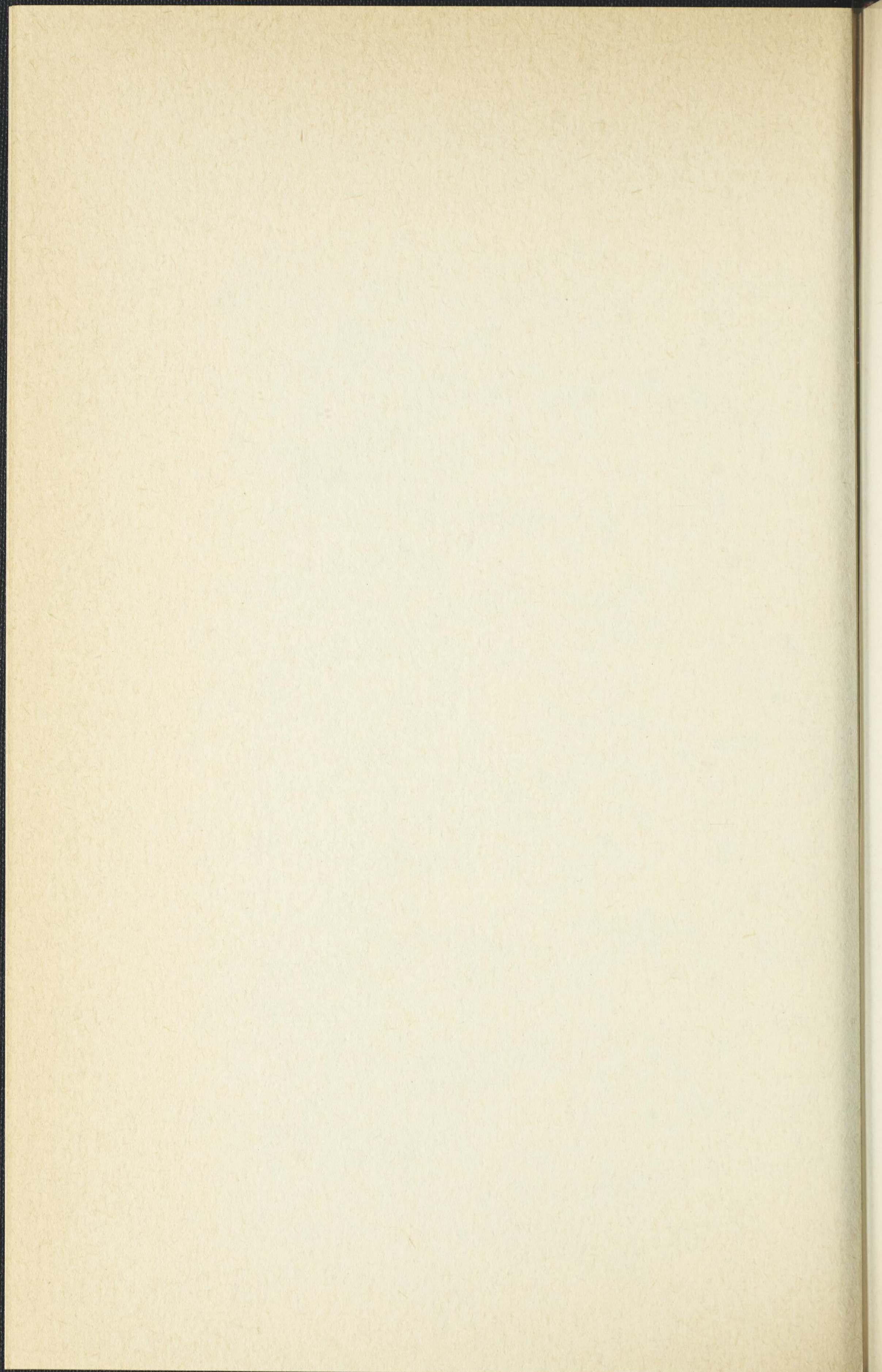
ATTENTION

WRITING BETWEEN THE LINES  
RIDING BETWEEN THE LIONS

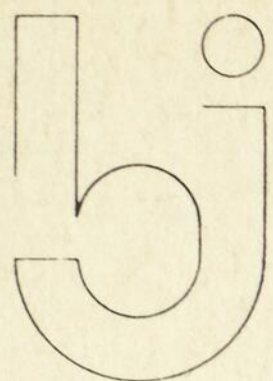
(Marcel Duchamp aidé)

