

Bertrand Gervais

Au bout des doigts

Lecture,
figure
et imaginaire



Codicille
ÉDITEUR

Au bout des doigts

Bertrand Gervais

Au bout des doigts. Lecture, figure et imaginaire

Essai

à la mémoire de Gilles Thérien

Introduction

Figures et imaginaire

The creative power of the mind is boundless.

EDGAR ALLAN POE

Ma fascination pour les figures perdure.

Depuis mes premières recherches, dans les années quatre-vingt, sur les représentations stéréotypées des autochtones en littérature et au cinéma, puis sur la présence des insectes dans les fictions comme marqueurs d'une descente dans la folie (cette fois dans les années quatre-vingt-dix), je n'ai cessé d'être intrigué par notre capacité à transformer des choses bien souvent inertes en des signes d'une grande potentialité. L'ombre de l'être aimé, tracée au crayon sur un mur, devient une figure investie corps et âme. Tel personnage d'un roman nous habite longtemps après la dernière page tournée et devient un compagnon discret qui nous aide même à vivre et à aimer. Une photographie retrouvée suscite des actes de mémoire complexes et intimes. Un être disparu revient sous forme de spectre que nous sommes les seuls à voir, simplement parce que nous l'avons fait nous-mêmes réapparaître.

Ce sont là des manifestations du pouvoir de l'imagination, qui parvient à s'emparer d'une perception et à y déceler une forme aussitôt chargée de sens et d'intention. La littérature comme art exploite pleinement cette capacité que nous avons de créer en pensée des êtres et des mondes à partir de marques imprimées sur des pages. Ces marques sont des mots, évidemment, regroupés en phrases, elles-mêmes réunies dans des paragraphes qui s'enchainent les uns aux autres jusqu'à constituer un texte, un être de langage dont nous nous emparons et que nous faisons vivre dans notre esprit...

Lecteur, je n'ai cessé de faire vivre en moi des figures issues des fictions que je lisais, non seulement de les faire vivre, mais de les laisser se développer, se transformer, habiter mes pensées et peu à peu se libérer de mon emprise, comme si elles parvenaient à se rendre autonomes. Je n'ai pas lu depuis des lustres *Des souris et des hommes* de John Steinbeck, et pourtant Lennie est encore bien présent dans mon esprit. Je l'imagine sans peine, toujours fasciné par ses actions, par ses paroles, par son statut d'idiot dans un monde impitoyable. Ce n'est plus le personnage créé par Steinbeck qui hante mes pensées, c'est ma version de cet être papier, ma propre figure de Lennie, qui continue sa vie dans l'espace intérieur de mes pensées. Je le fais vivre, indépendamment du récit qui l'a vu naître, et il m'arrive de lui faire vivre d'autres histoires, de le faire dialoguer avec d'autres figures d'idiot qui m'interpellent tout autant. Avec Charlie par exemple, du roman de science-fiction de Daniel Keyes *Des fleurs pour Algernon* (1966); avec Chance, du court roman de Jerzy Kosinski *Bienvenue, mister Chance* (1970); avec monsieur Tuttle, qui apparaît dans *Body Art* de Don DeLillo (2001); ou encore avec Bartleby, le scribe de la nouvelle éponyme d'Herman Melville (1853). Dialoguer est un grand mot. Je les réunis et les assois à la même table. Leurs manières sont exécrables, bien entendu. Je les entends soliloquer; chacun a son propre chant, sa propre façon d'être au monde, voire d'être à l'écart du monde. J'essaie de m'imaginer ce que vivre parmi nous leur demande, de comprendre aussi leur souffrance et ce que je suis moi-même, si je me compare à eux.

Réunis, ils me permettent d'explorer les limites de mon imagination, de mes propres capacités, de mon rapport au monde et à ses exigences.

Des figures

C'est dire que les figures ne font pas que nous séduire, elles nous aident aussi à comprendre et à interpréter le monde. Elles sont des signes complexes riches en potentialités qui, une fois constitués, cristallisent des rapports au monde et aux signes qui permettent de le saisir, des manières de penser et de se comporter, des pistes interprétatives aussi. Pour un sémioticien, ce pouvoir des figures et des parcours qu'elles créent est d'un immense intérêt. Comment l'expliquer, comment le décrire ? Quelles régularités se dessinent dans leur déploiement ?

Au sortir d'une première série d'études cherchant à rendre compte des modes d'apparition des figures, publiée sous le titre de *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire* en 2007, j'ai continué à explorer leurs modes de fonctionnement. J'ai multiplié les exemples, découverts au gré de mes lectures ; on en trouvera d'ailleurs ici un nouvel ensemble. On y reconnaîtra des problématiques qui sont les miennes depuis longtemps : les liens entre mémoire, oubli et musement, l'imaginaire de la fin et les apocalypses intimes, les formes que prend l'idiotie, les rapports entre disparition et apparition, les métafiction et les fictions critiques, la littérature américaine. J'ai aussi cherché à constituer non pas un modèle strict, mais une série de définitions servant à circonscrire les conditions d'émergence des figures. La série est constituée de 10 entrées, des notions dont on retrouvera la présence partout dans cet essai.

(Signe) La figure est un signe complexe, un objet de pensée ayant une configuration précise, composée d'un ensemble de traits et d'une manière d'être singulière (impliquant, par exemple, sa propre logique de mise en récit), et étant impliqué dans des actes d'imagination et de représentation faits pour soi ou pour autrui.

(Projection) La figure n'existe pas en soi, elle n'est jamais que le résultat d'un travail, d'une relation et d'une projection (Lolita n'existe pas en soi, elle est la figure créée par Humbert Humbert; la figure de Tazio est produite par Gustav von Aschenbach).

(Oscillation) La figure se déploie selon un double mouvement de dessaisissement et de ressaisissement. Le dessaisissement prend la forme d'un musément. Muser, c'est se perdre dans la contemplation d'une figure. Le ressaisissement prend la forme d'un chant (ou d'un enchantement), d'une énonciation qui mime ou qui témoigne de l'expérience du dessaisissement.

(Musement) Le dessaisissement qu'une figure peut provoquer prend la forme d'un musément, d'un mouvement continu de la pensée, d'un flot qui nous traverse jusqu'à ce que nous nous déprenions de lui, au moment d'un ressaisissement. C'est une forme de discours intérieur, qui ne doit pas être conçu comme une dérive occasionnelle, mais comme le moteur même de notre pensée.

(Image souche) La figure s'ancre parfois dans une image souche, une cellule figurale d'une grande potentialité, qui permet de multiples cristallisations et développements, à la manière de la figure-matrice de Jean-François Lyotard. C'est, chez Paul Auster par exemple, l'image d'un homme seul assis à une table et écrivant ou musant devant une feuille de papier, qui se déploie en de multiples récits et romans.

(Investissement) La figure est toujours de l'ordre d'une appropriation. Elle n'est, par conséquent, jamais neutre. On peut en faire une histoire, montrer comment on en est arrivés là, mais c'est parce qu'elle *nous* importe, parce qu'elle ne *nous* laisse pas indifférents qu'on la voit apparaître. La figure est, en ce sens, toujours focalisée, toujours investie, toujours partie prenante d'une culture.

(Focalisation) La figure est un foyer de l'attention, là où convergent les regards. Or, ce point est un signe, c'est-à-dire qu'il renvoie à quelque chose d'autre, qu'il sert d'interface et de relais. La figure appelle et suscite des interprétations.

(Dynamisme) La figure n'est pas une entité statique, elle est un signe dynamique qui a la labilité de l'imaginaire. Elle tire et attire. Elle est *ce quelque chose* dont on se fait une idée, mais qui sert aussi à comprendre.

Elle est objet de représentations et, en cela, objet d'expériences qui la transforment en la saisissant. Une figure qui ne se transforme plus devient statique et perd de son efficacité, jusqu'à disparaître.

(Désignation) La figure demande à être désignée, elle donne lieu à un baptême (Lolita et Tadzio en sont les exemples les plus évidents). Sans désignation, le travail de figuration peut s'amorcer, mais il demeure incertain ; il lui manque un repère, un fondement.

(Aura) La figure a une aura, au sens de Walter Benjamin, aura qui témoigne de sa singularité. Elle est un objet auratique, pour reprendre la formulation de Georges Didi-Huberman. De cette singularité dépendent l'enchantement et, ultimement, l'impression de sacré qui s'y attache. L'aura est l'inscription de la désirabilité de la figure.

Ce bref abécédaire (inversé) permet d'identifier les grandes lignes de ma conception du processus figural à l'œuvre dans mes lectures. Je n'entends pas dans les pages qui suivent reprendre de façon systématique la théorisation au cœur de cette entreprise – on se référera le cas échéant à l'essai de 2007 –, je veux plutôt, sur la base de ces principes, continuer mon investigation sur les formes que prend notre imagination quand elle se fixe sur un objet et en déploie les possibilités de sens et de présence.

Au bout des doigts

Cet essai se structure en trois parties, qui portent toutes sur la façon dont des figures apparaissent et s'imposent. La première section s'intitule « Figurer » et présente quatre explorations dans le processus d'apparition des figures. Perceptions et projections sont au cœur de ces lectures, où l'attention est resserrée sur des phénomènes ponctuels et restreints. Le premier chapitre s'articule ainsi sur une saynète au cœur du roman de Don DeLillo *Body Art*, où une perception, même infime, sert de moteur à un acte d'imagination. Le deuxième chapitre porte plus précisément sur la force de la désignation, sur la nécessité qu'il y ait

un mot, un nom pour qu'une figure puisse se stabiliser et qu'elle soit correctement saisie. Le troisième chapitre traite de l'envoûtement, de la fascination d'un sujet pour une figure, dans laquelle il trouve réponse à ses dilemmes et interrogations. La figure répond souvent à des désirs inconscients, et son aura est d'autant plus éblouissante que ces désirs sont réprimés. Le dernier chapitre revient sur une stratégie qui consiste à prendre des métaphores de façon littérale, ce qui leur donne une réalité et une puissance hors du commun puisque le processus les transforme en véritables figures de l'imaginaire. La métaphore littéralisée conduit, par la voie de la défamiliarisation, à une forme de fantastique où les perceptions sont malmenées et les significations bien souvent déconstruites. Ces quatre lectures reviennent toutes sur le moment premier d'apparition d'une figure et sur l'ébranlement que cette irruption peut susciter.

La deuxième section, « Parcours figural », continue cette exploration en s'ouvrant cette fois à des figures plus complexes, dont les développements sont pris en charge par les fictions elles-mêmes, qui se présentent alors comme des fictions critiques, où s'entremêlent discours critique et discours romanesque. Le premier parcours s'arrête sur la figure d'un jazzman, telle qu'elle apparaît dans le texte d'Enrique Vila-Matas *Chet Baker pense à son art*. Nul besoin de théoriser un rapport au figural, l'auteur le fait de lui-même, il ne nous reste qu'à suivre la piste qu'il nous offre. Il en va de même avec le deuxième parcours qui suit la transformation de l'avatar Chloé Delaume en une étonnante « Entité sentinelle » dans *J'habite dans la télévision*. Le troisième parcours traverse quant à lui quatre fictions, réunies du fait qu'elles incorporent toutes une version de la figure de l'homme qui tombe, *The Falling Man*, l'une des figures prototypiques de l'imaginaire du 11 septembre 2001. Dans ces fictions, la figure se met à varier : l'homme qui tombe ne tombe plus, reste suspendu dans les airs ou encore, tel un ange, remonte vers le ciel, ce qui rend compte d'une très grande labilité de l'imaginaire et de ses objets de fascination. Le dernier parcours explore la toute première poétique de Paul Auster, qui a fait du hasard et de la vie secrète des événements un principe de création littéraire. La figure,

dans ce dernier cas, ne se déploie pas en fonction d'un personnage ou d'une forme aisée à reconnaître, qui se voient animés d'une vie qui les métamorphose, mais d'un principe dont elle exprime l'agir.

La troisième et dernière section rend compte de ma propre obsession pour une figure singulière. La figure de l'idiot. Nombreux sont les personnages en littérature et au cinéma qui restent en marge de la société, car ils ne répondent pas aux critères de socialisation ou aux normes et attentes sociales. Pour moi, ces personnages viennent révéler des seuils : seuil de la sociabilité, de l'agentivité, du temps, des savoirs et ultimement de la conscience. L'idiot est un être de l'oubli, une figure de la table rase. Si l'oubli est le seuil de la conscience, car en deçà de l'oubli, nous ne sommes plus dans une forme d'humanité, l'idiot apparaît alors comme l'une des figures de ce seuil ; et c'est à ce titre qu'elle m'intéresse. Les deux premières figures de l'idiot abordées actualisent des rapports troubles au pouvoir politique. Le premier idiot, le narrateur du roman d'Edmund White *Oublier Elena*, incarne le pouvoir politique ; le second, le personnage d'idiot du film de Serge Cardinal *Bienvenue au conseil d'administration*, lui résiste et vient déconstruire le pouvoir politique. Il ne fait pas qu'exprimer la crise, il l'accentue et en montre le caractère stérile. La troisième figure est incarnée par un aréopage de théoriciens et de philosophes, à qui il manque quelque chose. Ce sont tous des gauchers contrariés, des gauchers que l'on a dû rééduquer parce qu'ils ne répondaient pas aux normes. La société les a rendus maladroits, confus, idiots ; et ils ont dû par eux-mêmes réapprendre à penser et à créer. La dernière figure est incarnée par Salvador Dali, lors d'une performance où le peintre surréaliste se met littéralement en danger, jouant à l'apprenti sorcier avec une technologie qu'il ne contrôle guère. Le maître de l'absurde cherche à convaincre son public de la force de sa méthode et il se glisse dans un scaphandrier qu'il croit inoffensif, mais qui se révèle potentiellement mortel. Il gesticule sur la scène dans une pantomime idiote, s'asphyxiant peu à peu. Il y a là, ai-je le goût d'argumenter, une allégorie de notre époque.

Les lectures présentées ici permettent de montrer, je l'espère, comment les figures se développent, se transforment, s'inscrivent dans

des parcours chaque fois singuliers. Les unes se présentent comme des personnages conceptuels (Entité sentinelle, Unité vagabonde, Apprenti sorcier), les autres comme des cellules imaginaires d'une grande portée (*The Falling Man*, Tiers-Instruit). Une chose est claire toutefois dans mon esprit, c'est leur caractère fantasque. Quand elles s'imposent à notre esprit, on croit pouvoir les toucher du bout des doigts, mais elles finissent toujours par nous échapper, par nous filer entre les doigts, justement.

Dans le séminaire que Gilles Thérien et moi avons donné au tout début des années 1990, à l'UQAM, ce caractère fantasque de la figure était au cœur de nos discussions. Le séminaire portait sur la présence des insectes en littérature et au cinéma. Je m'intéressais aux papillons (chez Vladimir Nabokov) et aux blattes (de Franz Kafka à Clarice Lispector et à William Gass), Thérien était préoccupé notamment par les abeilles (il finira par réaliser un film sur les abeilles en 2003, intitulé *Des abeilles et des hommes*). Notre rapport à la figure était par moments inversé. Elle était, pour lui, une forme attirante, toujours inaccessible, désirable, mais inapprochable, un idéal d'autant plus puissant qu'il était fait pour nous échapper. Elle était pour moi un moteur d'analyse et de lecture, elle m'accompagnait dans mes propres quêtes, mais sans jamais se laisser saisir. Nous examinions le même processus, mais par les bouts opposés de la lorgnette, ce qui donnait parfois à nos échanges l'allure d'un match. La clé se trouvait évidemment dans la complémentarité de nos approches, dans le fait que la figure à la fois tire et attire, se montre et s'efface, percute la surface de notre conscience avant de s'enfoncer au plus profond de nos souvenirs et de nos désirs. Cet essai lui est dédié, mon intérêt pour ces questions est apparu lors des nombreuses discussions que nous avons eues.

Je suis redevable aussi de nombreux collègues et amis avec qui j'ai pu discuter à travers les années et qui m'ont offert l'occasion de progresser dans mes réflexions. Je leur en suis infiniment reconnaissant. Figura, le Centre de recherche sur les théories et les pratiques de l'imaginaire, a été aussi un lieu extrêmement stimulant pour le développement de ma pensée.

Figurer

Le son du trombone qui tombe

Lecture et imaginaire

À quoi ressemble un événement en lecture? Quand sait-on avoir aperçu quelque chose? À quel moment une perception devient-elle un fait, une présence; un fait sur lequel se construit une interprétation et ultimement une lecture?

La lecture est une expérience, tout aussi dense que notre expérience du monde. Elle engage tous nos sens et notre capacité à percevoir, à imaginer et à rendre signifiants ces signes par lesquels un texte se laisse connaître. Elle implique que nous ayons la capacité à nous figurer en pensée des êtres et des objets, à transformer l'absence en signe, en des entités complexes qui s'imposent à notre esprit. Comme l'affirme Richard Kearney, dans *Poétique du possible*: « Exister, c'est figurer. Tout ce qui existe pour nous dans notre monde, que ce soit une chose ou une personne que l'on perçoit/ imagine/ signifie ou une œuvre ou une action que l'on fait, tout ceci est figuré par nous » (1984: 48).

Un fait de lecture, comme un événement dans le monde, c'est toujours un fait que nous avons figuré, un fait dont nous avons établi la présence et la forme, à partir de nos filtres et de nos interprétants, et que nous avons projeté sur la scène de nos propres croyances et convictions.

Un texte, nous dit Michel Charles, n'existe que par la lecture. Il n'y a pas de texte en soi, comme il n'y a pas de fait en soi ; il n'y a que des constructions (Charles, 1995). Le texte n'offre que des mots, et c'est à nous de les saisir, d'en prendre possession et d'en imaginer la forme. C'est à nous d'animer cette matière inerte et d'y insuffler une vie, qui ne sera jamais qu'une vue de l'esprit, qu'un objet de pensée.

Or, qu'est-ce qui ponctue ce travail de figuration du texte ? Comment le décrire ? À quels processus est liée la figuration ? Pour Kearney, dont je suivrai ici la pensée, « [l]a figuration se divise en trois modalités principales de conscience : perception, imagination et signification » (1984 : 53). Figurer, c'est ainsi percevoir, imaginer et manipuler une forme. Par ces trois gestes, nous nous donnons des figures, ces signes qui deviennent aisément des vecteurs de signification et qui permettent d'ouvrir des espaces sémiotiques, des imaginaires où nous nous projetons et où nous projetons des scènes qui sont celles, possibles, de notre rapport au monde.

Pour Kearney, le verbe *figurer*, dans ses multiples usages, rend compte de ce travail de la pensée imaginante qui seule parvient à saisir le monde et à le construire. Comme il le précise, « [l]e monde et le soi ne sont pas des présences données. L'homme crée son monde, c'est-à-dire le sens fondamental des personnes, choses ou œuvres qui l'entourent, tout en se créant lui-même [...] » (1984 : 45). Or, cette double création – « L'homme est la création qui se crée » – se révèle présente à même les usages du terme en tant que tel :

On peut figurer le monde (dans le sens de le percevoir ou de le former) ;
on peut se figurer le monde (dans le sens de l'imaginer ou de le figurer) ;
ou on peut figurer dans le monde (dans le sens d'y agir ou d'y jouer un rôle, c'est-à-dire dans le sens d'exister comme figurant-acteur-agent).
Dans tous ces sens [...], la figuration désigne une transcendance temporalisante par laquelle l'homme s'absente de tout ce qui est présent afin de se diriger vers ce qui est absent (possible) et le présenter ensuite comme monde. Le possible est le sens du monde ; et la figuration donne sens au monde en réalisant le possible, c'est-à-dire en présentant et en présentifiant ce qui est absent (Kearney, 1984 : 48).

Si la figure est un événement de lecture, c'est dire que son apparition tient moins à un dispositif textuel qu'à un travail de perception et d'imagination d'un sujet qui, s'emparant de ce dispositif, rend présent ce qui initialement se donnait comme absent. Figurer, construire des figures, c'est percevoir, au-delà de l'absence, ce qui était malgré tout présent et qui s'impose alors, et indéniablement, comme fait.

Figurer, c'est percevoir, imaginer et manipuler une forme significative (Gervais, 2007 : 31 et passim). Regardons comment ces trois gestes se réalisent.

Percevoir

Comment un fait se révèle-t-il à nous ? Comment une figure s'impose-t-elle comme présence ? Georges Didi-Huberman illustre ce fait à l'aide de la poussière en suspens. « La poussière, dit-il, nous montre qu'existe la lumière. » Et il continue en précisant que :

Dans le rai qui tombe au sol, du haut d'un oculus, la poussière semble nous montrer l'idéale existence d'une lumière qui serait épurée des objets qu'elle rend visibles : entre un vent d'éther et la fluidité sans but d'infimes particules. Il ne s'agit que d'une fiction, bien sûr, car l'objet, loin d'être épuré, est bien là et c'est la poussière elle-même. Mais il s'agit d'une fiction tangible, ou presque, insaisissable précisément, quoique tactile (Didi-Huberman, 1998 : 57).

La poussière en suspens permet de saisir ce moment éluif où une présence est révélée. Dans une logique qui n'est pas sans rappeler l'aura qui se greffe aux œuvres d'art, notion exploitée par Walter Benjamin, ce n'est pas la poussière ni la lumière, mais la relation subtile et éphémère entre les deux qui crée l'effet de présence. Il faut le contact de la lumière et de la poussière, une lumière segmentée par le cadre d'une fenêtre et de la poussière en suspension dans l'air presque stagnant d'une pièce, pour que quelque chose apparaisse, pour que l'événement de

cette apparition survienne. « Ce qui nous obsède ou nous menace », dit encore Didi-Huberman, « peut tout aussi bien exister, et même souverainement, dans la poussière qui danse au-dessus, autour de nous, la poussière en suspens tout à coup rendue visible dans un rai de lumière, cette poussière que nous respirons même » (1998 : 57).

Cette situation somme toute familière exemplifie certaines caractéristiques de ce moment où une figure s'impose aux sens : la singularité du moment et l'immédiateté du sentiment qu'il engage, l'événementialité de l'apparition et l'impression ressentie d'y être plongé, la discontinuité requise aussi pour que cette présence se fasse sentir. Car il ne peut y avoir de présence que sur fond d'absence ; il ne peut y avoir apparition que si, dans un premier temps, il n'y avait rien.

La présence n'implique nullement la permanence, mais le dynamisme. Un corps inanimé n'est pas présent, il est à la limite de la disparition. Il se dissout sous nos yeux, comme ces textes lisses dont nous parle Michel Charles et qui disparaissent aussitôt leur lecture complétée. C'est que la figuration ne se comprend que dans le discontinu, l'interruption ou le déséquilibre. Elle ne se réalise que par une perception qui en même temps saisit une chose et l'échappe, l'échappant du fait même de la saisir, comme cette poussière baignée de lumière, qui se laisse percevoir dans son évanescence même.

Imaginer

Figurer, c'est percevoir, mais surtout *imaginer une forme*. Don DeLillo, dans *Body Art*, roman de 2001, donne un exemple éloquent des liens qui unissent perception et imagination, liens qui, pour être nécessaires, ne garantissent nullement l'authenticité des perceptions qui leur ont servi de fondements. Comme le texte le laissera voir, ce n'est pas parce qu'on peut, à partir d'une perception, figurer un fait ou une présence que la figure générée implique une présence réelle de ce fait ou une authenticité de cette perception.

L'extrait en question survient en début de chapitre. Il est énoncé à la deuxième personne du singulier, c'est dire qu'il s'adresse à nous, puisque nous pouvons par la magie de l'identification nous sentir interpellés par ce pronom et concernés par la scène décrite. Or, la saynète permet à la fois de dévoiler comment se construit un fait de lecture et de montrer à quelles tensions est soumis l'acte d'imagination.

Tu es devant la table en train de déplacer des papiers et tu fais tomber quelque chose. Sauf que tu ne le sais pas. Il te faut une ou deux secondes pour en prendre conscience et même à ce moment-là tu ne le perçois que comme une distorsion informe de l'espace qui grouille autour de ton corps. Mais une fois que tu sais que tu as fait tomber quelque chose tu l'entends heurter le sol, avec un temps de retard. Le son fait son chemin à travers un immense réseau de distances. Tu entends le truc tomber et tu sais ce que c'est au même instant, plus ou moins, et c'est un trombone. Tu le sais au son que ça produit en heurtant le sol et d'après le souvenir retrouvé de la chute elle-même, le truc qui te tombe de la main ou qui glisse du bord de la page à laquelle il était fixé. Il a glissé du bord d'une page. Maintenant que tu sais que tu l'as fait tomber, tu te rappelles comment ça s'est passé, ou tu te rappelles à demi, ou tu le vois plus ou moins peut-être, ou autre chose. Le trombone tombe par terre avec un rebond, infime et immatériel, un son pour lequel il n'existe aucun mot évocateur, le son d'un trombone qui tombe, mais quand tu te penches pour le ramasser, il n'est pas là (DeLillo, 2001 : 91).

Certaines perceptions sont immédiates : on sait au moment même où elles ont lieu qu'elles se produisent. D'autres prennent plus de temps à s'imposer à l'esprit. Elles requièrent d'être interprétées, d'être reconstruites de toutes pièces pour enfin se révéler pour ce qu'elles sont. Toute perception requiert un horizon d'attente, toute figure requiert une préfiguration. Ne peut être perçu que ce qui est attendu, ce qui répond globalement à nos attentes. Richard Kearney le souligne : « Une chose n'est pas perçue en soi, mais à travers un horizon d'aperçus. Figurer une chose perceptivement, c'est pré-figurer le "tout" de la chose à partir d'une de ses parties aperçues » (Kearney, 1984 : 56).

Quelque chose est tombé, nous dit le texte. Soyons plus précis : quelque chose serait peut-être tombé. Car ce n'est pas encore un fait attesté, plutôt « comme une distorsion informe de l'espace », provoquée par le passage d'une fine poussière dans un rai de lumière. C'est l'intuition d'une discontinuité. Or, cette intuition a la force d'imposer son propre ordre, d'amener le monde à correspondre à ce qui a été intuitivement appréhendé. Il s'est passé quelque chose et, de cette hypothèse, maquillée en constatation, découle une perception. Une perception rétroactivement ressentie : une fois qu'on sait avoir fait tomber quelque chose, écrit DeLillo, on l'entend heurter le sol. La perception s'impose comme un fait, tandis qu'elle n'est véritablement qu'une hypothèse accompagnant un pressentiment. L'ordre causal a été interverti – normalement, c'est parce qu'on a entendu un objet heurter le sol qu'on en conclut avoir fait tomber quelque chose, et non le contraire comme ici –, mais l'imagination n'a que faire de la logique et la perception peut bien venir a posteriori confirmer une intuition fondée sur un vague pressentiment.

Dès l'instant où le fait est établi, l'imagination d'emblée s'emballe et complète la scène. On sait qu'un trombone est tombé et l'on se figure l'événement. La chute du trombone implique une mise en récit somme toute banale qu'on peut aisément reconstruire, jusqu'à la voir avec les yeux de la pensée. On peut même rejouer la scène au complet, se la figurant dans ce monde au même titre qu'on peut y figurer des objets et des incidents. Spontanément, et par notre expérience de telles situations, on interprète les événements et l'on construit une séquence ou un micro-récit qui en justifient, puis en accréditent la réalité.

D'une perception indistincte, on passe sans heurts à l'établissement d'un événement et à la reconnaissance d'une présence, même si celle-ci n'est qu'une illusion, ce que la première vérification permet de montrer. Le trombone n'est pas là où on l'attend. Mais l'acte d'imagination ne se soucie guère que les perceptions sur lesquelles il se déploie ne soient pas fondées.

L'exemple nous permet de comprendre, par l'absurde, que le fait de lecture, comme la chute d'un objet, ne doit pas seulement être construit, mais qu'il doit encore être attesté pour ne pas être un simple fait de l'imagination, la chute d'un trombone imaginaire.

Manipuler une forme

Figurer, c'est percevoir et imaginer, mais c'est aussi *manipuler une forme*, jouer avec des significations et les développer, au sens d'un déploiement symbolique bien entendu, mais au sens aussi du processus photographique, qui transforme l'absence en présence et le présent en son contraire.

Dans « Images de mon père en pleurs », une nouvelle de Donald Barthelme, le texte nous invite à jouer avec une figure sans cesse réitérée, jusqu'à ce que nous comprenions, lors d'une épiphanie qui a tout de l'événement de lecture, qu'il y avait là d'abord et avant tout une figure-écran. La figure, il faut le dire, est souvent une énigme. Elle en cache autant qu'elle en montre et son sens véritable ne surgit qu'après une longue fréquentation et un acte d'interprétation.

La nouvelle se donne comme un ensemble de 36 fragments, certains composés d'une seule phrase, parfois même d'un seul mot. Ces fragments constituent un espace qui est celui du deuil et du ressassement. Un fils y apprend, dès l'incipit, la mort de son père, renversé par un carrosse, et il cherchera, tout au long du texte, à s'imprégner de la vérité de cet événement. La nouvelle n'est pas linéaire, elle trace des cercles où sont répétées les images du père renversé, auxquelles répondent celles sous-jacentes du fils contemplant le mystère de cette mort, incapable d'en comprendre la vérité et inapte à exprimer ses émotions.

Un aristocrate dévalait la rue dans son carrosse. Il écrasa mon père.

Après la cérémonie, je rentrai en ville à pied. J'essayai de penser à la raison pour laquelle mon père était mort. Puis je me souvins : il avait été écrasé par un carrosse (Barthelme, 1978 : 7).

Le deuil du fils passe par la dénégation, par le refus de la peine qu'un tel événement occasionne. Cette réalité, il ne parvient pas à l'accepter ; son faux détachement l'indique implicitement. Il y a là un réel qui ne peut être admis, auquel le narrateur résiste, en se cachant derrière un écran neutre, une émotion ramenée à son degré zéro. Ce tiraillement du fils se cristallise en une figure qui réapparaît à sept reprises dans le texte : celle du père en pleurs.

Cette figure est ambiguë. Dès sa première apparition, elle se révèle avec un arrière-plan qui en perturbe les traits. C'est que la figure du pleureur est l'objet d'une identification incertaine :

Oui il est possible que ce ne soit pas mon père qui soit assis là, au milieu du lit, en train de pleurer. Ce peut être quelqu'un d'autre, le facteur, le livreur de l'épicerie, un courtier en assurances ou un percepteur, qui sait. Cependant, je dois dire, cela ressemble à mon père. La ressemblance est très forte (1978 : 7-8).

La figure est à la fois affirmée et contestée. C'est et ce n'est pas le père du narrateur. La ressemblance est frappante, mais l'identité est incertaine. Ce refus de reconnaître son père dans cette figure en pleurs apparaît comme un symptôme du déni du fils. Il s'agit du refus initial du deuil. D'ailleurs, la même scène revient sans cesse, dans des états de diffraction divers :

L'homme assis au milieu du lit ressemble beaucoup à mon père. Il pleure, les larmes coulent le long de ses joues. On peut voir qu'il est bouleversé par quelque chose (1978 : 9).

C'est le père de quelqu'un. Cela au moins est clair. Il est paternel. Le gris des cheveux. La bouffissure du visage. La voussure du dos. La brioche du ventre. Des larmes qui coulent. Des larmes qui coulent. Des larmes qui coulent. Des larmes, encore. Il semble avoir l'intention de vouloir aller plus loin sur ce sentier de sel. Les faits suggèrent que son programme consiste à pleurer. Il a quelque chose en tête, des pleurs encore. Ô Seigneur, Seigneur! (1978 : 12)

Tiens!... Voilà mon père!... assis sur le lit là-bas!... et il pleure!... comme s'il avait le cœur trop gros!... Père!... comment se fait-il?... qui vous a blessé!... Nommez l'homme!... Tiens, je... je... ici, Père, prenez ce mouchoir!... (1978 : 17)

Voilà le lit de mon père. Dedans, mon père. Attitude de découragement. Gracieux comme un daim, les mêmes grandes oreilles. Un rien de sourire durant un rien de temps. Est-il en train de me faire marcher? (1978 : 20)

Le mouvement, on le comprend sans peine, apparaît insistant. La figure a un noyau, une image souche réitérée avec insistance : celle d'un père qui pleure seul sur un lit, aperçu par son fils. Les cinq éléments de cette image souche (le père, les pleurs, la solitude, le lit, le fils) sont réaffirmés, fragment après fragment, et ils servent de base à des mises en récit multiples, où le fils se remémore des scènes de famille. Ainsi, quand le père n'est pas sur son lit en train de pleurer, il est en train de jouer. Il écrit sur un mur avec ses crayons pastel (1978 : 14) ; il s'amuse avec la salière, la poivrière et le sucrier, mélangeant leur contenu (1978 : 17) ; il saute sur le dos d'un gros chien, à califourchon, en criant « hue dia ! » (1978 : 14) ; il joue avec une maison de poupée (1978 : 17), il écrase son pouce dans les petits fours (1978 : 10) ou il joue aux cowboys et aux Indiens (1978 : 13).

Le fils partage son temps entre son enquête sur les circonstances de la mort de son père et ces souvenirs d'un père tantôt pleurant sans discontinuer, tantôt agissant comme un enfant. Ces fragments d'un père enfant présentent en fait une image dissonante, amusante par moments, mais inquiétante. Qui est ce père qui est tout sauf un père?

À quoi renvoie ce père mort ? Sa figure entraîne projections et mises en récit. Elle se déploie sur une absence, mais elle s'en sert comme d'un mur contre lequel elle vient buter. « L'absence est fondatrice du temps de la narration », dit Pierre Fédida (1978 : 72). Le psychanalyste distingue clairement l'absence du vide, qui est « l'incapacité de constituer l'espace en un temps de l'absence » (1978 : 72). La figure, celle immédiate du mort, vient remplir ce vide, elle le transforme en signe, ce qui peut être manipulé, compris et interprété.

Ce signe apparaît bien souvent comme une énigme. Que dit-il de l'absent ? Par quelle opération le vide laissé par sa disparition s'est-il transfiguré en une forme ? La figure est, en ce sens, un mystère. Si elle s'impose spontanément comme une vérité pour le fils, elle se révèle essentiellement opaque, elle doit encore être interprétée. Elle attire et, en même temps, résiste à celui qui se l'approprie. Elle dit quelque chose qui ne peut être entendu, du moins initialement. Elle permet tout de même que du sens émerge.

Ainsi l'accumulation des images de la nouvelle ne devient cohérente qu'en regard d'une image en creux, d'une image absente, qui ne cesse d'être reconduite. Si, comme se demande le fils, « ce n'est pas [son] père qui est assis là sur le lit en pleurs » (1978 : 16), qui s'y trouve alors ? Qui ? Sinon le fils lui-même. C'est le fils qui est sur ce lit, à accumuler les larmes. C'est lui qui pleure.

Le père a pris sur lui la peine du fils, il en est devenu le signe, le seul signe possible. Motivé, nécessaire. Cela explique pourquoi l'image de ce père est insupportable. « Mais pourquoi rester ? », se demande le fils, « [p]ourquoi regarder ? Pourquoi s'attarder ? Pourquoi ne pas s'enfuir ? Pourquoi s'exposer ? » (1978 : 12) Il pourrait être ailleurs, « en train de lire un livre, de regarder la télé, d'introduire un grand bateau dans une petite bouteille, de danser le Pig » (1978 : 12). Le fils reste parce qu'il ne peut quitter une scène dont il est le seul acteur. Le masque est devenu transparent, malgré les efforts démesurés du fils pour n'en rien laisser paraître. « Images de mon père en pleurs », le titre de la nouvelle, doit se lire plutôt comme « Images d'un fils pleurant son père »... Images

insupportables, inacceptables et par conséquent refusées, niées, projetées en négatif sur la surface du texte. C'est à nous de les développer et de remettre leurs couleurs dans le bon ordre. Il y a un enfant qui pleure et il se cache dans l'image d'un père en larmes.

Mais l'image rectifiée n'est nulle part exhibée dans le texte, seule la figure qui lui sert d'écran est proposée. Le lecteur doit la récupérer et en inférer sa présence depuis les indices éparpillés tout au long du récit. L'événement en lecture, il est là, dans cette compréhension soudaine que le père n'est qu'une image inversée du fils. Rien ne peut prouver, texte à l'appui, que l'image est un masque. Mais, dès l'instant où l'hypothèse surgit, notre esprit critique d'emblée s'active et nous complétons le portrait. Il ne peut en être autrement, comme un trombone dont on sait bien qu'il est tombé, même si rien ne nous en a confirmé le fait.

L'événement en lecture survient quand une figure s'impose, malgré tout, et entraîne la représentation dans son sillage. Elle surgit, et c'est l'ordre de ce texte qui est mis sens dessus dessous. « Figurer quelque chose perceptuellement », dit Kearney, « c'est le figurer comme un tout absent à partir d'un aperçu présent » (1984 : 60). Et c'est le manipuler, jusqu'à ce que sa forme se révèle, et son sens par la même occasion.

Un tel événement advient en contexte. Si le texte apparaît comme un dispositif au cœur duquel peut se lover une énigme, c'est à nous, par notre écoute, à en trouver la clé. La figure, comme toute signification complexe, n'apparaît qu'à la suite d'un travail d'appropriation du texte et d'interprétation. Ce travail se déploie sur la base de nos expériences et de nos savoirs. S'il est amorcé par une perception quelconque, de quelque nature que ce soit, il implique avant tout un acte d'imagination qui parvient à identifier une forme, à l'isoler et à l'appréhender afin, ultimement, de la manipuler et de la rendre signifiante. La lecture est ouverture sur le monde, elle est un processus dynamique et elle implique

un processus qui, une fois entamé, ne cesse de se développer et de se complexifier. Car il ne faut pas en rester, comme le montrent les trois exemples abordés dans ce chapitre, à la seule identification d'un fait ; il faut se servir de cette perception initiale comme point de départ d'une exploration des formes que peuvent prendre l'imaginaire et ses figures.

La figure au bout des doigts

Oubli et mémoire dans
Le nom sur le bout de la langue

Il y a des noms qui « aident le lecteur à nommer l'innommable » (2000 : 28), suggère Alberto Manguel, dans son essai sur les mots et le monde. Il cible la part essentielle que joue la littérature dans notre capacité à dire le monde et, surtout, à mettre en mots les zones ténébreuses de nos peurs et pulsions.

Ainsi que le savent tous les enfants, le monde de l'expérience (comme la forêt d'Alice) est innommé, et nous y errons dans un état de confusion, la tête emplie du bourdonnement des choses apprises aussi bien que des intuitions. Les livres que nous lisons nous aident à nommer une pierre ou un arbre, un moment de joie ou de désespoir, le souffle d'un être aimé ou le sifflement d'un oiseau, en illuminant un objet, un sentiment, une connaissance et en nous disant que voici notre cœur contemplé sans dégoût, voici des flots abracadabresques, voici l'homme qui est triste le soir (2000 : 28).

Les livres nous aident à nommer. Ils proposent des mots qui nous assistent à trouver les nôtres, à comprendre par et pour nous-mêmes. C'est en baignant dans les mots, en nous laissant porter par leurs courants, que nous parvenons peu à peu à nous les approprier et à les utiliser pour désigner ce qui reste tapi ou au contraire gronde en nous.

Mais qu'advient-il quand ces mots se mettent subitement à manquer, quand le sentiment illuminé ou l'objet désiré se refusent à être identifiés et retournent dans l'ombre des idées indistinctes ? Qu'arrive-t-il quand les mots disparaissent, ou alors quand ils ne sont pas encore apparus et qu'ils restent en deçà de notre esprit ?

Paul Auster, dans *Le voyage d'Anna Blume* (1993), a mis en scène le deuil des mots qui disparaissent. La ville dévastée d'Anna se vide petit à petit de ses objets et de ses mots, car avec les objets disparaît aussi le vocabulaire qui servait à les désigner. Pendant un certain temps, ils sont encore présents, mais, leur référent disparu, ils deviennent évanescents et se désagrègent. Avant de s'écraser pour de bon, ils se transforment en purs objets, lourds comme des pierres et tout aussi inefficaces à laisser la lumière passer. Et c'est l'oubli qui impose sa loi. L'absence est ressentie comme un deuil sur les bases duquel plus rien ne s'éveille.

Dans *Le nom sur le bout de la langue* (1993), Pascal Quignard a mis en scène l'oubli complémentaire à cette disparition des mots, c'est-à-dire l'absence du mot qui n'a pas encore été trouvé, qui échappe pour l'instant à l'esprit, malgré sa très grande proximité. Le mot n'a pas disparu, il n'est tout simplement pas encore apparu et on anticipe, comme un véritable miracle, son arrivée. La scène du langage ne s'y referme pas, comme avec Auster, au contraire, elle tarde à s'ouvrir et à s'imposer ; et l'absence du mot, l'absence de ce qui peut nommer, y est ressentie comme une violence extrême. Car c'est la faille du langage qui est subitement manifestée. La possibilité que le langage vienne à manquer et, avec lui, la vie elle-même.

Quignard ne fait pas que désigner cette déficience, il s'en sert comme point de départ de son texte. Il prend une scène d'enfance – sa mère, à la table, cherche un mot qu'elle a sur le bout de la langue –, et il la transforme en un texte complexe, en des strates textuelles qui en exploitent les diverses ramifications. Il fait d'une scène une figure et il en déploie les multiples configurations. Il en résulte un conte merveilleux d'une facture très classique, « Le nom sur le bout de la langue », un essai sur l'oubli, et plus spécifiquement sur la sidération

que l'oubli peut provoquer, « Petit traité sur Méduse », et un bref texte introductif, « Froid d'Islande ».

Le nom sur le bout de la langue

Écrire, c'est rechercher des mots qui savent à tout instant se faire désirer et c'est craindre en tout temps la fuite de ces mots, leur possible désertion, loin de la scène du langage. Or, que reste-t-il quand les mots résistent ? Quand le vide que leur absence avive s'impose comme seul horizon ? Un silence embarrassé ou une sidération qui ne sont autres que la reprise au quotidien d'une scène mythique, d'une confrontation avec la Gorgone Méduse, dont Le Caravage a su peindre la tête avec génie, en choisissant pour modèle son propre visage.

Quignard n'a pas procédé différemment, et il a peint son « Petit traité sur Méduse » à l'aide d'une scène de sa propre vie, d'une scène où sa mère finit par jouer le rôle de la créature malfaisante. Cette scène est comme un texte, et Quignard la lit à répétition, cherchant à travers les strates de ses souvenirs à saisir ce qui, dans l'oubli des mots, l'effraie au plus haut point.

La scène au cœur du *Nom sur le bout de la langue* s'impose comme une image souche, une image d'une grande portée puisqu'à l'origine d'un ressassement complexe. Cette image souche, comme une métaphore fondatrice, s'articule autour de l'idée que le nom oublié est un enfer. Or, tout concourt à nous faire oublier les mots. L'oubli mis en scène par Quignard est un oubli *in praesentia*. C'est l'oubli comme défaillance de la mémoire, dont la forme minimale est bien la recherche d'un mot.

Ma mère se tenait toujours à l'extrémité de la table à manger, le dos à la porte de la cuisine. Brusquement, ma mère nous faisait taire. Son visage se dressait. Son regard s'éloignait de nous, se perdait dans le vague. Sa main s'avancait au-dessus de nous dans le silence. Maman cherchait un mot. Tout s'arrêtait soudain. Plus rien n'existait soudain.

Éperdue, lointaine, elle essayait, l'œil fixé sur rien, étincelant, de faire venir à elle dans le silence le mot qu'elle avait sur le bout de la langue. Nous étions nous-mêmes sur le bord de ses lèvres. Nous étions aux aguets comme elle. Nous l'aidions de notre silence – de toute la force de notre silence. Nous savions qu'elle allait faire revenir le mot perdu, le mot qui la désespérait. Elle hélait, hallucinée, sa masse vacillante dans l'air.

Et son visage s'épanouissait. Elle le retrouvait : elle le prononçait comme une merveille. C'était une merveille. Tout mot retrouvé est une merveille (1993 : 55-56).

Cette situation relativement banale est le point de départ d'un processus de lecture et d'interprétation. Confronté à cette figure d'une mère immobilisée en pleine quête, Quignard se surprend à être fasciné et interdit. Fasciné, car par cette faille s'ouvre une béance qui a l'oubli comme fondement ; un oubli qui peut aller jusqu'à l'oubli de l'oubli, l'oubli *in absentia*, ouvert à une implacable régression infinie. Interdit, car cet oubli en acte, s'il est incarné ici par l'attente anxieuse d'un fils face à sa mère figée dans une quête intérieure, correspond dans son amplitude maximale à la sidération qu'un choc intense provoque. Reprenons plus longuement ces deux réactions.

La fascination pour cette scène traverse *Le nom sur le bout de la langue*. Son impact sur Quignard est grand. « Ma mère, s'il est un souvenir qui me retient à elle, comme la main au bras, c'est cette scène » (1993 : 59). Et elle réapparaît comme un leitmotiv. Elle s'impose en fait comme une figure, à la fois obsédante et fascinante. Quignard se consume dans sa contemplation, y revenant sans cesse. « Ma mère cherchant à rattraper la forme perdue, ma mère s'échinant à recouvrer le verbe ancien qui expliquerait tout, ma mère cherchant son mot devenait l'apparence d'elle-même, comme si la recherche, en immobilisant les traits, en fixant le regard, imposait son masque sur le visage – un masque en tout point ressemblant, sinon la vie » (1993 : 83).

Mais le cœur de cette scène, comme en fait foi l'extrait, ce n'est pas la mère, c'est son oubli, son éloignement dans l'oubli. La recherche du

mot oublié la transforme. Si elle était vie, et origine de la vie, la mort vient s'immiscer dans l'oubli et elle se love entre l'enfant et sa mère. Son visage devient un masque, source d'une grande frayeur. « La face s'est pétrifiée dans sa concentration. Elle s'est figée dans la recherche et dans la frustration. Elle n'est plus mobile. Le non-vivant l'a envahie. La face de celle qui cherche le nom qui est sur le bout de sa langue n'a plus de visage » (1993 : 83-84).

L'oubli, c'est la mort, ou plus précisément, le non-vivant. C'est-à-dire que ce n'est pas encore l'affirmation de la mort, de ce néant qui s'ouvre quand elle est devenue définitive, ce non-état qui n'est rien, pour reprendre les propos de Vladimir Jankélévitch (1966), mais simplement la négation du vivant, cette part de la mort dans la vie que le masque et la posture de la mère représentent.

Nous nous retrouvons avec une adéquation simple : la mémoire est la vie et l'oubli, la non-vie, la disparition ou la dissolution. La fascination de Quignard pour l'oubli est un intérêt morbide pour cette part en nous qui se défait quand le langage vient à manquer et avec lui tout ce qui fait l'humanité. « L'oubli est initial. C'est l'amnésie propre à l'enfance » (1993 : 65). Il n'est pas étonnant que la forme adoptée initialement pour rendre compte de l'oubli soit le conte merveilleux. Le conte parle le langage de l'enfance, il parle avec ces mots qui commencent à peine à s'extraire de l'oubli initial, de cette fusion avec la mère et avec *l'oubli sans parole* qui en est l'expression.

« Le nom sur le bout de la langue », le conte, est tout entier un développement sur la fascination pour l'oubli représenté par la figure de la mère et l'image souche qui s'y est nichée. C'est un récit « dans lequel la défaillance du langage [est] la source de l'action » (1993 : 9). Colbrune y aime Jeûne, qui consent à l'épouser à la condition qu'elle brode une ceinture historiée égale en beauté à celle qu'il porte autour de la taille. Colbrune s'use les yeux durant cinq semaines à reproduire les motifs enchevêtrés de la ceinture, mais sans succès. Son art ne suffit pas. Une nuit, un Seigneur cogne à sa porte. Il lui demande pourquoi elle pleure. Il prend alors dans sa sacoche une ceinture qui

correspond en tout point à celle de Jeûne et il consent à la lui donner à une condition : qu'elle n'oublie pas son nom et qu'elle puisse se le rappeler quand il reviendra dans un an.

Jeûne épouse Colbrune, tel que promis, et ils vivent heureux jusqu'à ce que l'année soit sur le point d'être écoulée. Colbrune se rembrunit alors, expliquant à son mari le pacte qu'elle a conclu et surtout l'oubli dont elle est maintenant victime. « Le nom était sur le bout de sa langue, mais elle ne parvenait pas à le trouver. Le nom flottait au bout de ses lèvres, il était tout près d'elle, elle le sentait, mais elle n'arrivait pas à se saisir de lui, à le remettre dans sa bouche, à le prononcer » (1993 : 32). On retrouve évidemment, à peine maquillée, l'image souche de la scène de la mère. Jeûne, le tailleur, accepte de l'aider et il part à la recherche du Seigneur. Il descend sous terre, il entre dans un grand château blanc et apprend enfin le nom de ce dernier. Quand il revient auprès de Colbrune, il l'oublie pourtant à son tour : distrait par le reflet de sa maison dans l'eau, « le nom lui [fait] défaut » (1993 : 40). Il recommence la quête avec les mêmes résultats : au retour, distrait par la figure de sa femme au crépuscule, il oublie aussitôt le nom. La troisième fois sera la bonne, comme le veut la logique des contes merveilleux. Il revient cette fois en pleine nuit et ne se laisse distraire par rien. Il peut enfin transmettre le nom, c'est Heidebic de Hel. Ils sont sauvés.

La leçon du conte est claire. C'est le monde, la perception du monde qui fait oublier le mot. C'est la beauté du monde – le reflet de la maison dans les eaux du lac ou l'ombre de l'être aimé à la brunante – qui chasse les souvenirs. La mémoire est une bataille contre le monde, elle ne réussit à se maintenir intacte que si elle parvient à s'isoler et à ne pas subir son influence. Le conte exploite un deuxième élément de la scène de l'oubli. La mère doit se retirer du monde pour retrouver le mot sur le bout de sa langue. Elle doit rejoindre le monde des morts, l'enfer, et y rester jusqu'à ce que le mot, non seulement apparaisse, mais choisisse de rester et puisse être enfin énoncé. Cette figure réapparaît ainsi dans le conte sur un mode diffracté par le biais des trois voyages de Jeûne en enfer.

Si vie et mort sont comme mémoire et oubli, *Le nom sur le bout de la langue* propose une synthèse de cette opposition. Il transforme une conception de l'oubli comme pure négativité ou revers de la mémoire – celle illustrée par le conte – en activité productrice de sens, en un oubli positif, posture affichée dans le « Petit traité sur Méduse ».

Cette synthèse est nécessaire. Comme le signale Marc Augé dans *Les formes de l'oubli*, « [faire] l'éloge de l'oubli, ce n'est pas vilipender la mémoire, encore moins ignorer le souvenir, mais reconnaître le travail de l'oubli dans la première et repérer sa présence dans le second. La mémoire et l'oubli entretiennent en quelque sorte le même rapport que la vie et la mort » (1998 : 20). Par son propre texte, par ce développement littéraire déployé à partir d'une scène d'enfance, Quignard transforme un oubli négatif en processus de création. Il se sert de l'oubli et le convertit en objet dynamique, capable de susciter réflexions et commentaires. C'est un oubli qui n'est plus un combat contre la mémoire, mais la part obscurcie d'une dyade nécessaire : « La mémoire est d'abord une sélection de ce qui est à oublier, ensuite seulement une rétention de ce qu'on entend mettre à l'écart de l'emprise de l'oubli qui la fonde » (1993 : 63-64).

Mémoire et oubli se conjuguent en fait sur un même mode. Ils constituent les faces opposées d'une même opération, celle par laquelle on se donne des objets de pensée. Or, ces objets, on peut les manipuler, on peut les développer et on peut aussi les égarer. On peut se perdre dans nos pensées, comme on peut se perdre dans la contemplation de nos figures. Il s'agit là d'un des moteurs de notre pensée.

La scène de l'oubli déployée par Quignard est révélatrice du rôle important que joue le musement, cet oubli positif et en acte (Gervais, 2008) présent au cœur du *Nom sur le bout de la langue*. À quoi correspond cette attitude presque consciente qui consiste à rechercher un mot qui se laisse désirer et qui fuit sous le regard ? Comment le trouver, ce mot ? Où le rechercher ? Où regarder ?

C'est dans sa mémoire qu'on cherche. C'est dans ce magma de pensées qui nous sert d'encyclopédie et de dictionnaire. Or cette

recherche n'est pas ordonnée, elle ne suit pas une ligne continue et stable. C'est la ligne brisée qui la caractérise : une recherche décousue et disloquée qui doit s'aventurer sur des chemins peu balisés pour récupérer ce que la voie ordonnée et rationnelle de la mémoire a échappé. Cette recherche est faite de la distraction elle-même. Quand on a un mot sur le bout de la langue, on le sait, les procédés habituels de rappel se révèlent inefficaces. Il faut faire semblant de chercher, faire comme si on ne cherchait pas, passer à autre chose, continuer à rêvasser et laisser ses pensées suivre un fil qu'elles seules connaissent. Quand, enfin, le mot apparaît, il le fait comme une révélation. Il avait toujours été là, même si on ne pouvait l'apercevoir, et il se manifeste soudainement. On ne trouve pas les mots que nous avons sur le bout de la langue, ils reviennent tout seuls. Or, cette ouverture à une pensée divergente et dotée de son propre dynamisme, c'est le musement, un oubli positif.