RALENTIR





# Bulletin d'abonnement



**La Nouvelle Barre du jour**  
C.P. 131, Succ. Outremont  
Outremont, Qué. H2V 4M8

Profitez des coûts réduits que  
vous procure un abonnement:

Pour une année — 12 numéros

Achat en librairie	42,00\$
Abonnement à l'étranger	36,00\$ <input type="checkbox"/>
Abonnement au Canada	30,00\$ <input type="checkbox"/>
Abonnement étudiant	25,00\$ <input type="checkbox"/>
Abonnement écrivain	25,00\$ <input type="checkbox"/>

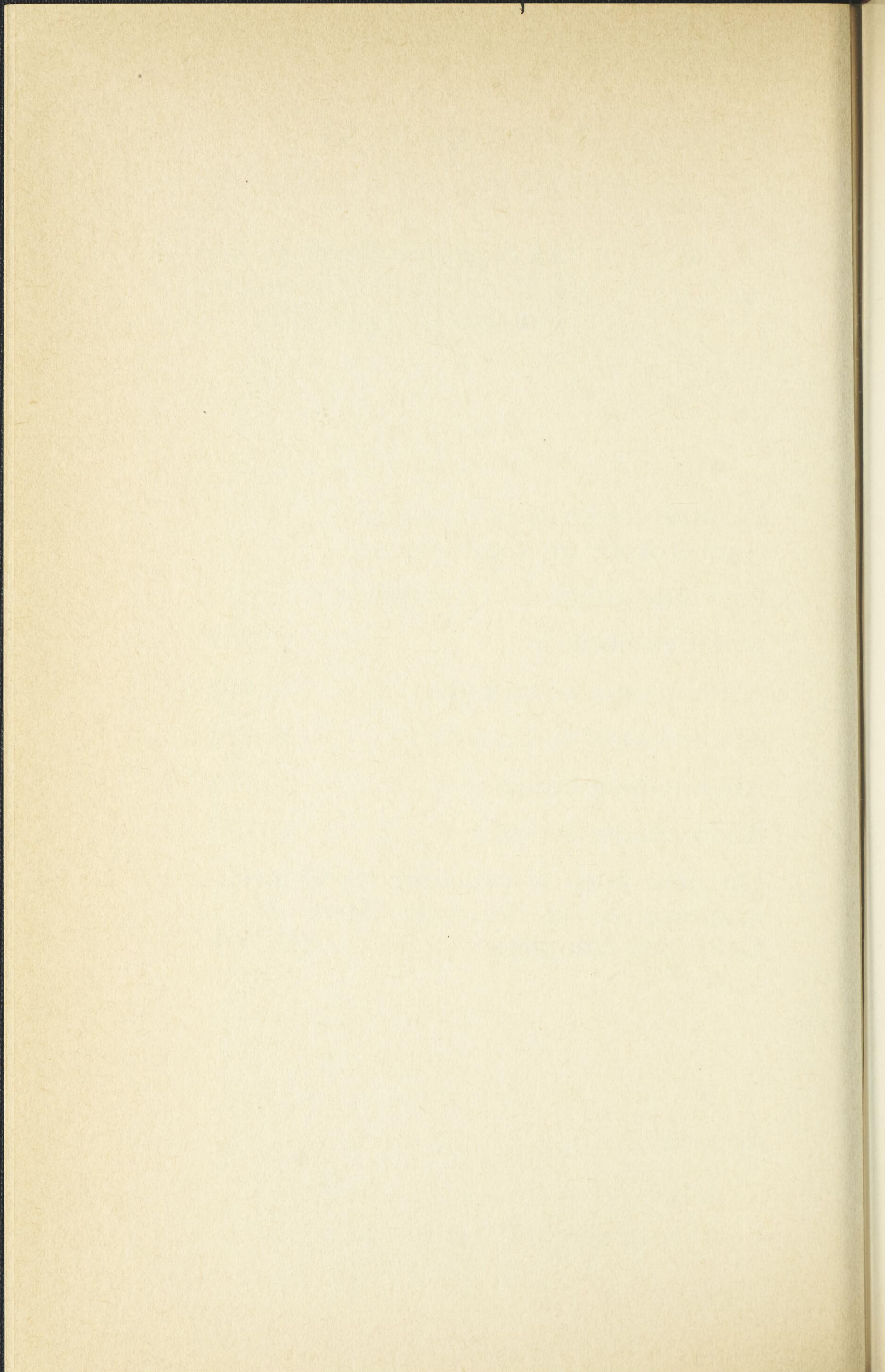
On peut aussi se procurer les 48 premiers  
numéros de la Nouvelle Barre du jour:  
Collection complète 250,00\$.