L'interdiction du regard

Mais la fascination pour cette image souche se double aussi d'une sidération. L'enfant a vu ce qu'il ne devait pas voir. Un peu comme Cham, le fils de Noé, qui a transgressé l'interdiction de voir son père nu (Mondzain, 2003 : 30 et passim), l'enfant Quignard a vu sa mère musser, il l'a vue en plein musement. Ainsi, la mère qui muse et qui s'absente du monde pour se mettre à l'écoute du mouvement intime et infini de sa pensée devient une figure mortifère, marquée par le non-vivant. « La face de celle qui cherche le nom qui est sur le bout de sa langue n'a plus de visage » (1993 : 83). C'est dire que le regard de l'enfant n'est pas retourné, parce qu'il ne reste plus du visage de la mère que ce masque en tout point similaire, sauf pour la vie. Sa face s'est pétrifiée et la relation est rompue. La figure dont le regard a été éliminé est un monstre. Quignard l'associe d'emblée à la Gorgone Méduse. Le regard mort et le regard qui tue sont une seule et même chose. Le fils devant

la mère en état d'absence est comme tout homme devant Méduse, c'est-à-dire sur le point de perdre quelque chose d'irrécupérable.

Et il en est ainsi parce que le musement est ouverture vers le néant, et que le spectacle de cette porte ouverte sur le non-vivant est essentiellement anxiogène. Il transforme du moins la mère nourricière – n'oublions pas que la scène se déroule à table – en monstre, en Seigneur des ténèbres, celui qui trône sur tout ce qui est mort.

Cette expérience du mot qu'on sait et dont on est sevré est l'expérience où l'oubli de l'humanité qui est en nous agresse. Où le caractère fortuit de nos pensées, où la nature fragile de notre identité, où la matière involontaire de notre mémoire et son étoffe exclusivement linguistique se touchent avec le doigt. C'est l'expérience où nos limites et notre mort se confondent pour la première fois. C'est la détresse propre au langage humain. Le nom sur le bout de la langue nous rappelle que le langage n'est pas en nous un acte réflexe. Que nous ne sommes pas des bêtes qui parlent comme elles voient (1993 : 57).

Comme une maille qui se défait et qui entraîne le châle au complet, le mot sur le bout de la langue est la faille par laquelle l'oubli se manifeste et se répand jusqu'à noircir tout ce qui est à sa portée. Il est notre origine et notre destin. Nous venons de l'oubli et nous y retournerons. Entre ces deux moments de non-être, il y a la vie, et le langage. Il y a les mots dont la force première n'est pas tant de permettre une communication, un partage, que d'assurer une identité, une existence. Le langage nous fait exister, et sans lui, nous retournons à l'état d'absence, absence à soi et à sa propre existence.

Il faut des mots pour exister comme sujet. Nos lectures ne sont pas tant des commentaires ou des suppléments qu'une déclaration d'existence. Ce n'est que par le texte que la lecture existe. Comme le dit Clément Rosset, « [i]l n'y a pensée qu'à partir du moment où celle-ci se formule, c'est-à-dire se constitue par la réalité des mots » (1995 : 29). Le texte de notre lecture, une fois produit, est ce qui la fait vivre, ce qui l'entretient, ce qui la fait exister autrement que comme pure potentialité. D'ailleurs dès l'instant où un mot résiste, c'est la

pensée qui fuit et, avec elle, la présence même de la subjectivité qui se défait. Rosset continue en disant : « Sans le mot qui seul compte dans l'expression d'une pensée, la pensée en question n'est qu'un pur fantôme en attente de corps. Là où les mots manquent pour la dire, manque aussi la pensée » (1995 : 41). Mais cette pensée manquante n'est pas disparue. Elle s'est simplement retirée dans l'enceinte d'une parole intérieure, d'un monologue qui se constitue au fil des associations. Inaccessible peut-être, comme cette âme « partie dans l'autre monde à la recherche d'un mot » dont nous parle Quignard (1993 : 84), mais toujours présente, en attente simplement du mot qui saura la ramener dans notre monde.

Une allégorie de la lecture

Le nom sur le bout de la langue est une allégorie de la lecture, au sens donné à cette expression par Paul de Man (1982). Quignard nous y montre, à l'aide de procédés tout simples – un conte merveilleux, un bref essai –, comment d'un fait banal on peut produire un texte complexe, qui en reconstruit le sens. Son texte l'illustre tant par sa forme que par son contenu. Car le thème même de ce texte, l'oubli, est au cœur de notre rapport au langage, à la vie et à l'agir. L'oubli, c'est le magma des expériences saisies dans leur complexité la plus grande. C'est une parole intérieure qui cherche, à travers des voies de traverse et des sentes peu balisées empruntées à l'aveugle, à faire son chemin et à se constituer en bonne et due forme. Mais, sans ce musement premier, sans ce *penser* dans tout son dynamisme, il n'y aurait pas de parole ni de texte. L'oubli est premier et c'est sur son seuil qu'une parole est seule possible.

Le texte, si tant est que le monde se donne à lire et à interpréter, ne peut que se construire sur la base de cet oubli et tâcher de le prendre en charge, de le mettre en mots. Quignard le fait en identifiant une scène, qu'il reconstruit peu à peu. Il l'interprète et s'en sert comme

d'une image souche qui lui permet d'en éprouver la consistance et la puissance symbolique. Il transforme l'événement en une figure qu'il exploite comme principe poétique et objet d'investigation. Ce faisant, il s'éloigne de l'oubli, ou plutôt il convertit un oubli négatif, et vécu sur un mode dysphorique que l'image de Méduse vient illustrer, en oubli positif (un musément) qui l'informe sur la part des mots, et des mots retrouvés, dans nos entreprises et nos vies. Il ne subit plus l'oubli, il le met en scène et entreprend de saisir ses formes et fonctions.

Le texte de toute lecture se construit pareillement sur un oubli en acte. C'est la situation initiale de lecture, cette pure fusion qui serait, pour reprendre le vocabulaire de Quignard, l'enfance de la lecture. Lors de cette situation première, nous nous immergeons dans le texte que nous lisons, notre monde et celui du texte se fondent l'un dans l'autre. Le musément y apparaît d'emblée comme la forme de connaissance initiale, un pur jeu de l'esprit qui se déroule dans l'enceinte ouverte par la lecture du texte.

Ce musément, s'il n'est jamais pris en charge, se transforme, d'un oubli positif en acte, en oubli négatif. C'est Méduse dont on craint le regard et à laquelle on préfère ne plus penser. Si, comme le montre Quignard, ce musément devient la source d'un développement, le point de départ d'un nouveau texte, une parole trouve à s'y constituer, capable à la fois de revenir sur cette fusion maintenant terminée et d'en prendre la mesure. C'est *Le nom sur le bout de la langue*, à la fois scène et livre, souvenir et réflexion.

Le regard y est souvent, en revanche, nostalgique. « Cette nostalgie », comme le souligne Quignard, « invente avec ses mots toujours en retard la chimère de fusion ou l'image de continu qui l'auraient précédée et à partir desquelles les objets peuvent prendre leur relief et la forme globale du corps autre, dont on procède, vient fasciner » (1993 : 71). Il n'y a pas de lecture créatrice de texte qui ne soit empreinte de nostalgie, comme il n'y a pas de figure qui ne soit pas ancrée dans une absence. C'est la vie des signes et des textes de porter des palimpsestes qui les alimentent au moment même où ils semblent sur le point de disparaître.

Figure de l'envoûtement

L'effet Tadzio dans *La mort à Venise*

Envoûtement et figure sont étroitement liés. Le *Larousse historique* nous apprend, par l'étymologie, que le terme vient du latin «vultus», visage, puis de l'ancien français, «volt ou vout», «visage, image et en particulier les figures de cire représentant une personne à qui on veut nuire par une opération magique». L'envoûtement est lié à la notion de figure et de figurine. La première acception du terme, dans le *Grand Robert de la langue française*, nous explique que «envoûter», c'est «[r]eprésenter (une personne) par une figurine de cire, de terre glaise, etc. dans le dessein de faire subir à la personne représentée l'effet magique des invocations que l'on prononce devant la figurine ou des atteintes qu'on lui porte». Au figuré, on obtient l'usage contemporain du verbe, qui est d'exercer sur quelqu'un un attrait, une domination irrésistible.

Fait intéressant, les verbes par lesquels on parle de l'envoûtement ont tous une double dimension cognitive et relationnelle : assujettir, captiver, charmer, dominer, ensorceler, fasciner, séduire, subjuguer. On y trouve en effet à la fois une relation de domination ou de subordination, et un état cognitif altéré. On ne reste pas intact face à ce qui nous envoûte. La figure qui nous ensorcelle nous propulse dans des états d'esprit qui n'ont rien d'usuel ; et, très précisément, la figure nous incite à nous perdre dans sa contemplation. On peut comprendre l'action

de « se perdre » de façon mineure, comme le fait de s'égarer, de sortir temporairement de sa voie, ou, de façon majeure, comme d'entrer en état de perdition, qui conduit à la ruine de l'âme par le péché.

Des situations d'envoûtement apparaissent en toutes lettres dans des romans aussi divers que *La mort à Venise* de Thomas Mann, *Nadja* d'André Breton, *Lolita* de Vladimir Nabokov, *Body Art* de Don DeLillo qu'on a déjà évoqué, certaines des nouvelles les plus perturbantes d'Edgar Allan Poe (« William Wilson », « Ligéa », « L'homme des foules »), les récits de revenants et de fantômes, etc. On pourrait aussi ajouter que tout texte où figure un objet de désir — du roman d'amour populaire aux métafictions contemporaines —, tout texte qui met en scène une figure de l'imaginaire offre les prémices, par le biais d'une structure désirante, d'une situation d'envoûtement.

Tout peut servir de base à une figure, tout peut ensorceler. Que ce soit une femme aperçue à une fenêtre ou dans le cadre d'une porte, un objet fétichisé, une partie de sa propre anatomie comme son nez ou sa main. Dès l'instant où un objet est doté de signification par un sujet, cette transfiguration lui attribue une aura qui n'est autre que le signe de sa désirabilité. Quand une figure apparaît, elle envoûte littéralement le sujet, héros ou narrateur, qui commence à la contempler. Le mouvement se déploie en trois étapes distinctes (apercevoir, imaginer et manipuler une forme), tel que je l'ai montré au chapitre un. Ces trois gestes sont au cœur d'une dynamique qui voit à l'apparition de signes complexes, d'autant plus irrésistibles qu'ils ont été construits de toutes pièces par le sujet qui s'y projette tout entier. Ainsi, premier geste, quelque chose est aperçu qui est d'emblée identifié comme objet de désir, sujet d'un investissement émotif et symbolique. Ensuite, deuxième geste, ce quelque chose, saisi comme figure, s'inscrit au cœur d'un travail de l'imagination qui l'orne et l'anime, lui fournit des traits et une histoire. Puis, troisième geste, cette figure ainsi constituée est manipulée, transformée, intégrée à des fictions et à des discours multiples qui en explorent les sens possibles. Cette figure n'est pas qu'un simple objet de pensée, facile à manier et à écarter, au contraire, au fur et à mesure qu'elle s'impose comme figure, elle subjugue et envoûte. Le sujet se laisse

prendre dans les rets d'une fiction qu'il a lui-même inventée, incapable de se séparer de ce qui le hante et finit par lui procurer une identité.

La relation au jeune Tadzio, dans *La mort à Venise* de Thomas Mann (1971), en est l'exemple idoine. Je m'y arrêterai ici. Je me servirai des trois modalités proposées par Richard Kearney – perception, imagination et signification (1984 : 53 et passim) – et des trois gestes qu'elles permettent de distinguer (percevoir, imaginer et manipuler une forme), afin de montrer le processus par lequel Tadzio devient une figure. Je ne m'arrêterai pas sur tous les aspects de ce processus, ayant longuement développé l'hypothèse dans *Figures, lectures* (2007) ; je chercherai surtout à assurer le lien entre envoûtement et processus figural. Comme le signale la fin tragique du roman de Mann, l'envoûtement se manifeste comme un désir exacerbé qui, lorsqu'il est porté à son paroxysme, peut entraîner la mort du sujet désirant. Ce développement sur l'impact de la figure sur le sujet désirant, en ce qu'elle convoque des pulsions refoulées, permettra de revenir brièvement sur la notion de figure-matrice, développée par Jean-François Lyotard (1978).

L'ouverture Tadzio

Gustav von Aschenbach, le grand écrivain que Thomas Mann met en scène, tombe sous le charme d'un jeune homme qui l'envoûtera, sans jamais se douter du rôle qu'il joue dans ce drame. Car l'obsession pour Tadzio ira jusqu'à entraîner Aschenbach dans un état de perdition complet, l'écrivain se laissant mourir dans une Venise infestée par le choléra asiatique. C'est l'une des grandes ironies de ce roman que de mettre en scène une passion qui n'est jamais consommée. Elle est purement intellectuelle, purement figurale. Nous sommes, sur ce plan, aux antipodes du *Lolita* de Nabokov (1955), autre grand récit de perdition, où la jeune Dolores Haze est littéralement enlevée par son père adoptif et consent à une relation sexuelle qui n'est jamais pour elle rapport amoureux, mais stratégie de survie et de séduction. D'ailleurs,

dès qu'elle en a l'occasion, elle se sauve avec le premier venu. En fait, si un roman comme *Lolita* parvient à représenter l'envoûtement et les affres qu'il implique sur un mode personnel, par le biais d'une narration homodiégétique et sciemment vulgaire, *La mort à Venise* réussit avec la même précision, malgré sa narration omnisciente et un style moins débridé, à couvrir l'étendue des ravages causés par la fascination pour une figure et à rendre compte des états morbides qu'elle peut susciter. Même si c'est une version intellectualisée de l'envoûtement qui est offerte, elle n'en perd pas pour autant sa pertinence.

Percevoir. Une figure se présente souvent comme une révélation, ce quelque chose qui surgit à l'improviste et qui apparaît d'emblée pour le sujet comme une vérité, un secret longtemps caché. Pour Georges Didi-Huberman, « [n]'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord. Les choses déjà saisies en aspect, les choses paisiblement ressemblantes jamais n'apparaissent » (1998 : 15). C'est dire que l'apparition représente un événement violent, un choc qui perturbe le monde et change littéralement le cours des choses. Cela n'a rien de paisible. C'est dire aussi que l'apparition se fait sur fond de refoulement. N'apparaît que ce qui est déjà là, mais sous une forme latente, obscurcie.

L'apparition d'une figure exprime en ce sens un ébranlement, un véritable bouleversement. Elle implique une ouverture. Comme se le demande Didi-Huberman :

Que faut-il donc à l'apparition, à l'événement de l'apparaissant ? [...] Il faut une ouverture, unique et momentanée, cette ouverture qui signera l'apparition comme telle. Un paradoxe va éclore, parce que l'apparaissant se voue, dans l'instant même où il s'ouvre au monde visible, à quelque chose comme une dissimulation (1998 : 15).

Ce jeu de la révélation d'un dissimulé, de la rupture causée par l'irruption d'une latence est au cœur de *La mort à Venise*.

Le bref roman met en scène un écrivain intellectuel, distant du monde, une sorte d'Emmanuel Kant, préoccupé avant tout par sa gloire

et son statut. C'est un écrivain pédant, conservateur, trop affairé par les tâches, nous dit Mann, « que lui proposaient son Moi et le Moi européen, trop grevé par l'obligation de produire, trop peu enclin à se distraire pour goûter en dilettante le chatolement du monde des apparences » (1971 : 39). C'est cet être rigide, avant tout cérébral (1971 : 47), formel et sentencieux (1971 : 49), fermé au monde et à ses possibilités, qui connaîtra, à l'apparition du jeune Polonais, un éboulement complet de ses certitudes.

Dès l'instant où il entre dans son champ de vision, le jeune s'impose à Aschenbach comme l'expression du beau. Dans le hall où il attend l'heure du repas, l'écrivain remarque une famille polonaise, composée de trois filles et surtout d'un « adolescent aux cheveux longs qui pouvait avoir quatorze ans. Celui-ci était d'une si parfaite beauté qu'Aschenbach en fut confondu » (1971 : 64 et passim). La relation figurale s'établit dès le premier contact, dès l'instant où les yeux d'Aschenbach se portent sur cette figure juvénile. Tout s'ébranle au même instant.

La pâleur, la grâce sévère de son visage encadré de boucles blondes comme du miel, son nez droit, une bouche aimable, une gravité expressive et quasi divine, tout cela faisait songer à la statuaire grecque de la grande époque, et malgré leur classicité les traits avaient un charme si personnel, si unique, qu'Aschenbach ne se souvenait d'avoir vu ni dans la nature ni dans les musées une si parfaite réussite (1971 : 64).

L'apparition d'une figure, d'un être ou d'une chose en tant que figure est le contraire d'un trompe-l'œil. Ce n'est pas un faux qui se laisse prendre pour de l'authentique, c'est du vrai qui apparaît dans toute la pureté de sa vérité. C'est du vrai dont les effets de présence sont d'une surprenante portée, car elle ne laisse pas le sujet intact. Ainsi, à peine aperçue, la figure de Tadzio est soumise à une intense inspection et à un travail d'interprétation et de construction imaginaire. On comprend sans peine que ce n'est pas Tadzio en lui-même qui est une figure, un *objet auratique*, dans le vocabulaire de Didi-Huberman. Ce n'est pas en n'importe quelles circonstances non plus qu'il devient une figure. Il ne le fait que dans un espace-temps singulier, où se nouent

les prédispositions d'un sujet, ici un écrivain sur le déclin, à observer et à chercher dans le monde les signes d'un ébranlement. De fait, tout peut devenir figure, tout peut acquérir une aura. Celle-ci n'est pas, en tant que telle, la propriété d'un objet ou d'un être. Elle est le résultat d'une projection, celle faite par un sujet qui attribue à un être quelconque une valeur, un sens. Cette transfiguration est le résultat d'un processus d'appropriation qui ne laisse pas l'objet intact, mais le convertit en forme signifiante, en objet d'un investissement affectif et symbolique. S'il y a bel et bien un garçon qui joue sur la plage avec ses sœurs et ses amis, la figure de Tadzio n'apparaît qu'à la suite d'une recherche singulière de sens de la part d'Aschenbach. Elle survient comme réponse à une question qui s'ignore peut-être elle-même, mais qui n'en reste pas moins effective.

L'effet Tadzio

Imaginer. La figure est une construction imaginaire. Il faut qu'elle soit identifiée, aperçue par conséquent, mais elle ne s'actualise véritablement qu'à partir du moment où elle s'insère dans un processus de construction symbolique, où elle est imaginée et soumise à de multiples manipulations imaginaires. Ainsi, toute figure doit avoir un nom, sans lequel le travail de figuration demeure incertain. Humbert Humbert, dans *Lolita*, s'empresse de baptiser Dolores Haze du nom de Lolita, qui devient ainsi le signe de son appropriation de la figure de la nymphette. Aschenbach fait la même chose en désignant du nom de Tadzio le jeune Polonais, même si ce nom n'est pas nécessairement le sien. Quand ses amis ou sa famille appellent l'adolescent, Aschenbach écoute « avec une certaine curiosité sans parvenir à saisir quelque chose de précis : c'étaient deux syllabes mélodieuses, comme "Adgio" ou plus souvent "Adgiou" » (1971 : 72). L'écrivain se met à deviner quel nom peut bien ressembler à ce qu'il entend, et il finit par conclure qu'il doit s'agir de

Tadzio, abréviation de Tadeus. C'est Aschenbach qui donne un nom à l'éphèbe et c'est grâce à ce baptême que la figure peut enfin se déployer.

Aschenbach ne fait pas que reconnaître la beauté du jeune homme, il réfléchit sur les formes que peut prendre le beau. Il soumet son expérience à une comparaison et finit par se laisser aller à un musément. Comme le dit le texte :

Avec un mélange de lassitude et d'excitation cérébrale, il fut occupé pendant toute la longueur du repas d'idées abstraites, métaphysiques ; sa pensée cherchait le mystérieux rapport devant relier le particulier au général pour que naisse de l'humaine beauté, puis passa aux problèmes de l'art et du style, jusqu'à ce qu'il finisse par s'apercevoir que ses idées, ses trouvailles ressemblaient à ces inspirations du rêve qui sont d'un bonheur tout apparent, et au réveil se révèlent plates et sans valeur (1971 : 67).

C'est le propre des figures de susciter un musément, une errance de la pensée, un jeu d'associations libres ou d'écoute flottante, signe par excellence du dessaisissement qui s'empare du sujet confronté à leur apparition. Mann le comprend parfaitement, qui compare les élucubrations de son écrivain sous l'influence de Tadzio à un rêve sans ordre ni signification. Ce dessaisissement n'est que le premier mouvement d'un enchaînement complexe, qui engage aussi au ressaisissement. C'est qu'une figure n'est pas qu'un simple objet de pensée. Une fois lancée, elle devient aussi un générateur de pensées. Tadzio se transforme en muse. Il suscite chez Aschenbach des pensées exaltées et désordonnées, mais il devient aussi source de création littéraire, un chant, voire un réenchantement. Aschenbach se remet à l'écriture sous la poussée de sa passion pour Tadzio :

Jamais il n'avait senti la volupté du Verbe plus délicieusement, jamais si bien compris que le dieu Eros vit dans le Verbe comme il le sentait et le comprenait pendant les heures dangereuses et exquisés où, assis sous la tente à sa table grossière, en vue de son idole, dont la voix musicale atteignait son oreille, il façonnait à l'image du beau Tadzio sa brève dissertation, une page et demie de prose raffinée, dont la

pureté, la noblesse et la vibrante énergie allaient à bref délai susciter nombre d'admirateurs (1971 : 91).

Aschenbach prend Tadzio comme modèle. Il laisse son écriture suivre les contours de sa figure et, sous son impulsion, parvient à traduire son expérience intime en forme accomplie.

Se perdre en Tadzio

Être envoûté par une figure, c'est muser et se perdre dans sa contemplation. Aschenbach le fait sans coup férir. Le jeune Tadzio l'obsède et on apprend que l'écrivain « n'avait plus, dans son égarement, d'autre pensée ni d'autre volonté que de poursuivre sans relâche l'objet qui l'enflammait, de rêver de lui quand il était absent, et à la manière des amants, d'adresser des mots de tendresse à son ombre même » (1971 : 104).

Le roman multipliera les scènes d'envoûtement et de musement d'Aschenbach. Chaque apparition de Tadzio éveillera ce qui, depuis trop longtemps, était dormant. Sous le charme de la figure, l'écrivain se libérera peu à peu de la sphère purement intellectuelle pour replonger dans le monde des choses matérielles.

[...] avec un ravissement exalté il crut comprendre dans ce coup d'œil l'essence du beau, la forme en tant que pensée divine, l'unique et pure perfection qui vit dans l'esprit, et dont une image humaine était érigée là comme un clair et aimable symbole commandant l'adoration. C'était l'ivresse ! et l'artiste vieillissant l'accueillit sans hésiter, avidement. Son imagination prit feu, le tréfonds de sa culture bouillonna, sa mémoire fit surgir des pensées très anciennes, transmises comme de vieilles légendes à sa jeunesse et que jusque-là sa propre flamme n'avait jamais ravivées (1971 : 88).

Ce refoulé qui est convoqué, c'est, dans les termes de Jean-François Lyotard, la *figure-matrice*. Dans sa triade figure-image, figure-forme

et figure-matrice, la dernière, invisible par principe, rend compte de « l'objet de refoulement originaire, immédiatement mixtée de discours, fantasme "originaire" » (1978 : 271). La figure qui apparaît est en fait un refoulé qui cherche à se faire voir ou connaître et qui surgit sous les espèces d'une figure, d'autant plus fascinante et mystérieuse qu'elle se présente comme une énigme, une vérité sur le point d'être retrouvée, puisque déjà dans les faits présente. Ce refoulé, dans le roman, est le retour du corps et de ses impératifs. C'est le retour à la vie dans ce qu'elle a d'incontrôlé et de mortifère tout autant que de beau.

L'envoûtement causé par la figure ne laisse pas le sujet intact. Envoûter, c'est chercher à faire subir, même si le sortilège est uniquement à la charge du sujet qui s'ensorcelle par ses propres moyens, par la force de la figure-matrice qui agit en lui, dirait Lyotard, dictant quel objet désirer et quelle figure composer. Ainsi Aschenbach se transforme au contact de Tadzio, même si cette relation n'est jamais qu'un pur fantasme. Il pourrait dégriser, comme nous dit le texte, entrer en contact avec l'adolescent et, ainsi, s'assurer que le charme soit rompu, mais il ne le veut pas. C'est dans l'absence que se construit la figure et que le lien entre la beauté juvénile et le divin peut perdurer, c'est dans l'imaginaire et non dans le réel. Aschenbach n'en veut aucune part : ce qui l'attire, ce n'est pas la vie, mais le beau et sa part de mort, ainsi que le sublime, expérimenté dans l'ébranlement et la perte.

Manipuler une forme. En tant que figure, Tadzio est un objet auratique, et il apparaît pour Aschenbach « proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même » (Didi-Huberman, 1992 : 102). Toute figure requiert, de la part du sujet qui l'appréhende, « une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon d'heuristique dans laquelle les distances – les distances contradictoires – s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement » (Didi-Huberman, 1992 : 102). Walter Benjamin avait expliqué que l'aura est une « singulière trame de temps et d'espace » (1991 : 144), où le proche et le lointain, le présent et l'absent, le presque palpable et le toujours déjà évanoui s'imbriquent de façon subite pour constituer un objet de pensée dont l'effet de présence

est garant de sa force et de sa valeur. La fascination d'Aschenbach pour Tadzio se déploie selon cette chorégraphie. Lorsqu'il suit l'éphèbe dans le labyrinthe de Venise, s'approchant pour s'en éloigner dès que l'autre sent sa présence, ou lorsqu'il le surveille sur la plage dans ses jeux adolescents, il s'immerge dans la singularité d'une expérience presque transcendante où convergent temps, espace et perceptions dont les interactions produisent chez lui une étonnante révolution.

Comme le roman progresse, Aschenbach délaisse le rôle de l'écrivain austère et retiré du monde pour plonger dans un univers de sensations. Il commence à se parer. Il ajoute à ses vêtements de quoi les égayer, il porte des pierres précieuses, soigne sa toilette et fréquente la boutique du coiffeur. Il cache ses cheveux gris sous une teinture noire, se met du fard sur le visage et se grime comme pour une mascarade. Ce moment où il porte le plus attention à sa propre personne, cherchant à se refaire une jeunesse pour plaire à son Phèdre, est aussi le moment où, paradoxalement, il se rend le plus vulnérable à la maladie, au choléra asiatique maintenant répandu. Aschenbach ne se protège pas ; au contraire, il s'offre sans précautions, et le masque qu'il se met à porter, fait de teinture et de maquillage, n'est nul autre que le visage de la mort qui bientôt l'emportera.

Aschenbach mourra de son envoûtement. Il se laissera atteindre, et l'imaginaire de la fin, présent dès le début de ce périple, submergera le texte comme une marée que rien ne retient. Lui « qui avait su croître en dignité », qui avait « abjuré la bohème et le trouble des bas-fonds, dénoncé toute sympathie avec les abîmes, réprouvé le répréhensible » (1971 : 125), il rejoint enfin ce qu'il a longtemps nié, ce qui se déchaîne quand l'émotion n'est plus réprimée, mais consentie et son bouleversement, accepté. Lui qui a longtemps été le symbole même du contrôle et de la maîtrise perd tous ses moyens, ce qui le fait passer du dessaisissement au déclin et à la décadence, pour finir avec son décès. L'envoûtement est irrémédiable et Aschenbach se perd au sens fort dans la contemplation de sa figure.

Le principe Tadzio

Selon J. Hillis Miller, la figure a cette

capacité mystérieuse, source de toute production et lecture de signes, de toute organisation distincte de matière, de marques sur la matière ou de marques laissées par la matière elle-même – la forme d'un corps humain ou des lignes tracées dans le sable – d'être appréhendée comme renvoyant à autre chose qu'elle-même, la forme de ce corps pour une personne, le chiffre cinq pour le concept de « cinquièmeté », et ainsi de suite (1992 : 227).

Georges Didi-Huberman ne dit pas autrement ; pour lui aussi, « [l]es figures jouent et se jouent de la contradiction, elles savent jouer l'être et son autre en même temps, jouer l'être avec son non-être. Elles ont jeté au diable la limite, la séparation de toute chose identifiable » (1998 : 117). Pour Aschenbach, dans *La mort à Venise*, la figure de Tadzio semble renvoyer à la fragilité de toute émotion, de tout sujet ému. Son apparition transforme un monument, fait pour résister au temps, en une barque fragile, susceptible d'être renversée à tout moment. Cet être qui s'est cru à l'abri de tout sentiment et qui pensait « pouvoir cacher aux regards du monde, jusqu'à la dernière minute, le mal qui le mine et sa ruine physiologique » (1971 : 45-46), cet homme devient un pantin incapable de se contrôler et soumis aux dictats de ses mouvements passionnels enfin réintroduits dans sa relation au monde.

De façon plus large, ce paradoxe de la figure, d'être à la fois elle-même et autre chose, se trouve à la source de l'envoûtement qu'elle suscite. Comme une figurine, dotée de propriétés magiques et apte à subjuguier quiconque y est lié, la figure tire son aura du secret auquel elle renvoie. L'envoûtement vient de ce qui se trame en filigrane.

Elle est fonction des affects en présence et de leurs interprétants, surtout si leur part n'y est pas révélée. L'envoûtement n'implique aucune tierce personne capable de tirer les ficelles ou de ficher une aiguille dans les muscles endoloris, c'est le sujet lui-même qui multiplie les rôles et

qui se découvre une figurine qui viendra lui faire comprendre ce qu'il n'ose se dire à lui-même.

La figure est un révélateur, c'est-à-dire, comme en photographie, ce qui rend visible une image latente. Si elle apparaît comme une révélation, c'est le sujet qui en fixe le sens, même si ce sens est d'emblée un scandale, un interdit. Même s'il signe sa mort. L'envoûtement a de funestes conséquences quand rien ne l'arrête. Si aucun ressaisissement ne survient, le processus suit son cours et le musement entraîne le sujet qui s'y est perdu aux limites de ses résistances, là où le petit oubli rejoint le grand.

À qui la faute ?

Merveilles et signes de la fin
chez Nathaniel Hawthorne

Dans l'un des derniers romans de John Hawkes, *La grenouille*, Pascal, le jeune héros, avale une grenouille. Littéralement. Elle vient se loger dans son ventre, où elle continue à vivre. Elle empoisonne en fait son existence. Il doit quitter sa famille pour un asile, avant de trouver refuge dans un bordel où il devient le chéri de ces dames. C'est que sa grenouille choisit parfois de sortir, pour accomplir les basses œuvres de son hôte. Parfait parasite, elle apparaît ainsi quand Pascal apprend de son père que sa maman est morte. La grenouille remonte subitement à la surface et vient se loger dans les mains de Pascal. À la vue de ce prodige, le père devient livide, puis s'effondre. Il en mourra.

Pascal est atteint d'une démence précoce, nous dit le texte. Une démence qui s'est matérialisée en un objet, présenté comme véritable. Le roman de Hawkes tient de l'allégorie, une fable fondée sur une métaphore faite chair. Ça grenouille dans le ventre de Pascal. Non. Il y a grenouille dans le ventre de Pascal. Le batracien est présent pour fonder, sur le mode des faits, ce qui n'est jamais qu'une figure. Façon, évidemment, d'en radicaliser le sens. La grenouille, pour naïve qu'elle puisse paraître, cache quelque chose de visqueux, de malsain et, évidemment, de sexuel. Elle est devenue une merveille, ce qui à la fois étonne et séduit, par tous ses effets en surface, et ce qui reste malgré

tout mystérieux, opaque. Elle est un signe, un signe complexe qui cache tout autant qu'il ne montre, riche de potentialités interprétatives.

La stratégie, intrigante en soi, n'est pas nouvelle. Elle est la reprise d'un procédé central à la poétique de Nathaniel Hawthorne, telle qu'elle se trouve illustrée, entre autres, dans la nouvelle « Egotism: or, the Bosom Serpent » (1999 : 381-392). Là aussi, une métaphore se trouve littéralisée, transformée en une catachrèse longue et entortillée, soumise à un processus sémiotique singulier. Tout comme Pascal a une grenouille dans l'estomac, Roderick Elliston souffre d'avoir un serpent dans la poitrine. « Ça me ronge! Ça me ronge! » (je traduis) dit-il à répétition. Et ce qui le dévore de l'intérieur est un mal fait chair, un étonnant parasite. Existe-t-il vraiment, ce serpent, ou n'est-il qu'un produit de l'imagination? Hawthorne thématise explicitement l'indétermination. Le serpent est corps et figure tout en même temps. Un être et un symbole.

C'est à expliquer de tels mystères, récurrents dans les textes de Hawthorne, que ce chapitre est consacré. J'essaierai de comprendre comment fonctionnent ces signes ambigus, ces signes de puissance. Qu'est-ce qui les fonde? Quelles en sont les limites? Ce sont des figures, assurément, dont la présence nous indique que le monde de représentation dans lequel nous entrons, comme lecteur, est un monde imaginaire, non pas au sens usuel d'une fiction, mais un monde où l'imaginaire est un principe structurant, opérant sur un mode ontologique, car il fait apparaître des êtres. Si Tadzio est la figure qui envoûte Aschenbach, dans *La mort à Venise*, la grenouille ou le serpent sont de la même façon des figures qui parasitent leur hôte et se nourrissent de leurs sentiments inavoués.

Une merveille

Que le serpent existe bel et bien et qu'il se soit emparé du corps de ce pauvre Roderick dans « Egotism », le fait est avéré par les agissements de ses pairs. Tous s'entendent pour dire qu'il y a un serpent, un odieux

reptile (1999 : 384). À l'asile, où Roderick a été interné, on tente par tous les moyens de le chasser de sa poitrine. Roderick lui-même entreprend de le faire mourir de faim, mais sans succès ; il avale une forte dose d'arsenic, mais rien n'y fait, la bête en ressort intacte. Les médecins essaient de l'enfumer, puis de la droguer à l'opium, mais elle résiste à tout. On laisse alors le pauvre Roderick à son sort. Il n'a d'autre choix que de se soumettre à son destin et il passe des journées complètes devant son miroir, la bouche ouverte, « entreprenant, dans l'espoir et l'horreur, d'apercevoir la tête du serpent au fond de sa gorge. On suppose qu'il a réussi, car les gens présents entendirent un cri frénétique et, se précipitant dans la pièce, trouvèrent Roderick inanimé sur le sol » (1999 : 389 ; je traduis). Et, quand la bête quitte enfin la poitrine de Roderick à la fin de la nouvelle, on perçoit un mouvement dans l'herbe et un son ténu, comme si elle avait plongé dans la fontaine du jardin. Indices d'une réelle présence.

Roderick est un être d'exception et le serpent en est le gage. D'ailleurs, il lui procure un savoir inégalé. Il sait reconnaître les serpents qui rongent les entrailles des autres. Si la bête est le symbole d'un égotisme sans borne, un monstre qui requiert toutes ses énergies et son attention, un sacrifice complet de sa personne (1999 : 385), ce regard tourné vers soi est aussi, paradoxalement, savoir sur l'autre. Mais un autre perçu au-delà de ses apparences et un savoir qui déjoue tous les masques. Roderick consumé par son serpent est devenu prophète, capable de révéler des vérités cachées, ce qu'il fait au nom d'un dieu dont il se croit investi.

Dans certaines de ses humeurs, chose étrange à dire, il s'enorgueillissait et se glorifiait d'être marqué, hors de l'expérience humaine ordinaire, par la possession d'une double nature, et d'une vie dans une vie. Il s'imaginait que le serpent était une divinité – non pas céleste, il est vrai, mais sombrement infernale –, et il [...] montrait une perception si aiguë de la fragilité, de l'erreur et du vice, que beaucoup de personnes lui attribuaient le mérite d'être possédé non seulement par un serpent, mais par un véritable démon qui lui avait transmis

cette faculté diabolique de reconnaître ce qu'il y a de plus laid dans le cœur de l'homme (1999 : 385 ; je traduis).

La double nature de Roderick, cette vie dans la vie, c'est la double nature du serpent, à la fois reptile et figure. Une chose qui est aussi un symbole, sans qu'on puisse de façon certaine déterminer la juste part de ces choses. Le procédé est tout sauf discret, on en convient. L'indétermination, sans cesse animée, voire réanimée, vient polariser l'opposition entre ces deux plans antithétiques réunis contre nature. Le texte de Hawthorne oscille, de fait, entre un récit de facture réaliste, une représentation de faits et d'actions vraisemblables, et une allégorie, où le métaphorique et le symbolique s'imposent d'emblée. Henry James avait déjà remarqué, et critiqué, cet usage abusif d'une figure sans cesse rabattue à sa matérialité, niée dans sa nature même de figure :

Hawthorne est perpétuellement à la recherche d'images qui se placent en correspondance pittoresque avec les faits de l'esprit dont il s'occupe, et bien sûr cette recherche est l'essence même de la poésie. Mais dans un tel processus, la discrétion est primordiale, et lorsque l'image devient importune, elle risque de ne représenter rien de plus sérieux qu'elle-même (James, 1879 : 119 ; je traduis).

Si on en accentue trop les couleurs, l'image court le risque, dit-il, de ne renvoyer à rien d'autre qu'elle-même. C'est le signe d'un narcissisme incontrôlé, ou d'un égotisme sans borne, à l'image du serpent de Roderick. Mais la stratégie de Hawthorne n'est peut-être pas aussi naïve que veut le faire croire James. L'absence de discrétion du procédé est le résultat, ici du moins, de la convergence d'un contenu et d'une forme. À l'égotisme démesuré du personnage de Roderick répond une poésie excessive, qui ne cesse d'attirer l'attention sur ses figures.

J. Hillis Miller, qui cite aussi ces propos de James, identifie bien l'enjeu de la critique, qui est la dissolution de la distinction entre réalisme et allégorie, Hawthorne se servant d'images à mi-chemin de l'une et l'autre forme. On sent en fait Hawthorne partagé entre le gothique et l'allégorique. Entre un genre qui repose sur des procédés

de mise en intrigue cherchant à instaurer des effets de suspense ; et un autre, beaucoup plus statique, qui cherche au contraire à faire décrocher de la linéarité du texte pour tendre vers des strates additionnelles de signification, strates en partie voilées, mais suggérées par le texte. Si l'allégorie, c'est dire une chose pour en signifier une autre, Hawthorne surdétermine cette dualité de la chose, en exploitant de façon excessive son statut de merveille, l'irisant de toutes parts. Le littéral ne cherche pas à se faire oublier afin d'ouvrir la voie à l'interprétation allégorique, au contraire il ne cesse d'affirmer sa présence, quand ce n'est pas sa préséance, par le biais de multiples indéterminations et d'atermoiements. Pensons à la description de la figure affaissée du juge Pyncheon, dans *La maison aux sept pignons*. Ce qui semble un fait avéré, le juge est mort, est longuement tu, le narrateur jouant même sur la possibilité qu'il se lève pour reprendre le cours de ses activités. C'est la mouche à la toute fin du chapitre XVIII qui vient clore le débat, en quelque sorte, se déposant sur le visage inerte du juge, qui ne fait rien pour la chasser, signe par excellence d'une corruption, de la mort.

Hawthorne brouille les frontières entre le littéral et le symbolique. Roderick porte en lui un serpent imaginaire : signe d'un égotisme à ce point palpable qu'il se solidifie en un véritable corps ; mais un corps qui ne cesse de signifier, qui fait même plus. Car le serpent de Roderick, devenu corps véritable, est un signe d'une puissance remarquable. Il ne fait pas que susciter des interprétations, il devient lui-même principe interprétatif. Il permet à Roderick de révéler les secrets des autres, de les capter sur le vif, au gré des rencontres. Son serpent est une figure qui lui permet de voir à travers le corps, de passer outre aux vêtements et aux autres mécanismes de défense des sujets, pour saisir leur véritable identité. C'est un signe qui interprète, c'est-à-dire un signe qui ne se limite pas à être un symbole, mais se révèle être un interprétant, faisant apparaître d'autres signes et objets, là où personne ne les discerne.

Ces signes et ces figures aux statuts incertains sont souvent les indices d'une faute, les marques d'une corruption ou d'une déchéance. Je tenterai d'argumenter ici que ces marques sont des signes de la fin, des signes que nous sommes une nouvelle fois pris dans un imaginaire

de la fin, un « Endtimes » (un temps de la fin) avec sa logique propre et ses effets sémiotiques précis.

Marques et indices

L'allégorie de Hawthorne s'inscrit à même le corps de ses personnages, les démembrant en quelque sorte, isolant une partie de façon à procéder à sa transfiguration. Le cœur, la poitrine, le visage sont attaqués et marqués. Ces signes sont avant tout négatifs. Ce sont des cancers qui rongent les sujets qu'ils parasitent et qui les occupent tout entier – pensons à Roderick ou encore à Aylmer, le philosophe de la nouvelle « La tache de naissance », obsédé par la tache de naissance de sa femme, Georgiana. J'y reviendrai.

Ces marques sont les signes d'une faute, essentielle, irréparable. Une faute qui altère les comportements, qui mène parfois jusqu'au bannissement. Elles sont nombreuses, ces marques, chez Hawthorne. Ce sont des signes explicites, le A de l'adultère dans *La lettre écarlate*, le voile que porte le ministre Hooper dans « Le voile noir du pasteur », le serpent de Roderick, la tache de naissance de Georgiana ; mais ce sont aussi des comportements : Wakefield, qui durant vingt ans vit à une rue de sa maison et de son épouse, dans une forme toute privée de bannissement ; Ethan Brand qui, pendant dix-huit ans, est parti à la recherche du péché impardonnable (« the Master Sin », dit le texte, « the Unpardonable Sin ») ; ou encore Reuben Bourne qui, dans « L'enterrement de Roger Malvin », expie une faute que lui seul connaît, par le sacrifice suprême, la mort de son fils unique. Obsédé d'avoir dû laisser bien malgré lui son beau-père mourir sans sépulture, Bourne se laisse dépérir et ruiner, mis au ban de sa propre vie. À la recherche d'un nouveau lopin de terre, il retourne avec sa femme et son fils sur les lieux de cet abandon et, là, croyant abattre un daim caché dans un bois, atteint son fils et le tue. Ce n'est qu'au prix de sa propre descendance

qu'il peut expier son péché, son fils devenu la victime sacrificielle d'un parricide involontaire.

Ils sont plusieurs en fait à se retirer, à vivre à l'écart de leur société, à s'aventurer aux confins de la vie et de ses lois. Le laboratoire, l'atelier de l'artisan ou de l'artiste, mais également l'asile s'imposent comme des lieux où les destinées s'accomplissent, des lieux, aussi, magiques, où les lois de la nature sont subverties et au sein desquels des êtres artificiels sont animés, ne serait-ce que de façon éphémère.

Quand elles sont explicites, un des traits de ces marques est leur opacité. Au-delà de leur détermination générique – ce sont les marques d'une faute –, leur objet précis, spécifique, n'est que rarement précisé, ou alors en dernière instance, quand elles viennent à disparaître. Ces marques du péché – voile, serpent et nævus – tirent de cette opacité une puissance extrême, qui les transfigure de simples signes en corps animés, dotés de leur propre vie. Le serpent n'est pas que le signe de l'égotisme, il est aussi un instrument de clairvoyance, un principe actif. Dynamisme qui lui vient de son hermétisme même. Le voile noir du ministre Hooper est une merveille au sens plein, à la fois prodige et énigme. Prodige qui confère à son propriétaire un nouveau statut ; énigme qui ne sera jamais dévoilée. Même sur son lit de mort, le ministre refusera de le retirer et, ainsi, révéler ce qu'il cachait. Comme le dit Miller, la nouvelle se clôt sur le dévoilement de la possibilité d'une impossibilité du dévoilement (1991 : 51).

Le voile, nous dit le texte, est un type et un symbole : une entité singulière, généralisable dans sa portée, et le signe de quelque chose, d'un objet en revanche laissé à jamais dans l'ombre. C'est un signe voilé, un signe dont la matérialité est surdéterminée du fait même que sa fonction sémiotique est entravée. Parce qu'on ne sait pas à quoi il renvoie, parce qu'on a fait l'impasse sur sa signification, le signe s'impose comme seul objet d'attention ; son mystère vient en exacerber les qualités.

Le signe voilé a une puissance décuplée, force qui est bien celle de l'imaginaire. Ainsi, tant que ce à quoi il renvoie n'a pas été identifié, tant qu'il n'est encore qu'une possibilité de renvoi, un mystère, il est

potentialité pure. L'indétermination ouvre le signe à la logique de l'imaginaire, qui est de n'avoir aucune limite. Tout se peut, et le voile devient le signe du péché maître, c'est-à-dire le péché impardonnable, le péché unimaginable, celui que recherchait Ethan Brand, mais que semble avoir trouvé M. Hooper : le voile comme maître signe d'un péché maître (« master sign for a master sin »).

Le péché unimaginable, c'est l'objet de pensée en instance d'imagination, qui confère à son signe, à ce qui en est le fondement, une puissance inégalée. Nous ne sommes plus dans la logique des faits et du réel, nous ne sommes plus dans le quotidien, mais plutôt dans un espace intercalaire, un lieu imaginaire où tout devient possible, où le mondain et le divin se croisent. Or le sujet qui est porteur de ce signe, que ce dernier voile son visage ou le tenaille de l'intérieur, possède une science elle aussi merveilleuse. M. Hooper devient un ministre d'une grande sagesse ; Roderick parvient à percer les secrets les mieux gardés, d'autres encore animent la matière. Ils sont devenus des êtres d'exception, différents du commun des mortels car en communication avec un principe ou une force supérieurs, d'essence divine. Ce qui les singularise est aussi ce qui les met à l'écart, soit parce qu'ils se retirent du monde, obsédés par leur bête ou hypnotisés par leur création, soit parce qu'on les enferme.

Ce pouvoir repose sur l'opacité de ce qui les singularise. Dans « Le voile noir du pasteur », le mystère du voile reste entier et M. Hooper meurt en élu. Rien ne vient entraver l'imaginaire. Dans « Egotism » en revanche, le mystère se trouve révélé à la fin du récit : la faute que le serpent symbolise, cette corruption de l'âme sont exposées. Rosina, la femme de Roderick, fait son apparition, après une absence de quatre années, et elle explique le mystère : le serpent était la manifestation d'une jalousie sans borne. Une jalousie qui s'était emparée du cœur de son mari comme un démon. Cette révélation signale d'ailleurs le retour de Roderick dans le monde. Le serpent s'enfuit et il redevient normal. Il n'est plus un être d'exception, il est redevenu semblable au commun des mortels. Le texte le dit : le symbole qui n'est plus mystère, la merveille qui n'est plus énigme redeviennent de simples figures de

style, des procédés textuels, intéressants peut-être, mais banals. C'est le voile qui donne au signe son statut d'objet magique et son aura. Ce sont chaque fois des figures singulières qui envoûtent tout autant qu'elles troublent et transfigurent.

Signes et mystères

Mais revenons au problème de cette matérialité exacerbée des signes, consécutive à leur opacité. Elle se trouve surdéterminée dans les textes de Hawthorne. Les signes n'y sont pas simplement vus dans leur matérialité, ils deviennent, le temps d'une indétermination, des objets en tant que tels, indépendants de leur fonction sémiotique. En fait, on pourrait dire que, dans ces espaces intercalaires où les sujets sont projetés du fait d'avoir été marqués, ces signes sont promus au rang de choses. Le serpent de Roderick n'est pas une métaphore, mais un être mi-figure, mi-véritable reptile. Il y a là une eucharistie d'une bien étrange nature. Le serpent est double, à la fois être et signe tout en même temps.

Tout signe est présence et absence, double nature qui lui permet d'être ce qu'il est tout en étant le signe de quelque chose d'autre, qui est inévitablement absent. Ce qu'il est, le signe ne l'est qu'en fonction de ce à quoi il renvoie et qui justifie sa présence *in absentia*. Les signes faits chairs de Hawthorne déjouent pourtant cette logique, comme s'ils s'étaient affranchis des principes mêmes de leur existence. Pour reprendre les distinctions opérées par saint Augustin sur l'origine et l'usage des signes, il y a avec le serpent, par exemple, non pas un signe intentionnel, ce qui serait une figure traditionnelle, mais un signe naturel (Giraud, 2011). Les signes intentionnels sont ceux que les êtres se font les uns les autres pour montrer, dit saint Augustin, les mouvements de leurs âmes, tout ce qu'ils sentent et qu'ils pensent. Les signes naturels sont ces signes qui, sans intention de communiquer, font connaître d'eux-mêmes quelque chose d'autre en plus de ce qu'ils sont eux-mêmes. Les exemples donnés par saint Augustin entrent tous dans

la catégorie des indices : la fumée pour le feu, le visage humain pour les émotions, l’empreinte d’un animal. Mais le serpent de Roderick n’est pas un indice simple. Il est le résultat d’une étonnante catachrèse, une métaphore devenue littérale, au point d’être la chose elle-même. Il y a en fait un double processus, une métaphorisation – c’est le serpent pour la jalousie –, et une catachrèse radicale, le reptile lui-même pour la figure du serpent. C’est cette deuxième étape surtout qui est paradoxale. Le signe intentionnel, la métaphore, est devenu, par une étrange opération littéraire, un existant en soi. C’est une chose-signe, redevenue étonnamment chose pure.

Pour saint Augustin, le rapport à la matérialité du signe est double, fait d’inclusion et d’opposition. Le rapport d’inclusion dit simplement que les signes sont en soi des choses. Le rapport d’opposition permet de déterminer l’autonomie de cette chose elle-même. Il y a de ces choses qui ne doivent leur existence qu’au fait d’être utilisées comme des signes, ce sont des choses-signes ; et il y a les choses pures, qui ne doivent leur existence qu’à Dieu, ce sont des choses d’abord et avant tout, et seulement ensuite des signes. Le serpent est une chose pure, en quelque sorte dégénérée, si on me permet l’oxymore. Cela, bien entendu, non seulement dans l’espace de la fiction de Hawthorne, mais encore, et plus précisément, dans cet espace intercalaire ouvert par l’indétermination provoquée par l’opacité même de la marque. On a donc une chose pure, un serpent, qui est un signe, motivé en cela par le signe-chose du serpent, symbole de la jalousie et de l’égotisme.

Et le caractère merveilleux de la métamorphose se voit accentué du fait que cette chose pure ne fait pas que signifier, elle déclenche une activité sémiotique inhabituelle. Le serpent sert de principe interprétatif. C’est une métaphore, une figure, qui fonde des interprétations. Il est un savoir en acte, une révélation faite chose, matérialisée. Hawthorne a souvent joué avec ce procédé de fictionnalisation. On le trouve même thématiquement explicitement dans les expériences de Owen Warland, dans « L’artiste du beau ». Owen, l’horloger, essaie de construire un papillon mécanique, un automate qui sera l’incarnation même du beau. Ce qu’il entreprend de faire et parvient à réaliser de façon éphémère, c’est

de mettre l'esprit dans la machine, de spiritualiser en quelque sorte la matière, réunissant de ce fait nature et culture. La spiritualisation de la matière et sa contrepartie nécessaire, la matérialisation de l'esprit, voilà bien le procédé formel exploité ici par Hawthorne. Le serpent paraît être simplement l'équivalent négatif du papillon transcendantal de l'horloger, c'est-à-dire la réunion d'une matière organique et d'un principe spirituel. La tension entre l'allégorique et le littéral, qui a déjà été notée, provient de ce croisement inhabituel, du portrait littéral d'une expression figurée.

Mais un tel croisement de l'esprit et de la matière ne peut survenir que dans un espace singulier, déjà hybride. Ce lieu au statut incertain, où l'impossible se matérialise, cet espace intercalaire qui rend possible la prophétie, est un lieu apocalyptique. L'apocalypse est, par son étymologie, à la fois catastrophe et révélation. La catastrophe d'un monde sur le point d'être anéanti et la révélation de cette annihilation. L'apocalypse est source de dévoilement. Pensons au serpent de Roderick, mais surtout au voile du ministre Hooper, récit où les révélations, bien qu'elles paraissent toujours imminentes, se laissent désirer. J. Hillis Miller avait raison de dire que le voile, dans cette nouvelle, ne peut que diriger notre regard vers la présence d'une apocalypse, intime et voilée. Une apocalypse qui ne se complète jamais, retenue par le cordon noir et tendu du voile, qui cache tout sauf bien entendu la bouche du pasteur, libre de prêcher à sa guise.