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ code \_\_\_\_\_

Veillez m'abonner à partir du n° \_\_\_\_\_



Dans notre prochaine livraison  
(juin 1981 — numéro 104)

\*\*\*\*

*Lieux d'anatomie*

des textes rassemblés par  
André Beaudet

et

*L'Écrivain automate*

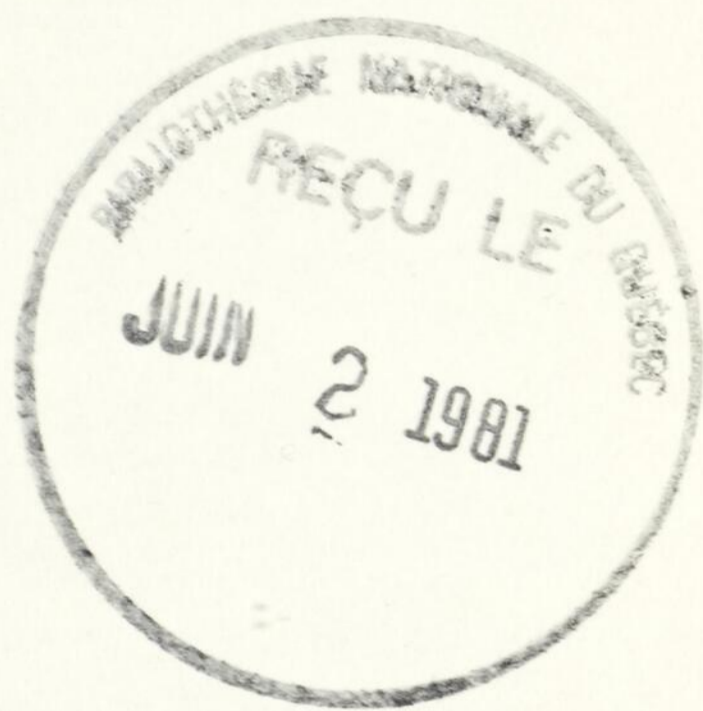
le texte de Louis-Philippe Hébert  
présenté au  
Colloque de Cerisy en 1980

et

*Nelligan's Fake*

un court essai d'André Beaudet

Achévé d'imprimer  
en avril mil neuf cent quatre-vingt-un  
sur les presses de l'Imprimerie Gagné Ltée  
Louiseville - Montréal  
Imprimé au Québec



Certains textes produisent un travail de leur marge. Ce travail apparaît ici, désigné par le terme d'*infratexte*: ce qui d'un texte, constitutif, s'absente. Autre texte sous le texte, lieux communs (cette parole morte de la langue commune) ou formules (au sens algébrique ou chimique) le «chiffrent», l'accompagnant, le relançant, le désignant. Sous le texte mais non hors le texte, transcrit en le texte par des équivalents, travaillant selon le mode de sa disparition.

À partir du texte français moderne, littéraire et pictural: Denis Diderot, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, entre autres.

Jean-Pierre Vidal      Ghislain Bourque  
André Gervais      Jean-Pierre Séguin