L'apocalypse, en tant que temps de la fin, est un espace-temps singulier, une transition devenue intervalle plein et complexe, un univers frontalier doté de ses propres lois. Le monde est sur le point de s'écraser, mais avant de passer au suivant, la Jérusalem céleste, il reste le lieu même de la transition, le « Endtimes », ce temps de la fin où les événements la précipitant surviennent. Les personnages de Hawthorne évoluent dans des versions restreintes, personnelles, de cet espace de transition, espace de l'errance et du bannissement, de l'enfermement et du retrait, du silence. Les marques de la faute, devenues entités autonomes, sont fondamentalement des signes de la fin, des signes que les personnages se trouvent dans son entourage, dans ce temps

où les prophéties, les prodiges et les révélations peuvent survenir, où les destinées, irrémédiablement, s'accomplissent. Et ce temps de la fin, essentiel aux fictions de Hawthorne, est le lieu par excellence du croisement du gothique et de l'allégorique. Le premier permet de rendre compte des effets angoissants de cette situation, de son reste, c'est-à-dire le souvenir du monde perdu lors du passage au temps de la fin ; le second, des effets de transcendance, de l'appel à cet autre monde ouvert par la transition.

L'envie

Cet imaginaire de la fin, à mi-chemin entre le gothique et l'allégorie, s'exprime de façon magistrale dans « La tache de naissance », nouvelle sur laquelle je m'arrêterai en guise de conclusion. La nouvelle synthétise tous les éléments décrits jusqu'à présent. On y trouve aussi une marque de la corruption annonciatrice de la fin, des personnages qui se retirent du monde pour accomplir leur destinée, des lois de la nature suspendues temporairement, des prodiges et des merveilles, de même qu'un symbole fait chair.

Une tache de rien du tout, en forme de main, se transforme sous nos yeux en marque de la déchéance, puis en présage d'une irrémédiable fin. Aylmer, un philosophe, épouse une femme belle et intelligente, Georgiana, dont le seul défaut est ce nævus sur la joue, cette envie rouge et gênante qui, rapidement, obsède son mari. Il y a là une faute, une tache qui dépare une figure autrement parfaite : « Non, Georgiana chérie, vous êtes sortie si proche de la perfection, des mains de la nature, que le moindre semblant de défaut – dont on hésite à dire s'il est défaut ou beauté – chez vous me choque comme étant le signe visible de l'imperfection terrestre » (Hawthorne, 1977 : 61). Aylmer entreprend donc de réparer l'erreur, d'éliminer du visage de sa bien-aimée ce qui est devenu pour lui le symbole des péchés possibles de sa femme, de ses chagrins, de sa décadence et de sa mort. La tache de vin est un signe,

celui imaginaire de toutes les formes possibles de déchéance. La beauté de sa femme, beauté actuelle et bien vivante, est minée par sa corruption à venir, signifiée en toutes lettres par cette main qui la tient au visage.

Obsédé par cette tache, cette main devenue odieuse – le matin, au réveil, la première chose qu’il voit est ce symbole d’impureté (1977 : 65) –, Aylmer réussit à convaincre Georgiana de procéder à son élimination. Le couple s’enferme alors dans les appartements du philosophe qui servent aussi de laboratoire ; et là, aidé de son fidèle serviteur, Aminadab, indubitablement un mauvais esprit, comme le suggère l’inversion de son nom – *bad anima*, mauvais esprit –, Aylmer entreprend de concocter un élixir qui saura éliminer l’envie de sa femme sans détruire sa vie. Projet voué à l’échec, on s’en doute.

Dès l’instant où le couple entre dans le laboratoire, il pénètre dans un imaginaire de la fin. Les locaux représentent cet exil intérieur où une apocalypse intime aura toutes les chances de survenir. Cet univers est double, composé d’un laboratoire et d’un appartement. Georgiana n’a accès initialement qu’au second, où elle est en quelque sorte confinée. Elle ne le sait pas, mais elle est déjà entre la vie et la mort. Elle connaît une forme discrète de bannissement, insidieuse aussi, qui va de l’aliénation au trépas. Aliénation, car elle ne sait rien de ce qui se trame dans le laboratoire de son mari, étant cloîtrée dans un monde d’illusions qui servent à nourrir son attente. Elle ne réalise pas non plus qu’elle est dans un lieu de passage, déjà en transit, sur le point de trépasser.

Son appartement est emblématique de cette aliénation. Il est en effet un espace artificiel, sans angles ni lignes droites, sans aucune ouverture sur l’extérieur. La seule lumière présente est diffusée par des lampes. C’est un lieu coupé du monde, soustrait à toute détermination spatio-temporelle : « Dans l’imagination de Georgiana, c’était comme un pavillon érigé au milieu des nues » (1977 : 75). C’est dire qu’elle se trouve déjà entre ciel et terre, à la frontière de l’un et de l’autre. Elle y est d’ailleurs témoin des prodiges et des merveilles que lui propose son mari, des projections d’une telle beauté et réalité (« Des figures aériennes,

des idées absolument désincarnées, des formes d'une inconsistante beauté» [1977 : 76]) qu'elles la convainquent qu'il pourrait bel et bien avoir une quelconque influence sur le monde spirituel. Dans ce lieu, aussi, toute notion de temps disparaît. On ne sait pas combien de journées ou de semaines durent les expérimentations du philosophe. La détention de Georgiana semble durer une éternité.

La nouvelle propose une topographie imaginaire qui réunit quatre lieux – le monde, l'appartement, le laboratoire et, enfin, la mort – et trois frontières, sujettes à autant de passages. En s'abandonnant tout entière entre les mains de son mari, Georgiana s'engage dans un parcours qui ne peut avoir que la fin comme résultat et l'imaginaire de la fin comme scène. Aliénée dans son boudoir, mais déjà perdue à son monde, elle franchit d'elle-même une nouvelle frontière qui l'approchera de la mort : elle pénètre dans le laboratoire de son mari, rompant l'interdit.

La scène qui s'offre à elle alors est tout le contraire de ce qu'elle a connu dans son boudoir. Au charme vaporeux et allégorique de ses appartements répond l'austérité gothique du laboratoire, où trônent fournaise et alambics, où court surtout une sourde inquiétude. Aylmer n'y a plus rien du mari joyeux et sanguin, il apparaît au contraire aussi pâle que la mort, anxieux et absorbé par le procédé alchimique auquel il s'active. Georgiana comprend que la quiétude de son existence dans son appartement n'était qu'une illusion, entretenue pour la rassurer, alors que se déroulaient de l'autre côté du mur de sombres manipulations. Mais elle ne veut plus reculer. Elle ne veut plus fermer les yeux et c'est sciemment qu'elle avalera l'élixir que lui remet son mari. Un liquide sans couleur, transparent comme de l'eau et servi dans un verre de cristal.

Bientôt, la main disparaît de son visage, sous le regard comblé de Aylmer. Comme son visage se purifie de toute envie, Georgiana s'éteint. Elle est parfaite, mais morte. Le dernier passage a été effectué.

Cette tache, apprend-on finalement, n'était pas une marque de corruption, mais plutôt la seule trace visible d'un lien, celui essentiel permettant au beau de se joindre au corps (1977 : 100). Il y a eu méprise.

La révélation tant attendue n'a pas eu lieu, elle a été remplacée par une catastrophe, la fin d'un monde.

Reprenons succinctement, avant de conclure, le procédé par lequel de telles merveilles deviennent possibles. Une figure de style, une métaphore, devient par un double traitement une figure de l'imaginaire. La première partie du processus s'ouvre sur la littéralisation de la métaphore, par une forme de catachrèse à portée ontologique : c'est la grenouille comme métaphore d'un désir sexuel en émergence, devenue véritable animal, une merveille qui signale le passage d'un niveau de vérité à un autre. La seconde partie procède par transfiguration du sujet doté de cet objet magique, qui de simple mortel devient un être sémiotiquement chargé et paradoxal car à la fois réel et imaginaire. Le processus figural n'a plus la simplicité des formes initiales de figuration que nous avons vues jusqu'à présent, il s'est complexifié, associant de façon étroite une figure existant presque par elle-même (pour un œil extérieur) et un être qui, du fait de se trouver associé à cette entité, se trouve imbibé de son aura et doté des pouvoirs qui lui sont attribués. Nous ne sommes plus en présence de dyades (Aschenbach et Tadzio), mais de triades (Roderick et son serpent, Pascal et sa grenouille, dans le regard des autres). Or, par ces triades, les figures se sont actualisées, elles ne sont plus des potentialités, et elles sont représentées dans leur effectivité même.

À qui la faute ?

La corruption n'était pas là où on la croyait. Elle ne se trouvait pas sur le visage de Georgiana, mais dans la tête de son mari. Malgré sa science, ou plutôt à cause de celle-ci, et de son projet alchimique de transformer le spirituel en matière, il n'a réussi qu'à tuer la matière pour en laisser échapper l'essentiel. À contempler un idéal inaccessible, il a perdu de vue la beauté de ce qu'il avait sous les yeux. La fin du texte le déclare explicitement : « [I]l n'avait pas su porter ses regards au-delà

du domaine indistinct du Temps, et vivant une fois pour toutes dans l'Éternité, trouver dans le présent la perfection du Futur» (1977 : 100).

La nouvelle reprend, comme un leitmotiv, les thèmes de la faute et de la corruption essentiels à l'œuvre de Hawthorne. Encore une fois, une marque isole, identifiant le sujet qui la porte comme un être d'exception, et le projette dans un entre-deux, univers frontalier où sa destinée atteint un paroxysme, gothique dans son accomplissement, allégorique dans sa portée. La corruption est un signe de la fin, un signe que nous sommes entrés dans sa régie bien particulière, dans sa symbolique implacable, là où les figures prolifèrent.

Si « La tache de naissance » se distingue des autres textes abordés, c'est peut-être que cette marque de la corruption n'est pas sur soi, mais sur autrui. Aylmer n'est pas le porteur de ce signe, il en est simplement l'interprète, et c'est Georgiana qui meurt. La faute cette fois-ci est bien réelle, elle n'a plus rien d'imaginaire, plus rien d'indéterminé ni de fantasmé. On en connaît les causes et les conséquences. On ne saura jamais, pourtant, comment le philosophe l'accueillera. Car cela ne fait plus partie du récit. Cela se joue après sa fin. Dans notre imaginaire à nous.

Parcours figural

Chet Baker est une figure

Sur une fiction critique d'Enrique Vila-Matas

Qui est Chet Baker ? Un jazzman, sans contredit. Un défenestré, sans doute. On a retrouvé son corps à Amsterdam, la nuit du 13 mai 1988. Il serait tombé par la fenêtre de sa chambre de l'hôtel Prins Hendrik. Intoxiqué comme il l'était, affaibli par des décennies de drogues et d'excès, il ne s'est jamais relevé de sa chute du deuxième étage.

Pensait-il à son art, lorsqu'il regardait par la fenêtre ? À sa trompette ou à sa came ? Regardait-il au loin sur la Prins Hendrikkade ou la Zeedijk qui longent les canaux ? À 3 heures du matin, les rues devaient commencer à se vider, mais il était encore possible de discerner au loin des flâneurs et des badauds. Baker était-il appuyé contre le rebord de la fenêtre, quand l'impensable s'est produit ? A-t-il perdu l'équilibre, distrait par on ne sait quelle pensée ? Quelqu'un a-t-il vu ou entendu la lourde masse de son corps frapper le sol ? Des gens ont-ils détourné le regard ?

Ce n'est pas la mort du musicien qui interpelle Enrique Vila-Matas dans *Chet Baker pense à son art* (2011). Le trompettiste y joue un rôle certes, mais il est secondaire. Le titre est un trompe-l'œil qui attire notre regard sur une figure qui, aussitôt affirmée, se dissipe. Le Baker du titre est celui d'une légende urbaine. À New York, rapporte Vila-Matas,

« quand quelqu'un voyait un homme fumer dans une voiture garée dans une rue sombre, il en concluait qu'il s'agissait de Chet Baker en train de penser à son art » (2011 : 123). C'est le Baker romantique et tragique qui est mis en vedette, la belle gueule du jazz américain jusqu'à ce qu'elle soit ravagée par les abus. Un Baker mystérieux, lointain et inaccessible.

En fait, ce petit tableau d'un créateur isolé qui réfléchit seul à son art est une image souche, une cellule figurale qui permet de multiples cristallisations et développements. C'est une image d'une grande potentialité, comme une cellule mélodique qui sert de matériau à une composition. Paul Auster, par exemple, a beaucoup exploré dans ses écrits les possibilités de l'image souche d'un homme seul assis à une table et écrivant ou musant devant une feuille de papier (cf. chapitre 8). Point d'ancrage de sa poétique, elle apparaît dans de multiples contextes. On peut aussi penser à la figure de sir Walter Raleigh, enfermé dans un cachot et rédigeant une *Histoire du monde*, ou encore au *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, texte auquel Vila-Matas renvoie, notamment parce qu'il a entrepris de faire à peu près la même chose et qu'en plus il se trouve à quelques pas de l'endroit où le *Voyage* fut écrit. La cellule figurale est une image récurrente, qui impose sa logique telle une figure-matrice (Lyotard, 1978 : 271), et qui permet l'ouverture d'un espace figural, espace imaginaire où des tensions sont à l'œuvre et se déploient dans leurs contradictions et leurs apories.

Enrique Vila-Matas procède de la même manière en exploitant la cellule figurale d'un créateur isolé qui réfléchit seul à son art. Derrière l'écran d'un Baker dans les rues de New York se dessine la figure de Vila-Matas lui-même, qui explique avoir cherché à s'isoler dans un hôtel afin de réfléchir à son propre art ou, plus précisément, aux formes littéraires contemporaines et à leur capacité à décrire le monde dans sa complexité. Chet Baker, c'est lui. C'est dire que l'isomorphie des mises en situation – Baker dans sa voiture, Vila-Matas dans sa chambre, installé à la fenêtre ouverte de sa chambre comme un trompettiste sur le point de se défenestrer – nous laisse comprendre qu'une cellule figurale est à l'œuvre, cellule qui permet d'exploiter une tension spécifique à la

création littéraire contemporaine et qui procède, par la multiplication de figures, toutes plus instables les unes que les autres, à la création d'un espace figural et d'un parcours où la littérature est mise en examen.

C'est à décrire ce jeu que j'entends consacrer les prochaines pages. À la fiction critique que rédige Vila-Matas – l'expression est de son cru et désigne une forme hybride où sont dédoublés les discours, les uns savants, les autres fictionnels – répondent des personnages qui sont à la fois littéraires et conceptuels. Des personnages qui ne se contentent pas d'être les agents d'une fiction, mais qui s'inscrivent comme les pièces à conviction d'un argumentaire. Il est régulièrement question de « preuve par l'image » quand vient le temps de parler du pouvoir d'authentification de la photographie (Lavoie, 2017) ; avec *Chet Baker pense à son art*, nous avons droit plutôt à la preuve par le personnage. Dans ce contexte, j'essaierai d'expliquer l'étonnant procès auquel les personnages de Vila-Matas sont conviés.

Une fiction critique

« Tout se passe à Turin, dans une chambre de la rue du Pô », écrit Vila-Matas dans *Chet Baker pense à son art* (2011 : 118). « [L'auteur] a abandonné pour quelques jours sa femme et ses deux enfants à Madrid et a fait un voyage d'hiver, un voyage profondément solitaire » (2011 : 118). Armé d'une bibliothèque de 21 livres (2011 : 101), il entreprend d'écrire, la nuit, une fiction critique, un texte où se croisent deux discours habituellement en opposition – discours fictionnel et discours critique. Cette entreprise qui exploite le dédoublement des formes, seule façon de faire progresser une dialectique, a pour objectif « d'aborder par écrit certaines idées sur la nécessité de perfectionner le réalisme en littérature » (2011 : 87-88). Or, s'il doit être amélioré, c'est bien parce qu'il ne suffit plus à la tâche, qu'il ne parvient plus à rendre compte d'une réalité dont la complexité dépasse ses possibilités de représentation et d'appropriation.

Cette figure d'un homme écrivant seul de nuit à sa table de travail est une pure potentialité. Vila-Matas l'exploite d'ailleurs de façon majeure, elle lui permet d'ouvrir la voie, par une forme de *tabula rasa*, à une réinvention, à une réimagination du monde et de la fiction. Ainsi, dans cet espace de possibilités ouvertes par un projet d'écriture essentiellement nocturne, où transformations et métamorphoses se multiplient, tout ce qui était figé se remet en mouvement, comme si la cire des tablettes d'écriture antiques avait été chauffée et que les inscriptions initiales s'étaient dissoutes dans le liquide d'une pensée sans mémoire ni finalité. « Comme personne ne me voit », suggère-t-il, « je me sens à présent immatériel et invisible, mais par la suite le cours de mes pensées varie et je me vois, au contraire, plus présent que jamais » (2011 : 87). Sa personnalité devient double, à la manière des dédoublements présents dans le *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, pour qui « l'homme est composé d'une âme et d'une bête » ; et ses pensées se dédoublent de la même façon, multipliant les oppositions et les emboîtements, les projections, les disjonctions, les virevoltes et les voltefaces.

Repenser la littérature dans *Chet Baker pense à son art* procède par l'entremise de figures. Il y a celle de Baker bien sûr, mais aussi celles de Finn, de Hire, d'Unité vagabonde... Vila-Matas les multiplie et, tels des jalons, elles ponctuent les divers moments de sa pensée. Plus que des agents, tout occupés à leur quête, plus que les moteurs de l'action ou les actants d'un programme narratif, plus aussi que les contreparties fictionnalisées de figures historiques, ces personnages se transforment en principes interprétatifs, en modes de compréhension et de description du monde.

Ainsi, Chet Baker n'est pas un simple personnage, mais une figure de l'imaginaire. Comme j'espère l'avoir montré dans la première partie, de telles figures apparaissent quand un sujet s'empare d'une chose, quelle qu'elle soit, se l'approprie et lui attribue une identité, des traits, une signification et finit par s'y projeter de façon plus ou moins importante. La différence entre une figure et un personnage, pour en donner un exemple simple, est celle qui existe entre Lolita et Dolores Haze, dans

le roman de Vladimir Nabokov déjà évoqué. Dolores est un personnage de cet univers fictionnel, la fille de Charlotte Haze ; Lolita est la figure que se construit Humbert Humbert, c'est sa version à lui de Dolores, le résultat de cet envoûtement singulier que subit le quinquagénaire au contact de la nymphette. Finn, Hire, Baker et Unité vagabonde sont de la même façon des figures. Elles sont des objets de pensée de l'auteur, qui se les approprie pour mener à bien son entreprise. Mais, à l'opposé de Lolita, dans leur cas, la projection n'est pas accidentelle ou spontanée, elle est intentionnelle et se manifeste dans le cadre d'un argumentaire. Ces figures deviennent en fait des personnages conceptuels qui servent de noyau à des développements à caractère philosophique ou théorique. Leur création est même le sujet premier de cette fiction critique, et on en suit pas à pas le développement.

Si une fiction se dote de personnages, une fiction critique exploite quant à elle des personnages conceptuels, des figures insérées dans des constructions argumentatives où elles incarnent une idée, une posture, une fonction. Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui ont proposé cette notion, le personnage conceptuel est justement une fonction transformée en figure, qui permet de révéler le soubassement d'une philosophie ou d'une théorie quelconque, en exacerbant par l'absurde ses fondements. C'est, par exemple, le Zarathoustra de Friedrich Nietzsche, à la fois figure tutélaire de ce conte philosophique et matrice des propositions philosophiques qui y sont énoncées. Pour Serge Cardinal, le personnage conceptuel est celui « qui permet de créer des concepts et de tracer une image de la pensée » (Cardinal, 2002 : 88). Le personnage conceptuel, c'est en fait l'imagination au service de la pensée, ce qui vient par la force des choses brouiller les pistes. Comme le disent Deleuze et Guattari :

La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci : les uns sont des puissances de concepts, les autres, des puissances d'affects et de percepts. [...] L'art et la philosophie recoupent le chaos, et l'affrontent, mais ce n'est pas le même plan de coupe, ce n'est pas la même manière de peupler (2005 : 64).

Le personnage conceptuel, par sa définition même, conduit au rapprochement de la philosophie et de la littérature. Il permet de penser les liens entre les deux discours, du moins permet-il de réfléchir aux ressources communes à ces deux discours. Or, si elles sont communes, elles donnent lieu à des usages opposés. Armand Dirand le précise :

Le personnage conceptuel n'est pas celui qui transmet des idées, il est la construction intellectuelle de la subjectivité impliquée par un concept. Et lorsqu'il vient au jour, lorsqu'il vient à *exister* comme personnage, c'est-à-dire lorsqu'il sort de sa pure conceptualité pour s'incarner dans la littérature, le mouvement même de cette naissance indique que le personnage de dialogue et le personnage conceptuel sont sensiblement différents : le personnage de dialogue va vers le conceptuel, le personnage conceptuel *vient* du conceptuel (2012 : 4).

En tant que texte hybride, la fiction critique de Vila-Matas se place à la croisée de ces deux discours : Finn, Hire, Baker et Unité vagabonde ne sont ni des figures originairement esthétiques ni des personnages originairement conceptuels, mais un croisement des deux. Ce sont des figures critiques : elles expriment un concept, plus précisément une conception de la littérature, et en tant que hérauts, ils participent à une fiction, et même à une autofiction qui fait de la transgression des frontières et des codes son principe premier.

Des figures critiques

Dans *Chet Baker pense à son art*, Vila-Matas entreprend de mettre en opposition deux textes, *Finnegans Wake* de James Joyce, marqué par une importante expérimentation langagière, et *Les fiançailles de M. Hire*, de Georges Simenon, quant à lui d'une grande habileté narrative. Ce sont les modalités extrêmes de notre rapport au monde qui se déploient dans cette opposition. Ou bien les formes langagières sont repliées sur elles-mêmes, dans une opacité sémiotique cadenassée, ou bien ces

formes s'ouvrent sur le monde et permettent d'en rendre compte, en vertu d'une transparence sémiotique réaffirmée dans son principe. La littérature est soit une épreuve, soit un réconfort. Elle critique notre rapport à la réalité ou, à l'opposé, ouvre une fenêtre sur le monde.

Que *Finnegans Wake* soit de l'art pur me semble une évidence. Lors de mes relectures obstinées et partielles de ce livre, j'ai eu plusieurs fois l'impression inénarrable (on ne saurait mieux dire) d'être en face d'un type d'écriture qui correspond le mieux à la vérité de la vie incompréhensible (2011 : 8-9).

Et ce livre angéliquement intitulé *Les Fiançailles de Mr. Hire*? Peut-être s'éloigne-t-il légèrement de l'« art en soi » et s'agit-il d'une œuvre discursive, il n'empêche que tout en lui est raconté avec une facile et énigmatique simplicité [...] (2011 : 9).

Deux livres donc, mais surtout deux conceptions de la littérature où difficulté et plaisir s'affrontent. On retrouve à peine masquée la distinction essentielle de Roland Barthes, dans *Le plaisir du texte* (1982), entre texte scriptible et texte lisible, qui se décline comme opposition entre jouissance du texte et plaisir du texte, radicalisme et réalisme, innovation et convention.

Mais les enjeux ne sont pas que littéraires, ils sont globalement sémiotiques, c'est-à-dire que se trouve mis en jeu dans cette opposition notre rapport à la réalité et aux signes par lesquels nous la connaissons. C'est la relation au monde qui est visée, la relation entre les formes usuelles de sémiotisation du réel et la complexité inénarrable de ce dernier. Comment s'imagine-t-on comprendre le monde, par quelle stratégie imaginaire le rend-on lisible? À quel imaginaire doit-on avoir recours pour s'y retrouver, si par cette notion on entend l'interface complexe qui assure la relation entre le sujet et le monde?

Le point de départ de la fiction critique de Vila-Matas est cette relation tendue entre les signes et le monde. Si la réalité est « barbare, brutale, muette et sans signification des choses » (2011 : 7), si cette réalité échappe à « la simplicité inhérente à l'ordre narratif, cet ordre

simple qui consiste à pouvoir dire parfois : “Voici ce qui s’est passé, puis il y a eu ceci, puis cela, et cetera” » (2011 : 7), par quel discours, par quelle forme textuelle parviendrons-nous à en rendre compte ? Par des formes d’art authentique, qui, paradoxalement, miment cette complexité muette, comme si l’incommunicabilité du réel ne pouvait être déjouée que par une incommunication ? Ou est-ce plutôt par des formes mimétiques rodées et efficaces, qui viennent pourtant se briser, telles des vagues, sur la non-narrativité de la réalité contemporaine ? Aucune des deux solutions assurément, piégées qu’elles sont dans des postures datées et dépassées qui, à force de s’opposer, sont devenues désuètes.

Vila-Matas ne fait pas qu’opposer art authentique et roman réaliste, confrontés à la réalité barbare : il se sert en fait de cette opposition comme d’un espace figural qui lui permet de mettre en scène tant sa propre conception du monde, où attentes et habitudes butent les unes contre les autres, que des stratégies de description et d’appropriation du monde. « Comment réconcilier la réalité et la fiction en faisant en sorte en plus que celle-ci, en devenant aussi sauvage et indéchiffrable que la réalité, devienne tout à coup sous nos yeux émerveillés pleinement lisible ? » (2011 : 29) L’auteur entreprend donc de redynamiser le lien entre la fiction et la réalité afin de redonner à la première sa fonction vitale, celle d’aider à appréhender la seconde. Or ce renouvellement, il le propose en mettant en place un processus complexe qui se déploie en véritable espace figural. C’est par un jeu de figures critiques, sans cesse mouvantes et en constantes redéfinitions, qu’il réinvente le lien ; c’est par un appel à l’imaginaire qu’est élaborée une nouvelle interface entre le sujet et le monde.

Dans un premier temps, Vila-Matas s’emploie à constituer cette machine à réimaginer le monde, et il entreprend dans un second temps de s’en servir, ce qui débouche sur un constat d’échec, qui ne doit pas surprendre les lecteurs assidus de l’auteur catalan, habitués à ses écrivains négatifs et à leurs innombrables constats d’impuissance (Tillard, 2011a). Or, tout commence avec une opposition entre deux types d’écriture, deux formes de saisie d’une réalité de plus en plus

intraitable, du moins à partir des stratégies littéraires usuelles. Isolé dans sa chambre à Turin, loin de son quotidien intellectuel et familial, profitant de ce temps de vacances « afin d'aborder par écrit certaines idées sur la nécessité de perfectionner le réalisme en littérature » (2011 : 87-88), Vila-Matas commence par opposer deux textes ; une fois établie, cette opposition se met rapidement à se transformer.

Vila-Matas ne procède pas à une lecture attentive des *Fiançailles de M. Hire* et de *Finnegans Wake*, il ne reste pas au ras des mots ; prenant les deux livres comme témoins, comme objets de pensée, il se met à les comparer, à supputer leurs mérites et à évaluer leurs limites. Dans une argumentation marquée par les jeux métonymiques, le titre même des textes devient le signe de l'esthétique qui a présidé à leur rédaction et du rapport à la réalité qu'ils entérinent. En fait, on assiste dans *Chet Baker pense à son art* au processus de constitution graduelle d'un espace figural, reposant sur un pilier qui n'est autre que l'opposition entre deux figures, celles de *Finnegans* et de *Hire*, promues au rang de personnages conceptuels.

Des textes eux-mêmes, nous passons peu à peu à des figures. *Finnegans* et *Hire* deviennent les noms de ces deux figures critiques, car les figures demandent toujours à être désignées, elles doivent donner lieu à un baptême : sans cette désignation, le travail de figuration peut s'amorcer, mais il demeure inchoatif et incertain. Or, comment se déroule cette métamorphose des titres en figures ? Par un jeu de déracinement et de déplacement.

Les titres des livres sont, dans un premier temps, raccourcis : *Les fiançailles de M. Hire* est réduit à *Hire*, et *Finnegans Wake* à *Finnegans*, puis au plus simple *Finn*. À cette traduction répond, de façon concomitante, un processus graduel d'autonomisation de ces noms, devenant peu à peu des entités indépendantes, à la faveur d'un véritable ballet sémiotique, où les noms commencent par devenir des épithètes, se voyant attribuer des fonctions et des qualités inattendues, avant de s'imposer comme entités autonomes. Il est question de tendance (tendance *Hire* [2011 : 17]), de voie (voie *Finnegans* [2011 : 17]),

de penchant (penchant vers Finnegans [2011 : 17]), d'air et de corps (« injecter de l'air Finnegans dans le corps Hire » [2011 : 47]), de côté et de veine (« le côté Finnegans de la non-narrativité [...] soit injecté dans la veine Hire » [2011 : 47]). « Je devrai », explique Vila-Matas, « affronter mon côté Finnegans et vérifier où en sont exactement mes relations avec le côté Hire » (2011 : 16). L'auteur multiplie ensuite les attributions, parlant de « vieux monstre Hire » (2011 : 46), de « style combinatoire Finnegans & Hire » (2011 : 48), de « plate-forme Hire » (2011 : 50), de « dure réalité Finnegans » (2011 : 51), d'« apparence Hire » (2011 : 52), de « demeure Hire » et « de l'esprit des Finnegans » (2011 : 60), quand ce dernier ne renvoie pas à un « cercle » (2011 : 60), à un ordre (l'« Ordre du Finnegans » [2011 : 65]) ou à un style (« style Finnegans » [2011 : 85]). D'un autre côté, il est question de « littérature Hire » (2011 : 112), mais aussi, et de manière de plus en plus délurée, de « machinerie Hire » (2011 : 83), de « secte Hire » (2011 : 114), de « rituel Hire » (2011 : 126), de « versant Hire » (2011 : 127) et de « souche Hire » (2011 : 139).

Hire et Finnegans sont des attributs aux valeurs multiples. Ils renvoient à des domaines, à des modes de pensée et à des façons d'être qui, bien qu'ils soient en opposition, constituent un véritable espace imaginaire, celui d'une réimagination du réalisme. Comme le propose Vila-Matas, « [...] les deux tendances ne sont peut-être pas si éloignées et [...] il ne s'agit peut-être que de deux modalités différentes du réalisme » (2011 : 77). Ironiquement, en composant cette totalité en tension, l'auteur en vient à se considérer comme le docteur Frankenstein, « saisi à l'instant précis où il procède à l'union des cadavres embaumés des deux genres littéraires qui auraient fini par devenir des conventions mortes : le réalisme et l'expérimentalisme radical » (2011 : 79). Il transforme une opposition stérile et statique en une entité dynamique, fragile peut-être, recomposée à la manière du monstre, mais « un corps immensément vivant, qui jouirait de la capacité de se faire passer pour un livre pour gens ordinaires » (2011 : 79-80).

Par la voie de la catachrèse, on assiste en fait à une substantification de ces deux identités, puis à leur mise en corps. L'apparition du monstre

du docteur Frankenstein le dit, cet espace figural permet d'imaginer des corps recomposés, essentiellement doubles, multiples. « Je sais », dit-il dans un renvoi au roman de Robert Louis Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, référence qui se fera d'ailleurs de plus en plus insistante, « que je n'avancerai pas [...] tant que je n'aurai pas trouvé au plus vite un procédé pour essayer de combiner idéalement un docteur et un monsieur, F et H, Finn et Hire » (2011 : 47). Vila-Matas poursuit cette actualisation en s'appropriant ces figures, en s'identifiant à elles : « Finn a une certaine ressemblance avec moi » (2011 : 91) ; « Finn est mon portrait le plus vivant » ; « Je pense que Finn est peut-être mon portrait le plus mort, mais Hire est pire, c'est déjà un vrai spectre, un mort parmi les morts » (2011 : 93).

Finn et Hire, comme Jekyll et Hyde, comme les parts dissemblables du monstre de Frankenstein, deviennent les figures jumelles de Vila-Matas. « Finn et Hire », assure-t-il dans une allusion à peine voilée au texte de Xavier de Maistre *Voyage autour de ma chambre* (1880 : 14), « ont autant besoin l'un de l'autre que l'âme et la bête » (2011 : 114). Tout les oppose, mais ils constituent les pôles d'une identité, d'un espace figural, où les valeurs viennent se fondre les unes dans les autres, dans une dialectique où ils s'opposent et se complètent. Et c'est par ces figures duelles en interaction constante que l'auteur entreprend sa rénovation du réalisme.

Évolution de l'espace figural

Une figure qui ne se transforme plus devient statique. Il en va de même d'un espace figural ou d'un imaginaire. La labilité est leur trait essentiel. Les figures de Finn et de Hire respectent cette logique et ne cessent de se modifier. Leur composition graduelle les fait passer à travers de multiples étapes et statuts, et le mouvement ne s'arrête pas, une fois leur autonomie acquise. L'auteur ne se contente pas de constituer son système, il s'efforce de s'en servir, de le confronter au monde. L'homme

seul écrivant à sa table de travail ne fait pas que construire un monde et ouvrir des potentialités imaginaires, il en teste les limites et l'efficacité.

Pour ce faire, dans le cas très précis de *Chet Baker pense à son art*, Vila-Matas quitte simplement sa table de travail pour regarder par la fenêtre. Ce qu'il voit, tout en bas sur la rue du Pô, ce n'est rien d'autre qu'une projection de ce qu'il vient de composer. Les figures n'existent pas en soi, elles ne sont jamais que le résultat d'un travail, d'une relation, voire d'une projection, qui se matérialisent dans des formes d'autant plus aisées à reconnaître qu'elles leur sont subrepticement soumises.

[Au] beau milieu de la nuit, s'approchant de la fenêtre, il voit deux types, deux vagabonds, – l'un des deux couché sur le sol, peut-être a-t-il trop bu – discuter sur le fil de l'horizon de la rue du Pô, près du dernier portique. Il lui semble qu'ils sont tous les deux en désaccord au sujet de la vérité patibulaire du monde et imagine qu'ils pourraient s'appeler Finn et Hire et aspirer à n'être qu'une seule et même personne (2011 : 119).

La projection imaginaire ne saurait être plus explicite, le processus figural étant ancré dans une expérience sensorielle. Le critique regarde par la fenêtre, et ces figures qu'il se plaisait à imaginer dans son voyage solitaire et nocturne, ces figures critiques qui valsaient tels des spectres dans le théâtre intérieur de son esprit replié sur lui-même, sont projetées dans le monde et se concrétisent sous la forme de deux vagabonds, dont le seul attribut est leur présence à ce moment précis du processus. Ils sont là, ils sont deux, et ils deviennent spontanément Finn et Hire.

Les figures se déploient selon un double mouvement de dessaisissement et de ressaisissement. Le dessaisissement prend la forme d'un musément ou d'une rêverie. C'est bien le « voyage intérieur » (2011 : 119) décrit par Vila-Matas, cette exploration nocturne d'une situation, l'immersion « dans le vague flottement d'une nuit » qui permet le développement d'une fiction critique. Le ressaisissement survient quand, à sa fenêtre, il examine avec ses jumelles les vagabonds de la rue du Pô

et il se met à lire sur leurs lèvres, déchiffrant, comme il le dit, « une discussion sur le fil de son horizon visuel » (2011 : 119).

Au fur et à mesure qu'il lit le dialogue sur les lèvres de ses personnages, il constate que Finn et Hire ont le même problème que beaucoup d'artistes et qu'il serait sûrement résolu s'ils se fondaient aimablement en une seule et même personne (2011 : 121).

La situation ne saurait être plus entortillée. L'auteur, qui se fait maintenant appeler le critique, capte une conversation muette, à l'aide de ses jumelles, conversation qui est celle de ses propres personnages ! C'est dire qu'il n'invente rien, que tout se dit par-devers lui en quelque sorte, même s'il est à l'origine de tout. Ses personnages existent et raisonnent indépendamment de lui, tout en n'étant que des êtres de fiction, soumis aux vicissitudes d'un esprit disons-le fantasque.

En même temps, nous sommes au cœur d'un processus figural, qui favorise la projection de pensées sur des entités imaginaires qui, *mutatis mutandis*, deviennent les auteurs desdites pensées. L'opposition entre Finn et Hire, cet imaginaire critique, devient une manière de lire le monde, de l'interpréter, l'opposition servant d'interface entre le critique et le monde qui s'offre à sa fenêtre. Cet imaginaire n'est nullement figé, il continue à se transformer, à générer de nouvelles formes et configurations. Les figures antithétiques de Finn et de Hire, malgré leur dynamisme, laissent peu à peu la place à une nouvelle figure, à caractère synthétique, figure qui donne son titre à l'ouvrage.

Le critique se souvient des jours où, à New York, quand quelqu'un voyait un homme fumer dans une voiture garée dans une rue sombre, il en concluait qu'il s'agissait de Chet Baker en train de penser à son art. [...] Le critique imagine que cet homme qui pourrait être Chet Baker attend le moment opportun pour mener à terme, sans bouger de sa voiture, une opération mentale de grande envergure, rigoureusement scientifique, sortie directement du laboratoire Jekyll : fondre Finn et Hire l'un dans l'autre, les incarner tous les deux en même temps, se transformer en une Unité vagabonde améliorant la réalité. Et, si possible, le réalisme.

Le critique sent qu'il a intériorisé Finn et Hire et voit sa propre personne hors de la chambre, dans l'inclémence hivernale, transformée en homme qui pourrait être Chet Baker (2011 : 122-123).

D'un auteur réfléchissant aux stratégies distinctes et opposées de deux textes littéraires célèbres, nous passons à un rêveur solitaire imaginant deux êtres en conflit, puis à un critique comprenant avoir intériorisé ces deux êtres, réalisation qui le conduit à se projeter lui-même dans une troisième figure, synthétique, Chet Baker ou plutôt « [l]'homme qui pourrait être Chet Baker ». Évidemment, on projette une réalité pour mieux la laisser nous pénétrer. Et c'est dans ce mouvement d'aller-retour entre soi et l'autre, entre soi et le fruit de sa propre imagination que la pensée progresse. Le critique devient Unité vagabonde, une figure essentiellement labile, constituée d'une identité-flux, faite pour ne se stabiliser que temporairement. D'ailleurs, cette Unité vagabonde, cette figure transitoire de « [l]'homme qui pourrait être Chet Baker » ne reste pas longtemps intacte, mais se transforme et, à la faveur d'un lien intertextuel, elle se drape des traits d'un écrivain américain, notamment Stanley Elkin. Après avoir été Unité vagabonde et l'homme qui pourrait être Chet Baker, l'homme qui dit se faire passer pour un critique devient Stanley. Ce dernier finit même par devenir Stanley Hire, nouvel avatar de la fusion de Finn et de Hire, composé complexe empruntant à Robert Louis Stevenson, Vladimir Nabokov, Stanley Elkin, Mary Shelley, G. K. Chesterton, etc. « [E]nfoncé jusqu'au cou dans un monde de doubles, de doubles de ces doubles, d'une foule de masques dans les recoins les plus enfouis de sa personnalité » (2011 : 152), le critique qui est et n'est pas Stanley Hire entend poursuivre sa rénovation du réalisme, tâche vouée évidemment à l'échec. Ce que l'auteur reconnaît d'emblée :

Il est difficile de le savoir, mais tout semble montrer que Stanley [...] est tombé plus bas que prévu dans son projet d'essayisme nocturne. [...] Il a échoué et il ne veut pas se consoler en pensant à tous les écrivains à qui il est arrivé la même chose [...]. Ce doux et, au fond, réconfortant échec n'est pas important (2011 : 127-128).

La spirale centripète est devenue folle, l'interface constituée peu à peu s'est emballée et ses propres principes se sont disloqués. L'opposition initiale et stérile, entre représentants du réalisme commercial et d'une expérimentation radicale, s'est muée en prolifération de formes et d'identités, en une machine exaltée, qui transforme tout en figures, les unes abandonnées aussitôt que créées, les autres réécrites de façon compulsive.

L'auteur qui voulait rénover le réalisme, qui voulait reconstruire notre rapport à la réalité, le réinitialiser en quelque sorte en modifiant ses paramètres, s'est engagé dans un musement désordonné qui a fini par brouiller toutes les données. Le ressaisissement n'a pas porté fruit, il n'a fait que multiplier les surfaces de projection ; ce corps monstrueux qu'il voulait créer, ce « Frankenstein finnégansien lisible » (2011 : 129) s'est égaré entre les lignes du texte. Ce corps interprétant, censé lire le monde et en fournir un portrait convaincant à défaut d'être cohérent, s'est écrasé, miné par ses contradictions intrinsèques. Il n'y a pas eu de transsubstantiation, pas eu de renaissance. Si lecture il y a eu, elle a consisté à lire sur les lèvres un dialogue imaginaire.

Bela Lugosi's Dead

Si la littérature peut servir d'interface entre le sujet et le monde, si elle peut servir d'interprétant dynamique, elle ne peut le faire que dans le cadre d'un écosystème complexe où elle ne fait pas cavalier seul, mais partage son espace avec d'autres arts, d'autres formes d'expression. *Chet Baker pense à son art* s'est assuré, dès ses premières pages, d'entrer en résonance avec d'autres arts. Le titre, bien qu'il soit un écran de fumée, l'indique clairement : la musique y jouera un rôle central, malgré les préoccupations essentiellement littéraires mises de l'avant par cette fiction critique.

Et la musique apparaît dès l'incipit. « Il est minuit », lit-on d'entrée de jeu, « en musique de fond passe *Bela Lugosi's Dead* par le

groupe Nouvelle Vague » (2011 : 7). Le décor est planté. C'est sur une toile de fond musicale que cet essai s'ouvre, ainsi que sur un acteur qui a longtemps interprété le comte Dracula au cinéma. C'est une musique d'atmosphère appropriée, tant par sa forme lugubre que par ses références, car la pièce renvoie à un vampire, être de la nuit par excellence, compagnon idéal pour une séance d'écriture nocturne, mort et vivant tout à la fois, à l'image de la littérature, selon l'auteur. Ce n'est pas le comte en tant que tel qui est évoqué, mais l'acteur qui a interprété le personnage et qui a fini par en représenter la figure. C'est Bela Lugosi qui est mort. Or, cet appel à la musique et au cinéma est fait de plus sur le mode de la variation, de la reprise, du remix si l'on veut (Gunkel, 2015). Car Vila-Matas n'écoute pas la version originale de la pièce, interprétée par le groupe Bauhaus, mais sa reprise par Nouvelle Vague. Comme plus tard, il écouterait une version offerte par le groupe New Holland, de même que par le groupe Tipperary Club (2011 : 102), sans oublier évidemment l'originale de Bauhaus. Cela dit, il aurait pu écouter aussi les différentes versions faites par The Deafness, The Gothees, Godhead, Edward Cullen, The Love Supreme, disponibles au moment de la rédaction de son essai.

Cette présence de la musique, d'une pièce inscrite d'abord sur le mode de la reprise, introduit de façon ostensible une logique du remix et une intertextualité systématique et explicite, mode d'écriture et de création symptomatique de notre assimilation à une culture de l'écran et de l'image où les flux sont captés, redirigés, réalimentés. Ce réalisme que tente de rénover Vila-Matas est déjà caduc, inséré de facto dans une logique culturelle du remix et de la variation. Aucune démonstration n'est à faire, car cette réalité est d'ores et déjà établie et il suffit pour s'en convaincre de suivre le fil des reprises de la pièce de Bauhaus, il suffit de suivre le fil des lectures, les unes réelles, les autres imaginaires, de l'auteur, lectures réalisées grâce à la bibliothèque de 21 livres qu'il a traînée avec lui. Si l'on n'apprend jamais le titre de ces livres, ils s'imposent comme une encyclopédie vivante et constamment sollicitée, une encyclopédie imaginaire qui n'a aucune limite puisqu'aucune réalité attestée. Le cœur de la rénovation, il est là, dans la reprise, dans

le figural, l'investissement dans des formes symboliques, nullement repliées sur elles-mêmes, mais en constant dialogue avec le monde, avec ses signes et ses pratiques.

J'ai écrit que la musique apparaît dès les premiers mots du texte. Celle-ci pourtant n'est pas la première forme d'expression artistique à s'imposer dans le livre. Sur la page de gauche, en face de l'incipit, on trouve une photographie, une photographie d'Enrique Vila-Matas, enfant. Il y lit une revue avec une extrême concentration. Son regard ressemble en fait à celui de Bela Lugosi dans son rôle de vampire. Le jeune Vila-Matas lit comme s'il entreprenait d'hypnotiser le texte ou de le transpercer du regard. La mise en abyme ne peut nous échapper. C'est un Vila-Matas en pleine lecture que nous allons découvrir. Un être de lecture, un être pour la littérature.

Cette photographie n'est que la première des 21 clichés qui ponctueront le texte – 21 photos comme les 21 livres de la bibliothèque. Elles nous montrent des auteurs, Enrique Vila-Matas, oui, mais aussi Marguerite Duras, Samuel Beckett, Marcel Duchamp, Roland Barthes, James Joyce et Paul Valéry. Elles nous présentent aussi des affiches, des vues de Turin, notamment de la rue du Pô, des couvertures de livres, l'intérieur d'une librairie.

Que nous disent ces photographies? Que le réel existe? Qu'il y a un *ça a été* auquel on ne peut échapper et que, malgré son caractère inénarrable et muet, la réalité se laisse voir malgré tout? Que la rénovation du réalisme est sûrement aussi un appel aux autres formes de représentation, aux autres arts? Photographie, musique, littérature, cinéma, tous convergent pour nous assurer d'échapper au solipsisme et à l'opacité d'un langage replié sur sa seule réalité. Tous convergent pour nous garantir que cette rénovation recherchée est bel et bien déjà réelle et qu'elle passe par une interdisciplinarité assumée, seule façon d'assurer une prise sur un monde toujours plus complexe et divergent.

L'entité sentinelle Chloé Delaume

Parcours d'un avatar littéraire

« Je m'appelle Chloé Delaume », écrit Chloé Delaume dans *La dernière fille avant la guerre*, « je suis un personnage de fiction, j'officie dans les livres dont je suis l'héroïne. Enfin dans la plupart des cas » (2007 : 63). À la fois autrice et personnage de ses romans, Chloé Delaume (née Nathalie Dalain) multiplie les jeux de miroirs et les oscillations identitaires. Plus que de l'autofiction, sa poétique joue sur les ressorts de la métafiction et repose sur la transformation en figure de son autrice, une figure sans cesse interpellée et soumise à de nombreuses incarnations.

Les jeux identitaires sont innombrables dans son œuvre. Dans *La dernière fille avant la guerre*, titre inspiré d'une chanson du groupe français Indochine, on trouve un dédoublement de personnalité, complété d'un complexe sentiment d'aliénation : « J'ai pour résidence principale un corps de sexe féminin fabriqué en mars 73. [...] J'ai signé un contrat avec la fille qui était dedans. Elle ne savait trop quoi en faire, de ce corps qu'elle trouvait trop grand » (2007 : 9). Dans l'espace ouvert par les pages de ce roman, Chloé et une certaine Anne rivalisent pour avoir droit de cité et accaparer le « je » permettant d'avoir le haut du pavé.

Corpus Simsi, roman de 2003, est consacré à la construction de l'avatar Chloé Delaume, dans le jeu *Les Sims*, et à l'immersion complète de son autrice dans l'univers virtuel du jeu. « Je m'appelle toujours Chloé Delaume », écrit-elle. « Je suis interminablement un personnage de fiction. J'ai été expulsée du corps que j'avais cru faire mien un vendredi spongieux de 2002 » (2003 : 4). Elle n'y résistera pas et se projettera sur la figure rudimentaire du personnage créé à partir des paramètres habituels du logiciel, son identité recueillie par les pixels du jeu de simulation, lors d'une « incarnation virtuellement temporaire » (c'est le sous-titre du livre).

Dans *Le cri du sablier* (2001), mais la même chose peut être dite des *Mouffettes d'Atropos* (2000), c'est l'implosion qui menace Chloé Delaume, et le langage le rend bien qui se réinvente aux limites du sens et de la cohérence. La scène primitive qui s'y profile est d'une telle violence que l'on comprend l'enfant qu'elle était d'avoir voulu l'oublier et d'être soumise à un silence qui représente non pas tant l'absence de toute parole que la présence d'une parole irrationnelle, qui montre sans dire et qui ferme les yeux au moment crucial. Si ces romans témoignent d'une reconquête du langage, ils attestent aussi des multiples cercles qu'il faut emprunter avant d'en arriver à rejoindre le pôle d'une spirale, qui peut se déployer comme une image souche.

Sur son blogue à caractère littéraire, *chloedelaume.net*, où elle a longtemps noté ses pensées et rendu disponibles ses chantiers sonores, l'autrice flirte avec les formes contemporaines de l'extimité, néologisme qui rend bien compte des relations d'intimité renégociées dans le cyberspace.

Conception franco-libanaise, le néant pour signe particulier. Les locaux étaient insalubres lorsque j'en ai pris possession.

Je m'écris depuis huit ans dans des livres publiés, proposés à la vente, parfois achetés, plus rarement lus. J'y investis temporairement des lieux, des corps, des territoires. (<https://web.archive.org/web/20090913072752/http://www.chloedelaume.net/bio/index.php>)

Dans son roman de 2006, *J'habite dans la télévision*, elle exploite cette fois la dissolution de soi. Chloé Delaume s'y transforme en une figure évanescence, en une sentinelle désincarnée, habitant cet espace frontalier et essentiellement virtuel qu'est le réseau télévisuel. C'est à comprendre cette transfiguration que les prochaines pages sont consacrées. Dans l'espace de cette fiction elle aussi critique, pour utiliser l'expression d'Enrique Vila-Matas, l'autrice reprend cette figure qui la représente et elle la soumet à une nouvelle expérience qui la conduit à un parcours inusité à travers les réseaux de télévision, qui constituent depuis la seconde moitié du xx^e siècle un élément central de notre expérience du monde.

Chloé Delaume : sujet d'expérimentation

Le roman prend la forme d'un rapport d'expérimentation et sa matière s'ouvre à cette « fiction collective » que la télévision engage, entreprenant de la déconstruire. Nous avons droit aux 27 entrées de ce rapport qui ont été approuvées par le Ministère de la Culture et du Divertissement, via son Département de la Fiction sur support papier. Ce sont des séries de remarques ou de notes, les entrées d'un journal, des observations faites en cours d'expérimentation, une lettre adressée à Gilles Deleuze, déjà mort il va sans dire, des citations, une analyse de *Videodrome*, le film de 1983 de David Cronenberg, une autre analyse, cette fois d'une télé réalité, selon la morphologie du conte du formaliste russe Vladimir Propp, sans oublier la déposition au commissariat de police du conjoint de Chloé Delaume, inquiet de sa disparition.

Le roman n'a qu'un seul véritable personnage, si on oublie le poste de télévision, aucune intrigue sauf la transfiguration de Chloé Delaume qui se met à hanter le réseau télévisuel. Elle ne s'y sent pas prisonnière, même si elle ne parvient pas à en sortir (2006 : 30). Elle commence à habiter la chose parce qu'elle a décidé de tenter l'expérience de n'écouter que la télévision pendant vingt-deux mois, nombre

participant activement à un imaginaire de la fin puisqu'une réponse directe aux 22 versets de l'Apocalypse.

Mise en place du dispositif. Dans la chambre comme dans le salon, un poste. Le salon sera mon bureau. Je viens de signer le contrat. Il est écrit je soussigné et m'engage à. M'exposer, me soumettre à la télévision. Dès les paupières écloses enclencher le bouton. Ne s'accorder drastiquement presque aucune pause, éviter de quitter l'appartement.

[...] Comprendre quand et comment mon cerveau soudainement s'offre enfin disponible. Scruter les émissions qui ont pour vocation de divertir ce cerveau, de le détendre, de le préparer entre deux messages (2006 : 44).

L'expérience est exigeante. Dès la troisième semaine, la télévision commence à la structurer. Chloé Delaume doit adapter son biorythme, modifier ses habitudes et son mode de vie. Elle devient paresseuse, ne veut plus faire le ménage de l'appartement. Puis elle se met à parler à son poste de télévision. Elle commence à avoir continuellement faim, le discours publicitaire s'insinue dans ses propres paroles. Elle adopte un vocabulaire qui n'est plus le sien, mais celui des émissions qu'elle écoute. Ses migraines se multiplient et son identité commence à vaciller. Après le premier mois, elle fait un bilan : « Ce que je vois ce que j'entends ce que je dis ce que je pense ce n'est déjà plus la même chose » (2006 : 69). Et quand elle s'éloigne de son poste, la télévision lui manque rapidement, comme si elle devait s'en sevrer. Sans elle, elle ne parvient plus à percevoir « les pulsations du temps social » (2006 : 91).

Après un premier trimestre, et 1451 heures d'exposition, elle note des pulsions consommatrices inédites, des actes d'achat conformes aux messages diffusés et une augmentation ainsi qu'une redéfinition de ses besoins (2006 : 104). Elle est atteinte de confusion, retransmet des informations en oubliant que la télé en est la source et, plus important encore, elle ne produit plus de pensées, elle ne fait que relayer des opinions. Graduellement, elle commence à se prendre pour une sentinelle. Celle qui, par définition, est à l'avant-poste, ce qui, pour la télévision, est

parfaitement congruent, on en conviendra. Dans la dernière entrée de ce rapport, Chloé Delaume, mais une Chloé Delaume qui n'est plus qu'un spectre, une présence dans la télévision, explique :

Je reste errante de chaîne en chaîne, maillon fébrile gorgé de rouille. Je ne manque de rien, bien sûr, de rien. J'espère diluer mon tétanos. J'avais un nom, avant. Un corps et un amour. J'ai dit ça car je m'en souviens : ainsi je serai la Sentinelle. La préparation des cerveaux, je m'en ferai l'observatrice (2006 : 164).

Mais pourquoi entreprend-elle une telle expérience ? Quel danger nous menace et exige d'elle qu'elle se transforme en sentinelle ? À quoi renvoie cette préparation des cerveaux ? En fait, Chloé Delaume a fait sienne une déclaration du PDG de TF1, Éric Le Lay, faite en 2004. Adeptes du neuromarketing, il aurait déclaré :

Il y a beaucoup de façons de parler de la télévision. Mais dans une perspective « business », soyons réaliste : à la base, le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple, à vendre son produit [...]. Or pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible (<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-fr-0408/msg00017.html>).

Ces propos de Le Lay, abondamment reproduits sur Internet, sont repris par Delaume qui en fait le point de départ de son investigation. Armée de cette « citation officielle du biopouvoir » (du Mesnildot, 2006), elle entreprend de rendre disponible son temps de cerveau à la télévision afin d'en mieux comprendre les conséquences. Elle fait sa propre expérience de neuromarketing, et explore les limites de son esprit soumis au flux constant de l'écran de télévision. Éric Le Lay a déclaré : « La télévision, c'est une activité sans mémoire. » Delaume

décide en réponse de devenir la mémoire de la télévision, elle devient cette sentinelle qui l'habite et, du même coup, entreprend de nous en protéger. Si elle habite dans la télévision, c'est bien parce que, habituellement, la télévision nous habite, elle s'insinue dans notre esprit et y ouvre un espace de disponibilité prêt à être envahi, utilisé, perverti. « Si le produit de la télévision », nous dit George Comstock, « est cet auditoire dont l'attention est vendue aux annonceurs, les moyens par lesquels cette transaction est obtenue sont par la diversion. Et son instrument principal est le divertissement » (1991 : 52 ; je traduis).

L'écran suspect

Il faut se prémunir contre cet appareil qui ne fait pas que retransmettre des images, mais qui impose plutôt son propre mode de vie et une nouvelle définition de la connaissance et du rapport au monde. Comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger : « Son impact sur la vie personnelle et collective, sur la vie psychique et sur la culture, voire la civilisation, qui ne peut plus être nié, met en cause les conditions même de la corporéité, de l'affectivité, de la connaissance » (2000 : 12). Ce sont bien les résultats auxquels arrive Delaume au terme de son expérience : ses connaissances se sont émiettées, fragmentées par le rythme saccadé des émissions et de leurs publicités, son affectivité a viré à l'aliénation permanente, et sa corporéité est devenue virtuelle. Elle ne fait plus qu'une avec la machine, partageant un même territoire étrangement excentrique. Jeffrey Sconce l'a explicité dans *Haunted Media* : « Qu'il soit conçu comme une illusion, un analogue, un substitut, un enregistrement, un mirage ou une version parallèle de notre réalité, le monde électrique de la télévision est devenu l'ultime "ailleurs" » (2000 : 171 ; je traduis). Sconce rappelle que, pour Marshall McLuhan, « les médias de télécommunication n'étaient rien de moins qu'une extension du système nerveux humain » (2000 : 4 ; je traduis).

C'est une extension pourtant qui n'est que faiblement protégée et qui semble pouvoir être soumise à toutes les manipulations.

C'est une extension, du moins, qui est l'objet de tous les fantasmes. La situation ambiguë présentée dans *J'habite dans la télévision* repose sur le présupposé d'une transformation « permanente et irréparable de la conscience humaine » (2000 : 4 ; je traduis), transformation dont nous commençons à peine à ressentir les véritables effets. Cette conception dysphorique de la télévision n'est pas nouvelle ; depuis ses débuts, la télévision n'a cessé d'être critiquée, pour la vacuité de ses émissions, pour son omniprésence, pour l'hyperstimulation des sens qu'elle suscite, pour le lavage de cerveau qu'elle induit. Elle est l'un des premiers maillons d'une culture de l'écran, qui connaît avec la mise en réseau de nos ordinateurs une expression accomplie. Mais d'emblée, elle est apparue comme une menace et un puissant instrument de manipulation idéologique. Qu'est-ce qui distingue le spectateur distrait devant son écran de télévision du cobaye d'une transmission conçue pour affecter ses désirs et besoins ? Rien, répond Chloé Delaume. Rien ne les sépare. Et c'est bien ce que sa référence constante au film *Videodrome* de Cronenberg confirme.

Fiction dysphorique s'il en est une, *Videodrome* propose un monde où la manipulation des transmissions télévisuelles parvient à induire chez les téléspectateurs des hallucinations aptes à les transformer en marionnettes. Max Renn, l'un des responsables d'un poste spécialisé dans l'érotisme et les spectacles tape-à-l'œil, commence à pirater une émission intitulée *Videodrome*, dont le contenu est d'une grande violence, puisqu'il s'agit de *snuff movies*, d'émissions où les victimes sont violées, torturées et ultimement tuées. *Videodrome* est plus pernicieux encore parce que le signal de cette transmission induit des hallucinations qui affectent quiconque y est exposé. Comme l'explique un des personnages du film : « C'est lié aux effets d'une exposition à la violence sur le système nerveux. Ça éveille des récepteurs dans le cerveau et l'épine dorsale qui permet au signal de *Videodrome* de pénétrer et de s'y installer. » Évidemment, l'hallucination la plus forte concerne la télévision elle-même, qui paraît par moments plastifiée et molle comme une sculpture

de Claes Oldenberg, capable de se gonfler et de se modifier. Lors d'une hallucination, Nicki, la maîtresse de Max, apparaît à la télé et invite son amant à l'y rejoindre. Max s' imagine même avoir le ventre fendu, comme s'il était une machine capable de recevoir par une fente des cassettes vidéo et d'autres objets. Dans la dernière partie du film, Max ne sait plus distinguer la réalité du monde halluciné induit par le signal. L'écran de télévision est devenu sa réalité, et son propre corps, le réceptacle du monde de la vidéo fait chair (« I am the video world made flesh »). Les frontières entre le réel et l'imaginaire ont été définitivement rompues. Max habite à sa façon dans la télévision : « L'écran de télévision est la rétine des yeux de l'esprit », lui explique le docteur O'Blivion, créateur du *Videodrome*, avant de déclarer : « C'est dire que l'écran fait partie de la structure physique du cerveau. Ce qui survient sur l'écran apparaît comme une expérience brute pour le spectateur. La télévision est la réalité et la réalité est une version appauvrie de la télévision. »

L'écran hanté

La critique de l'aliénation d'un sujet fasciné jusqu'à la sidération par son écran de télévision a connu avec le film de Cronenberg une actualisation fictionnelle, proche dans son efficacité de *Fahrenheit 451* de François Truffaut, adapté du roman de Ray Bradbury. Le territoire fictionnel occupé par Chloé Delaume n'est pas différent et il exploite sur un mode ironique l'incapacité des cerveaux à résister aux messages asservissants de la télévision. « *Videodrome* est notre histoire. Celle des cerveaux humains soumis à une télévision qui, par ses programmes télérealistes, les modifie de l'intérieur à force de les rendre disponibles » (2006 : 122). Si la chair de Max est devenue télévision, celle de Chloé Delaume s'est totalement dissoute dans le virtuel. Elle n'agit plus, elle témoigne, sentinelle cachée aux limites de l'écran, devenue figure existant non seulement dans notre imagination, mais dans le flux électronique de la câblodistribution. Ses propos, émaillés de discours social, attestent

d'ailleurs du dérèglement identitaire que son devenir virtuel engage. L'entité sentinelle Chloé Delaume est devenue rumeur publique, un bruit de fond permanent.

Si le roman fait ses choux gras de la télé réalité et de sa logique spectaculaire, il n'en reconduit pas moins, sur le plan de ses présupposés, l'un des leitmotivs de l'imaginaire technique de la télévision. En développant l'entité sentinelle virtuelle venue hanter le combiné, Delaume perpétue l'illusion d'une présence associée à la télévision. Depuis l'invention du médium, les effets de présence ont marqué de façon indélébile l'imaginaire de la télévision. Depuis les ombres des acteurs, apparaissant à l'écran, jusqu'aux phénomènes de distorsion, poltergeist, et autres manifestations intempestives liées à des défaillances techniques, les occasions ont été nombreuses d'attribuer à la télévision une activité mystérieuse et un accès à des domaines jusqu'ici inexplorés. Comme tous médias électroniques, celui-ci est hanté, des présences s'y font sentir, les ondes qui en sont à la base, remplacées maintenant par des impulsions électriques, produisent des signaux qui attestent d'une existence au-delà des ontologies traditionnelles et de la présence de formes de conscience virtuelles peut-être, mais dangereuses et menaçantes. Jeffrey Sconce en a fait le cœur de son essai sur les médias hantés. Liées à l'imaginaire de l'électricité,

les conceptions fantaisistes de la présence médiatique, depuis le télégraphe jusqu'à la réalité virtuelle, ont souvent évoqué des séries de métaphores étroitement liées au flux, qui suggèrent des analogies entre l'électricité, la conscience et l'information, analogies permettant d'extraordinaires formes de transmutations électroniques de substitutions et d'échanges (2000 : 7 ; je traduis).

On reconnaît aisément la figure de l'entité sentinelle Chloé Delaume, conscience atténuée, mais toujours intacte, même si le corps qui en a été le porteur a été délaissé au profit de cette existence virtuelle que lui procure le réseau, pur corps électrique nageant dans une mer d'informations qu'elle distille au besoin. C'est la dynamique des flux qui impose son registre. Cela dit, si Delaume s'en prend aux

émissions de télé réalité dont la seule fonction est de rendre disponibles les cerveaux des téléspectateurs aux plages publicitaires, si elle s'oppose à une logique marchande qui rabaisse les êtres à de simples consommateurs essentiellement aliénés à leur situation, elle a accepté l'un des lieux communs du médium, l'une des sources d'angoisse que sa présence dans nos vies suscite, et c'est le mystère des effets de présence qu'elle peut provoquer. Ces effets sont des jeux subtils sur les limites de la mémoire et de l'oubli, sur les formes technologiques de la persistance, sur les manifestations du dédoublement, sur l'irruption d'images imprévues, éphémères et imprécises. Il y a un fantôme dans la machine et il prend ici la forme d'un personnage en état de clivage, une Chloé Delaume, *incarnation virtuellement temporaire* et nouvel avatar d'une subjectivité en proie à tous les tourments.

Et c'est une guerre larvée qu'elle mène contre les manifestations abrutissantes de ce médium, une guerre froide, fondée sur le guet et la suspicion. L'entité Delaume est une sentinelle, un soldat chargé de surveiller, et elle relaie tout ce dont elle est témoin : extraits d'émissions contemporaines, comme les télé réalités ou *Buffy the Vampire Slayer*, bribes de discours du président de la République, du PDG de TF1, de publicité pour les chips Lay's, rappel amusant dudit PDG de TF1, pour des serviettes hygiéniques, pour du savon pour le visage, pour Pepsi Co et Coca-Cola. L'entité sentinelle est traversée par ces messages : « [J]'intègre naturellement toutes les publicités, je ne différencie rien et chaque nouveau slogan fixe mieux mon attention dans ce cycle infernal où l'inédit est rare. Je crois que je n'en peux plus et je déteste mon corps, l'existence même des corps » (2006 : 131).

La contre-attaque

Mais l'entité sentinelle ne reste pas passive devant cet ogre qu'est la télévision – et l'association à cette figure des contes merveilleux sera soutenue tout au long du roman. Elle signale bien, d'ailleurs, l'appétit

démessuré du réseau, sa propension à tout ingurgiter, jusqu'aux téléspectateurs innocents. Face à ce discours social, à ce bombardement d'une parole simplifiée et vendeuse, répond un contre-discours, essentiellement littéraire. *J'habite dans la télévision* oppose au discours omniprésent de la doxa populaire une intertextualité complexe, une pratique littéraire qui, si elle opère aussi sur le mode des relations interdiscursives, se présente comme une rébellion, un travail de sape qui puise au fonds littéraire. Ainsi, à l'adhésion éhontée d'un Éric Le Lay répond un collage jouant avec un poème de Guillaume Apollinaire, « Les sapins », dûment déconstruit et éparpillé sur quelques paragraphes (2006 : 108-109). Aux dispositifs d'analyse des sujets d'expérimentation répond un renvoi en partie déguisé au roman d'Yves Pagès *Le théoriste*, publié chez le même éditeur (2006 : 47).

En fait, la passivité absolue exigée par la préparation des cerveaux est contrecarrée par un travail encyclopédique de réappropriation littéraire et culturelle. La littérature est conviée, mais aussi l'art et la musique, la création musicale. La dix-septième entrée, où se trouve le collage sur « Les sapins » d'Apollinaire, se termine sur cette mention :

Ce qu'il se passe dans mon cerveau ça fait je pense de la musique. Une musique pas très agréable, des chuintements et des brosses d'acier, les lavements vifs, les injections, des travaux, des tours d'écrou. Un tas de bruits de cadenas rances, hérissements borborygmes, hémisphères déchiquetés rugissement du burin. Ce qu'il se passe dans mon cerveau pendant qu'on le rend disponible je ne peux pas avec des mots réussir à le raconter. [...]

(Bande-son référencée 06176SDA/Pièce 17 bis annexée) (2006 : 110-111)

Or, cette pièce 17 bis a bel et bien existé ; elle se trouvait sur le site Internet de Chloé Delaume, dans la section « chantier sonore » (section maintenant disparue). La pièce 17 bis comportait cinq versions et elle était dite constituer « un enregistrement interne du cerveau du cobaye lors de l'expérience ». C'étaient des enregistrements de lectures faites en public dont le contenu était déterminé selon l'actualité télévisuelle

et les types de public visé. Elles étaient accompagnées d'une bande sonore de composition électronique.

C'est dire que *J'habite dans la télévision* ne se cantonne pas au seul format livre qui est le propre du roman ou de l'essai, mais se déploie dans les espaces culturels et publics qui accueillent des lectures et des performances d'écrivains, ainsi que dans l'espace virtuel du cyberspace. La figure de l'entité sentinelle Chloé Delaume n'a pas limité son action contestataire au seul contre-discours que permet le livre, elle a étendu son champ d'action aux formats que la culture de l'écran rend disponibles et elle les a occupés, espérant ainsi détourner cette disponibilité recherchée par les Le Lay de ce monde. On se trouve ultimement face à un paradoxe : Chloé Delaume n'a jamais aussi peu habité la télévision qu'à partir du moment où elle a choisi d'habiter dans la télévision. Comme toute maison hantée, celle-ci ne vaut pas la peine d'être habitée, une simple visite suffit à en déjouer les desseins.

Une figure suspendue

Reprise et dédoublement d'une figure
des attentats du 11 septembre 2001

Une des figures les plus surprenantes de l'imaginaire du 11 septembre 2001 est celle de l'homme qui tombe, du *Falling Man*. Cette figure tire son origine de la photo maintenant célèbre du photojournaliste de l'Associated Press, Richard Drew, intitulée « *Falling Man* ». Prise à 9 heures, 41 minutes et 15 secondes, le 11 septembre, la photographie montre un homme en chute libre, la tête en bas, se découper du fond uniforme de l'image constitué par la paroi des deux gratte-ciel. L'absence de perspective (la photo a été prise avec un zoom de 200 millimètres, qui aplatit les perspectives), le cadrage très serré de la photo, sa verticalité et le jeu des couleurs entre les deux édifices donnent à ce cliché un caractère étrangement formel.

Drew n'est pas le seul à avoir capté une figure longeant les parois des tours du World Trade Center (WTC). Il a lui-même pris plus d'une photo du *Falling Man*, même si l'on n'en a retenu qu'une seule. La séquence qui suit la chute de cet homme le montre dans de multiples poses et son caractère insupportable tient à l'inéluctabilité de la mort qui l'attend. Ce n'est pas un être vivant que nous voyons, mais un être déjà mort, un être entre la vie et la mort, moment insupportable étiré artificiellement par son découpage en une série de photos, prises sur le vif et témoignant d'un odieux ça-a-été.

Des caméras vidéo et d'autres photographes ont aussi saisi de ces hommes et femmes en chute libre, mais les images ont été rapidement censurées lors des attentats, du moins en Amérique du Nord. On estime que le nombre de *jumpers*, de ces gens par conséquent qui étaient pris dans les étages supérieurs des tours et qui ont choisi de sauter dans le vide plutôt que de périr par le feu et la fumée, oscille entre 50 et 200 personnes.

La photo de Drew, même après vingt ans, continue de laisser songeur. L'homme était-il encore conscient au moment où la photo a été prise ? À quelle vitesse descendait-il ? Quelle détresse l'a poussé à mourir ainsi, lui qui semble pourtant si calme ? Est-ce de la résignation ? Une attente de la fin ? Attente démesurément agrandie, compte tenu du fait que son mouvement, pourtant terminé depuis longtemps, est figé par la pellicule. Pour Tom Junod, qui a été l'un des premiers à écrire sur le Falling Man,

[c]et homme dans la photo est parfaitement vertical, et il est en accord avec les lignes de l'édifice derrière lui. Il les sépare, les segmente : tout ce qui est à sa gauche dans la photo provient de la tour nord, tout ce qui est à sa droite, de la tour sud. Bien qu'il soit totalement ignorant de l'équilibre géométrique obtenu, il est l'élément essentiel de la création de ce nouveau drapeau, une bannière entièrement composée de barres d'un acier brillant (2003 ; je traduis).

Le journaliste avait compris la valeur iconique de cette photo : son minimalisme lui permet de se dégager de son contexte pour s'imposer comme icône des attentats. Comme le signale Annie Dulong,

L'une des rares à montrer la mort en cours et à être diffusée dans les jours suivants [*sic*] le 11 septembre 2001, l'image est devenue iconique par ses qualités esthétiques. [...] [P]endant un instant, l'homme semble glisser à la surface de la tour et la disposition du sujet, en un alignement parfait avec la monumentalité de la tour, vient accentuer l'isolement de

la figure. La chute est immobilisée par la prise photographique, même si la fin demeure tout aussi inévitable qu'invisible (2011 : par. 16).

On doit à Tom Junod le nom de la figure, *The Falling Man*. C'est par lui que le baptême a eu lieu, et que l'infortuné Norberto Hernandez, si l'on en croit les recherches menées par le journaliste Peter Cheney, dont Junod reprend les résultats, est devenu *The Falling Man*. La figure participe d'ailleurs à cet imaginaire spécifié qu'est l'imaginaire du 11 septembre 2001. Il en est une des figures emblématiques avec les deux tours en feu et portant les balafres faites par les avions qui les ont percutées, l'implosion des tours, le nuage de poussière de béton et de papiers, les terroristes d'Al Qaeda, Ground Zero, l'omniprésence de la télévision, l'héroïsme des pompiers et des policiers, etc.

Cette photo de défenestration renvoie étonnamment à une image célèbre, qui n'a rien à voir avec les événements, celle du Pendu dans le jeu du tarot. Le pendu, la carte numéro 12, présente en effet un homme pendu la tête en bas, attaché par une jambe. Les bras forment un triangle avec la tête, tandis que les jambes dessinent une croix. Le pendu signifie habituellement le malheur. Comme il ne peut ni bouger ni agir, il est soumis à une initiation passive. Puisque son corps est impuissant, son action est avant tout intérieure, c'est un être de pensée, un être qui fait du symbolique son aire de prédilection. Très clairement, dans notre appréciation de la figure du *Falling Man*, on trouve des échos de cette autre figure, dont le destin d'être suspendu entre ciel et terre semble s'imposer comme image souche.

L'impact de la figure du *Falling Man* a été grand dans les médias. Pour n'en donner qu'un exemple, une série télé telle que *Mad Men* (2007-2015), dont l'action se déroule dans les années soixante, a intégré dans son générique d'ouverture l'image d'un homme défenestré et tombant le long d'un gratte-ciel. La figure est stylisée, les édifices sont réduits à des parois anonymes, le dessin de l'homme en chute libre est à mille lieues de la figure originale, mais les liens entre les deux descentes sont impossibles à rater. Dans la publicité annonçant la cinquième année, cette analogie a été jouée sur un mode majeur. Si

jamais l'analogie n'avait pas été initialement comprise, les premières années, elle est devenue explicite, ce qui a occasionné de nombreuses critiques.

On trouve, en littérature, diverses reprises de la photographie du Falling Man. L'image n'est pas reprise mécaniquement, sa remédiatisation dans un texte, où les seules images habituellement présentes sont des images mentales ou des figures de style, entraîne une recontextualisation de son contenu et une réactualisation de ses significations et valeurs. La figure du Falling Man y est donnée non plus à voir, mais à lire et à imaginer. Elle est intégrée à un récit, à une structure discursive qui en modifie le statut, voire la forme même. La figure n'y reste pas stable, elle se met à se transformer, à varier. Elle devient l'objet de projections qui en accroissent la densité et le sens.

Ainsi à l'homme qui tombe, tout simplement, répond la figure de l'homme qui incarne la chute et la mort, élément d'un imaginaire de la fin, réactualisé par les attentats qui se sont rapidement imposés comme l'un des mythes d'origine du ^{xxi}e siècle. Cette figure ne reste pas stable, elle possède la labilité de l'imaginaire, et ses traits se mettent à vaciller, à se renverser. Son trait principal, la chute, est même l'objet d'une série de variations que l'on pourrait dire improbables à première vue, mais qui attestent de sa très grande force. On trouve ainsi, en littérature, non seulement des hommes qui tombent, mais aussi, paradoxalement, des hommes qui passent d'une chute à une ascension, défiant les lois de la gravité. Dans une posture intermédiaire, il y a de plus un homme qui reste suspendu dans les airs, tout aussi immobilisé que le défenestré de Drew, éternellement figé par une photo. Finalement, dans un déplacement complet de la figure, il y a l'homme qui ne tombe pas, qui reste dans les airs et qui résiste aux lois de la gravité. Je vais reprendre une à une ces quatre versions de la figure, afin de montrer à la fois sa très grande labilité et, surtout, sa force symbolique, car cette image parvient à transformer le passé, du moins à en récupérer un événement, lui octroyant une nouvelle signification.

i) Tomber de haut

Patrick Tillard, dans « Qu'est-ce qui s'est passé? », une nouvelle parue en 2011 dans la revue *Mæbius*, donne un exemple éloquent de simplicité de cette figure de l'homme qui tombe. Dans un dialogue entre une enseignante et ses élèves, « regroupés autour d'un livre de photographie » (2011b: 91), la figure apparaît en toutes lettres. Il y a d'abord la description de la photographie des gens du WTC qui hésitent à se lancer dans le vide: « Regarde! Regarde! Les gens qui hésitent au bord du vide. Et là, ils flottent puis tombent. Ils s'abattent aussi vite que des pierres » (2011b: 93). L'enseignante n'a d'autre choix que d'expliquer les circonstances de ce saut, le carburant qui brûle, l'incroyable dilemme des gens, comme si sauter était une façon d'échapper à la mort, au lieu d'en représenter une ultime manifestation. Un enfant aperçoit une dernière photographie.

Oh! Regarde l'homme qui tombe. Il tombe vraiment.

Mais quel espoir avait-il?

Il tombe comme on tombe dans un rêve.

Dans les rêves, la frontière entre la vie et la mort est imperceptible.

Cet homme-là ne sera peut-être pas oublié.

Il déferle vers la terre, comme une bombe (2011b: 94).

Ce n'est pas uniquement la figure qui apparaît, c'est la photo elle-même décrite dans une ekphrasis enfantine. C'est bel et bien un livre de photographies que le groupe examine, et qui est ainsi décrit. Les relations iconotextuelles, la prise en charge discursive et narrative de ces photos sont établies à partir d'un livre absent, absent en tant que livre, mais présent en tant que référent et objet de pensée. C'est la figure d'un livre de photos qui est invoquée. Une figure de l'imaginaire,

car un tel livre n'a jamais été édité et n'existe pas. Des photos véritables sont ainsi réunies dans un livre imaginaire afin de recréer un événement, lui-même historiquement avéré, même si les enfants doutent de sa réalité.

La nouvelle de Tillard montre que la meilleure façon de regarder ces photographies, c'est de ne pas résister à leur impact, d'être en situation de punctum, pour reprendre l'expression de Roland Barthes, et de s'appropriier la douleur, afin de la vivre intensément. « Je pense à l'homme qui tombe, à ses pensées, à sa peur, son courage », dit un enfant (2011b : 95) ; « Je ne peux m'empêcher de le chercher dans le reflet de chaque fenêtre », dit un autre ; « J'entends les battements de leurs cœurs », ajoute un dernier. Et l'excipit de la nouvelle de conclure : « Tu sais, les gens qui tombaient ne reviendront plus » (2011b : 96). L'attentat terroriste, ce spectacle à grande échelle vu par la planète entière en temps réel, se transforme en apocalypse intime. Celle de cet homme, de ces gens qui, le temps d'une chute vertigineuse, ont vécu dans cet espace frontière entre la vie et le mort. Ce temps qui est, pour nous, immobilisé par un dispositif photographique n'est déjà plus un temps pour eux. L'expérience est pure violence, qui incite à l'oubli, à la disparition de soi. De telles allusions au défenestré et à ses pairs sont nombreuses dans les romans du 11 septembre. Ken Kalfus, dans *A Disorder Peculiar to the Country*, met en scène deux enfants, qui s'amusent à sauter d'une véranda, en se tenant la main et en se comparant au couple de défenestrés du World Trade Center (2006 : 114). Ronald Sukenick fait référence aux défenestrations dans *Last Fall* (2005). Lynne Sharon Schwartz le fait aussi dans *The Writing on the Wall* (2005).

ii) L'ascension

Dans le roman de Jonathan Safran Foer, *Extrêmement fort et incroyablement près* (2005, traduit en 2006), une photographie du Falling Man s'impose comme moment ultime de la narration. Ce roman suit le

jeune Oskar qui a perdu son père dans les tours du WTC et qui tente de comprendre ce qui a pu se passer, comment très précisément son père a trouvé la mort. Oskar ne peut vivre avec cette indétermination qui l'obsède. « J'ai besoin de savoir comment il est mort » (2006 : 571), explique-t-il.

Je veux arrêter d'inventer. Si je pouvais savoir comment il est mort, savoir exactement, j'aurais pas besoin d'inventer qu'il est mort dans un ascenseur coincé entre deux étages, comme c'est arrivé à certains. J'aurais pas besoin de l'imaginer en train d'essayer de descendre en s'accrochant à la façade de la tour, comme j'ai vu une personne le faire, sur une vidéo d'un site polonais, ou essayer de se faire un parachute avec une nappe comme d'autres, qui étaient au Windows on the World, l'ont fait. Il y avait tellement de façons différentes de mourir et j'ai besoin de savoir ce que la sienne a été, voilà (2006 : 572-573).

Absorbé par sa quête, il multiplie ses recherches sur Internet et examine les images qu'il trouve. Il concentre son attention sur les photographies des *falling men* et des *jumpers* et il visite des sites internationaux qui ne respectent pas la même discrétion que les sites américains. Il ne fait pas que regarder ces images, il les manipule, ce qui est bien une des nouvelles dimensions de notre rapport aux images. Il les agrandit, jusqu'à faire apparaître les pixels qui viennent opacifier l'image. Comme le signale Annie Dulong,

[Oskar] agrandit l'image de l'homme qui tombe, l'agrandit jusqu'à ce que les pixels remplacent l'image identifiable. L'homme qui tombe, figurant tous les morts invisibles du 11 septembre 2001, devient ici, par cette pixellisation qui lui retire ses traits, le remplaçant : il sera ce que le spectateur en fera, et avec un effort d'imagination, Oskar pourra « savoir » comment son père est mort (2011 : par. 15).

Le roman, dans ses ultimes pages, se sert de l'image de l'homme qui tombe dans un étonnant renversement. Après sa longue quête, non pas tant du père que du moment et du moyen exacts de sa mort, connaissance longtemps refoulée, Oskar ouvre son scrapbook, intitulé

«Stuff that Happened to Me». Dans ce cahier, il ramasse des photos et des mementos de toutes sortes, artéfacts qui sont reproduits dans le roman lui-même. Ainsi, quand il ouvre son cahier (2006 : 52), nous avons droit à une séquence de 15 images et photos, reproduites en noir et blanc : une photo de clés non encore taillées accrochées à un mur, dans une quincaillerie, un mot de Stephen Hawking, un photogramme d'Hamlet tenant le crâne au moment de son monologue, une page remplie de marques de pliures permettant de faire un avion en papier, une photo d'accouplement de tortues, une boîte de pierres semi-précieuses, la photo d'un Falling Man. Cette photo sera agrandie quelques pages plus loin, dans la même séquence. Ce plan rapproché de la figure de l'homme en chute libre n'est pas pixellisé, il possède le flou des clichés argentiques, il n'a donc pas été glané sur un site Internet. La photo représente, on le comprend vite, le père mort, ou plus précisément, l'énigme de la mort du père, exprimée par cette chute freinée artificiellement. La même photo réapparaît à la page 205, signe de son caractère obsédant pour Oskar. À la fin du roman, elle apparaît à nouveau, littéralement multipliée. Quinze fois, le cliché sera repris, dans une séquence qui compose une sorte de flip-book rudimentaire. Dans cette séquence cependant, l'homme qui tombe ne tombe plus, il s'élève, il remonte dans les airs, gravissant les étages de la tour du WTC, comme un ange qui retournerait auprès de Dieu. Le procédé est simple, un collage avec déplacement graduel de la figure de l'homme, mais sa présence est frappante. Si la foi peut déplacer des montagnes, elle peut aussi sauver des vies ou, plus simplement, appeler au paradis les justes et les innocents. Oskar justifie sa manipulation des images, en expliquant qu'en renversant l'ordre des photos, en simulant le vol de l'homme, comme s'il flottait dans les airs, il tentait de renverser le cours des choses. S'il avait eu plus de clichés à sa disposition, il aurait permis à l'homme, à son père en fait – car à ce moment de la narration, l'identification de l'homme qui tombe et du père mort est complétée –, de retourner dans la tour par la fenêtre, la vitre brisée se serait reconstituée, puis, comme pour une bande vidéo que l'on rembobine et qui permet ainsi au temps d'être remonté, son père aurait refait, mais à

l'envers, tous les gestes faits depuis la veille, jusqu'à ce moment où il avait commencé à conter à son fils un récit, dans un rituel de fin de soirée, un récit commençant par l'usuel *Il était une fois*. « Nous aurions été en sécurité », explique Oskar à la fin de ce renversement narratif. D'un temps de la mort figé, exprimé par la photo du Falling Man, nous sommes passés à un autre temps figé, celui du récit qui s'ouvre, de la fiction qui commence, et du sentiment de sécurité ressenti dans le cadre de ce rituel.

iii) Une figure suspendue

Dans *L'homme qui tombe* (*Falling Man*), son roman de 2007 et traduit en français en 2008, Don DeLillo reprend à son tour la figure de l'homme qui tombe, mais par le biais, cette fois, d'un artiste de performance, qui reproduit la posture inédite du défenestré, en se lançant de structures élevées, la tête en bas, la jambe pliée. Comme il porte un harnais, il s'immobilise en plein vol, et devient une figure suspendue dans les airs non par la magie de la pellicule, mais à l'aide d'une mise en scène conçue intentionnellement pour en reproduire les effets.

La première apparition de l'artiste en situation de performance survient très tôt dans le roman. Après être passée à Grand Central Station, Lianne est à proximité de Pershing Square, elle lève les yeux vers la structure du viaduc et aperçoit la figure suspendue :

Un homme pendait là, au-dessus de la rue, la tête en bas. Il portait un costume classique, une jambe était repliée en l'air, les bras ballaient le long du corps. On apercevait à peine le harnais de sécurité qui sortait de son pantalon par la jambe tendue et qui était fixé à la rampe ornée du viaduc.

Elle en avait entendu parler, de cet artiste de rue qu'on désignait comme l'Homme qui Tombe. Il était apparu plusieurs fois au cours de la semaine passée, à l'improviste, dans différents quartiers de la ville,

suspendu à tel ou tel immeuble, toujours la tête en bas, en costume, cravate et chaussures de ville. Il les rappelait, bien sûr, ces moments terribles dans les tours en flammes, quand les gens tombaient ou se voyaient contraints de sauter (2008 : 42).

La performance suscite la colère des passants, furieux de retrouver cette image qu'ils auraient préféré oublier. Car la figure suspendue est un lien direct avec les événements récents, dans le chronotope du roman, événements frustrants car l'impuissance était partagée tant par les victimes que les spectateurs, incapables évidemment d'agir pour sauver de la mort les infortunés des tours.

Lianne est témoin d'une autre performance de cet homme, près d'une voie ferrée. Sa performance ne vise pas les gens dans la rue, mais les passagers dans un train, qui pourront le voir depuis la vitre de leur wagon :

Il se tenait en équilibre sur la rambarde de la plateforme. Le dessus de la rambarde offrait une large surface plane et il était debout là, en costume bleu, chemise blanche, cravate bleue, chaussures noires. [...] Il s'était placé là où il était, loin du personnel de la station et des vigiles du métro, pour attendre le passage d'un train allant vers le nord, voilà ce qu'il voulait, un public en mouvement, passant à quelques mètres à peine de sa silhouette dressée là (2008 : 195-196).

Le train finit par arriver, et Falling Man, regard impassible, pose étirée à l'infini, perdu dans ses pensées, se laisse tomber, au moment même où le train, à pleine vitesse, croise la plateforme. Le choc, pour Lianne et les autres badauds, est grand.

Elle sentit son corps se déliter. Mais la chute n'était pas le pire. Le sursaut final de la chute le laissa à l'envers, retenu par le harnais, à sept ou huit mètres au-dessus de la chaussée. Le sursaut, à mi-chemin, le corps rebondit, qui se ramasse, et l'immobilité à présent, les bras le long du corps, et une jambe pliée au genou. La pose stylisée du corps et des membres, sa signature en quelque sorte, avait quelque chose d'affreux (2008 : 200).

Nous sommes dans une logique du renvoi et de la répétition : renvoi au Falling Man de Drew, dont la pose est reprise et inscrite comme une véritable signature, et répétition de cet instant figé, actualisé dans des lieux divers pour un public captif et surpris. Le choc de la performance tend à être tout aussi grand que celui ressenti initialement par l'expérience de la photo de Drew. Si la pose ne défie plus l'imagination, comme elle a pu le faire au moment des événements, la présence in situ de l'artiste et l'expérience immédiate de la suspension, non médiatisée, atténuent cette différence, offrant un simulacre encore plus efficace que l'événement premier, capté par un zoom et noyé dans la masse de données produites cette journée-là. Comme le mentionne Julia Apitzsch : « Tandis que la publication de la véritable photo a été censurée, l'artiste de performance de DeLillo, dans ses apparitions inattendues, évoque avec insistance le destin tragique de la victime, contrainte à se défenestrer, et apparaît clairement comme l'écho de la répétition médiatique des images de cette journée » (2010 : 98; je traduis).

Pour Lianne, lorsqu'elle apprend le nom de cet artiste, elle se dit qu'il pourrait s'agir du nom d'une carte dans le tarot, Falling Man, le nom écrit en lettres gothiques, et la figure du suspendu, à l'image de celle du pendu, « en chute libre dans un ciel d'orage nocturne » (2008 : 264). Mais tout autant qu'à la carte du pendu, c'est à la photo de Drew que renvoie la posture de l'artiste. Le lien est explicité dans le roman, par le biais d'une recherche dans Internet que Lianne mène sur David Janiak, le nom véritable de l'artiste. Elle effectue cette recherche au moment de sa mort et apprend quels ont été ses faits d'armes, ses principales chutes, ses arrestations, ses maux de dos, son refus de participer à des événements artistiques officiels. Elle finit par comprendre son lien à la figure du Falling Man de Drew.

Sa position durant la chute est un point de désaccord, la position adoptée dans son état en suspens. Cette position visait-elle à refléter la posture spécifique d'un homme qui avait été photographié dans sa chute du haut de la tour nord du World Trade Center, tête la première, bras le long du corps, une jambe repliée, un homme se découpant à

jamais en chute libre sur l'arrière-plan des panneaux verticaux de la tour? (2008 : 264)

L'allusion à la photo de Richard Drew ne saurait être plus explicite. On reconnaît sans peine le défenestré, dans sa posture du pendu, et l'on passe presque immédiatement d'une représentation de la posture du Falling Man original à la photographie qui l'a immortalisé.

Elle avait ressenti un coup quand elle l'avait vue pour la première fois, le lendemain, dans le journal. La masse des tours emplissait le cadre de l'image. L'homme qui tombait, les tours contiguës, pensait-elle, derrière lui. Les énormes lignes dressées, les colonnes de bandes verticales. L'homme avec du sang sur sa chemise, pensait-elle, ou des marques de brûlure, et l'effet des colonnes derrière lui, la composition, pensait-elle, des bandes plus sombres pour la tour la plus proche, celle du nord, plus claires pour l'autre, et la masse énorme, avec l'homme presque exactement centré entre les rangées de bandes sombres et claires. De tout son long, en chute libre, pensait-elle, et cette image lui avait crevé la tête et le cœur, mon Dieu, c'était un ange en chute libre et sa beauté était terrifiante (2008 : 264-265).

La description de la photographie accentue ses qualités esthétiques. L'arrière-plan est détaillé, les lignes verticales des parois des édifices, les jeux de couleurs et de densité, les rapports entre les volumes. Or, cette description, véritable ekphrasis, nous fait compléter une étonnante boucle, pourtant présente depuis la première apparition du Falling Man. L'art de David Janiak n'existe que comme actualisation d'une photo, dédoublement en chair et en os d'une pose qui n'a jamais été adoptée, puisqu'elle n'apparaît véritablement que comme épiphénomène, actualisation éphémère d'un mouvement continu, segmenté artificiellement par un dispositif photographique. Comme le précise Tom Junod : « L'homme qui tombe de la photo de Richard Drew ne maintient la pose dans laquelle il est immortalisé qu'une fraction de seconde, avant de continuer sa chute. La photo fonctionne comme une étude d'une verticalité vouée à l'échec, un fantasme de lignes droites, avec un être humain tracé en son centre, comme une pointe » (2003 ; je

traduis). Or, cette pose qui n'en est pas une, cette immobilité qui est une simple illusion d'optique, devient un projet artistique, une posture intentionnellement recherchée et reconstituée à l'aide d'un dispositif scénographique : une corde, un harnais, un costume. Sa violence est grande, parce que la mise en scène exacerbe le caractère inacceptable de la situation, elle en fait son unique sujet.

iv) Défier la chute

Avant tout Falling Man, avant même les attentats, il y a eu Philippe Petit, l'équilibriste français qui, lui, n'est pas tombé... Il a franchi sur un fil de fer l'espace entre les deux tours, exploit qui est venu hanter l'imaginaire du 11 septembre 2001. Au regard de la figure de l'homme qui tombe, l'exploit de Petit, ou plus précisément, la figure de Philippe Petit entre les deux tours, sur un fil tendu entre les deux masses de béton, apparaît comme une étonnante préinscription du défenestré. À l'homme qui tombe répond l'homme qui ne tombe pas, l'homme qui marche (*an unfalling man, a walking man*), qui défie la mort et les lois de la gravité, non pas en s'arrêtant en plein vol, comme le fait le personnage d'artiste de DeLillo, non pas en remontant le fil du temps, comme Oskar s'amuse à le faire en jouant sur la séquence des photos de son scrapbook, mais plus simplement et très littéralement en traversant par sa seule agilité l'espace entre les tours et le vide ainsi créé. Seul un fildefériste parvient à déjouer le vide ouvert entre les deux tours.

Comme David Janiak, du roman de DeLillo, dont il semble bien être un modèle, Philippe Petit défie les lois de la gravité et son exploit, survenu le 7 août 1974, presque trente ans avant les attentats, s'impose maintenant comme un maillon incontournable de l'imaginaire du 11 septembre, puisque les deux événements, l'exploit et les attentats, apparaissent comme les deux pôles d'une séquence qui s'étend de la construction des tours à leur destruction.

Un roman tel que *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, de Colum McCann, paru et traduit en 2009, prend acte de cet empan et se construit autour de la figure de Petit. Il s'agit d'un roman choral où le point nodal est la performance du funambule. Tous les personnages assistent ou entendent parler de son exploit. On ne suit pas Petit lui-même, sauf dans trois sections, sa performance sert avant tout de point de repère, son funambulisme sur un fil de fer tendu par ses propres soins entre les tours établit une ligne qui n'est rien d'autre que l'horizon du récit. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur la performance du funambule, aperçue de la rue. C'est par le regard des spectateurs que l'exploit nous est décrit. Évidemment la tension qu'il suscite éveille des désirs mortifères de chute et de mort violente.

Bien des passants ont compris que, quoi qu'ils disent, ils ont envie d'assister à cette chute phénoménale, un corps qui virevolte d'aussi haut, brise les lignes de mire, fend l'air, s'écrase, donne à ce mercredi une charge et un sens (2009 : 15).

Cette appréhension, on le conçoit sans peine plus de vingt ans après les attentats, fait de Petit un Falling Man potentiel : « Me dis pas qu'il est tombé » ; « Il n'est pas tombé, quand même ? » (2009 : 125) Quand Marcia raconte à Claire avoir vu le funambule en haut des tours, elle s'imagine un instant qu'il agit de son fils décédé au Viêt-Nam, venu lui rendre visite. Elle craint qu'il ne tombe ; en fait, elle ne peut supporter l'idée qu'il ne tombe. Il est évident que l'on ne peut représenter cet exploit, en 2009, sans mettre en jeu, comme son indépassable référence, la figure de l'homme qui tombe. C'est d'ailleurs ce qui semble préoccuper Claire après la description de Marcia. Elle ne parvient pas à se réconcilier avec l'idée d'un homme marchant entre les deux tours. Oui, la situation est incroyable et sa beauté paraît indéniable, c'est une réappropriation inattendue de la ville par l'homme, un étonnant exercice de défamiliarisation, qui remet de la poésie dans le tissu urbain ; mais en même temps, il y a dans cet exploit quelque chose de commun et de trivial : « Vulgaire, toute cette affaire. Ou peut-être pas. Facile, alors. Non, pas si facile.

Elle n'arrive pas à mettre le doigt dessus» (2009 : 136). Ce qui tiraille Claire, et qui ne peut être dit à ce moment du récit, parce que cela ne peut participer au chronotope pour cause de cohérence temporelle, c'est le lien entre l'homme qui marche et l'homme qui tombe, entre la traversée et la chute, l'étonnante anticipation de l'une par l'autre. Imaginer l'exploit de Petit après l'effondrement des tours, c'est faire entrer les deux moments en résonance. La beauté tragique du premier appelle le caractère sordide du second. À l'exploit répond le drame. C'est sûrement, en filigrane, ce qui teinte la réflexion de Claire, irritée en surface par l'insouciance de Petit, par son mépris de la mort, qui est bien la seule chose à laquelle son exploit fait immédiatement penser.

Cette structure en écho, anticipée tacitement tout au long du roman, est explicitement établie dans la dernière section, qui se déroule en octobre 2006. À son tour, Jaslyn se remémore l'exploit de Philippe Petit, et elle ne peut s'empêcher de se demander ce qui le retient dans les airs :

Quelle sorte de glu ontologique? Cette silhouette habitée, plaquée contre le ciel, une minuscule esquisse devant l'immensité. Un mince fil tendu entre les deux toits et l'avion par-dessus. Ses mains sous le balancier et l'espace au-delà (2009 : 403).

Cette glu ontologique, ce n'est pas le destin, ni une forme de surhumanité, ce n'est rien d'autre que la pellicule photographique. C'est elle qui suspend le temps, qui retarde indéfiniment, dans le regard du spectateur, la chute de l'homme, destin interrompu en plein vol, et qui fige Petit en pleine traversée. Jaslyn ne décrit pas ses propres souvenirs de cet événement, sa propre expérience, mais les éléments d'une photographie en noir et blanc qu'elle a achetée. Cette photo est reproduite dans le roman. Elle apparaît quelque cent trente pages avant sa description, et elle sert à introduire une des sections où le récit se concentre sur Petit lui-même. La photo semble alors attester le caractère authentique de l'exploit. On y voit Petit en contre-plongée, marcher sur un fil entre les deux tours. Ça a été. Une photo le prouve. Le cliché

de Vic DeLuca (1974) est attribué à Fernando Yunque Marcano, un personnage du roman, un photographe attiré par les tags, par tout ce qui marque la ville de son empreinte, traces et tracés confondus. C'est évidemment une façon de dire que la frontière entre la fiction et la réalité est poreuse, une partie du réel étant venue s'immiscer dans la fiction. Le fil de fer n'est pas tendu uniquement entre les deux tours, il l'est aussi entre le réel et l'imaginaire, entre l'histoire et le mythe qui peu à peu se constitue sur sa base.

La photo choisie ajoute une autre dimension à cette stratégie d'authentification du donné fictionnel, sur laquelle joue aussi *Extrêmement fort et incroyablement près*, comme si les attentats étaient une réalité que l'on ne pouvait oublier, malgré tout, et qui imposaient des relations iconotextuelles de coprésence, où le lisible et le visible venaient se compléter. Cette photo, nous dit le roman,

[Jaslyn] l'a trouvée, jaunissante, abîmée, il y a quatre ans dans un vide-grenier à San Francisco. [...] Un homme là-haut dans les airs, tandis que l'avion s'engouffre, semble-t-il, dans un angle de la tour. Un petit bout de passé au croisement d'un plus grand. Comme si le funambule, en quelque sorte, avait anticipé l'avenir. L'intrusion du temps et de l'histoire. La collision *des* histoires. Nous attendons une explosion qui ne se produit pas. L'avion disparaît, l'homme arrive à l'extrémité. Rien ne s'écroule (2009 : 403).

Par cette photographie, et surtout par cet avion qui semble foncer dans la tour, interprétation qui n'est possible qu'une fois les attentats du 11 septembre survenus – car avant on n'y aurait jamais pensé, tout au plus aurait-on applaudi à la coïncidence, à la présence d'un avion au moment où la photographie était prise –, les liens entre l'exploit de 1974 et les événements de 2001 sont établis. Philippe Petit, the Walking Man, s'impose de façon nette comme une préfiguration du Falling Man. Comme ce dernier, son existence est associée aux tours du World Trade Center ; comme ce dernier, sa présence aux abords des tours est liée à l'apparition (préalable ou immédiate) d'un avion ; et comme ce dernier, une photo immobilise son geste par une très

étonnante glu ontologique, qui retarde la complétion de l'acte, tout en offrant au spectateur le mystère d'une situation étrangement pérennisée.

Une synecdoque

L'imaginaire du 11 septembre prend racine dans un événement hautement télégraphique et il se déploie par le biais d'un registre, celui des images, images vidéo, transmises en direct, mais aussi images photographiques. Ces images, la littérature ne cherche pas à s'en débarrasser – d'ailleurs, elle le voudrait qu'elle n'y parviendrait pas ! –, mais elle réussit tout de même à se les approprier et à les dépasser, en investissant leur contenu au gré des mises en intrigue, ce que l'exemple du *Falling Man* illustre. Cette figure est d'une grande labilité : d'un cliché, d'un *still*, l'homme de la photo de Richard Drew s'est animé pour adopter toutes les postures, toutes les variations de l'idée même de chute, du plongeon en bonne et due forme jusqu'à la descente suspendue, renversée, puis évitée. Cette labilité explique en partie l'engouement pour sa figure. Voilà un matériau qui se travaille aisément sur un mode imaginaire, qui se plie aux variations, tout en restant ancré dans du vécu et de l'historique, mais une histoire chargée d'une forte dose de symbolique. La figure de l'homme qui tombe, et qui longe dans sa chute une tour qui bientôt s'effondrera, n'est pas sans rappeler, dans la Genèse, la chute de la tour de Babel, quand Dieu a fait payer cher à l'homme son outrecuidance. Son destin singulier rappelle aussi la figure d'Icare, mort noyé après que ses ailes eurent fondu au soleil. Comme si, avec sa mort, comme avec l'effondrement de la tour, c'était un rapport naïf au monde qui se disloquait, une certaine innocence, nourrie par une croyance en l'intelligence humaine et en sa capacité à monter jusqu'au ciel. En fait, ce rapprochement indique, de façon inattendue, que la force de la figure vient de ce que la chute de l'homme particularise un drame, elle donne à un événement à caractère urbain, et gigantesque, une dimension humaine. Ce ne sont plus uniquement

des tours qui s'effondrent ou une population entière de travailleurs qui est broyée, mais un homme qui tombe, situation réduite à son essence même. Le Falling Man est la synecdoque parfaite des événements du 11 septembre. Il en représente le caractère implacable, ainsi que la dimension insupportable d'un spectacle dont nous sommes les témoins passifs. Quoi que nous fassions, l'homme tombera toujours, parce qu'il est d'ores et déjà au sol. Ce temps de sa chute est depuis longtemps passé.

Mais en même temps, et cela sans pour autant faire de l'uchronie, l'image photo de sa chute figée offre la possibilité, sur un mode imaginaire, de donner une autre fin à ce qui paraît inéluctable et de mettre en scène l'improbable. Si le 11 septembre 2001, l'inimaginable s'est produit, pour reprendre cette doxa trop souvent énoncée le matin même du drame, la figure du Falling Man permet de se venger a posteriori de ce soi-disant impensé. Dans ses diverses variations, elle permet d'imaginer l'inimaginable et d'occuper l'espace même de l'improbable, afin sûrement de l'appivoiser. L'homme ne tombe plus, parce que la littérature a ce pouvoir, à défaut de permettre de voyager dans le temps, de plonger au cœur des images afin de les travailler à rebours et de les détourner de leur cours.

La vie secrète des événements

Poétique de Paul Auster

Les événements occupent une place prépondérante dans la poétique de Paul Auster. Dans son écriture, l'anecdote prend le dessus sur la phrase ; la logique des événements, les coïncidences et les contingences l'emportent sur les effets de style et les constructions savantes. Les mots y apparaissent dans leur transparence, dans leur rapport au monde. Et c'est une relation complexe. Le monde n'existe pas sans les mots, nous-mêmes ne pensons pas sans le langage, mais en même temps, les mots n'existent pas sans le monde et leur fonction est non pas de s'en dégager, créant leur propre réalité, uniquement langagière, mais de révéler le monde dans sa profondeur et sa complexité. Or, celle-ci est exprimée de façon imagée dans une assertion nichée au cœur de *L'invention de la solitude*, selon laquelle « les événements d'une vie peuvent rimer entre eux » (2002 [1992] : 254). C'est dire que, pour Auster, les événements se comportent comme des mots et peuvent être organisés en fonction de ressemblances ou de correspondances à la manière des homophonies recherchées en poésie. La relation habituelle entre les mots et les choses est, ici, renversée. Ce sont non pas les mots qui ressemblent aux choses qu'ils désignent, mais au contraire, les événements qui s'agencent tels des mots.

Afin d'illustrer ce renversement, je poserai, d'entrée de jeu, que la poétique de Paul Auster implique un style minimaliste et dépouillé, où l'écriture cède volontairement le pas aux événements, et j'en montrerai certaines caractéristiques. Je m'arrêterai sur une figure qui joue un rôle prépondérant dans sa façon d'imaginer un récit, une figure qui s'impose comme une image souche. J'explorerai ensuite la logique surprenante des événements qui a cours dans ses premiers romans et récits, ainsi que l'importance démesurée qu'y prend l'anecdote. Je terminerai sur une définition en trois composantes de l'esthétique de l'auteur.

L'effacement comme style

Le style de Paul Auster est dépouillé et son écriture est minimaliste. La recherche des effets se trouve du côté non pas de la langue et des figures, mais de celui de la fiction et de sa mise en scène. Il use de phrases brèves, parfois même syncopées, qui parviennent à transmettre un sentiment d'étrangeté et d'aliénation, à la manière d'Albert Camus. Elles portent aisément la charge négative d'une crise existentielle. Il faut dire que l'absence de détails, la circonspection de la narration, le jeu des allusions favorisent le mystère de la crise et aggravent le sentiment d'impuissance qui y est lié. Souvenons-nous du début de *Revenants*, le deuxième roman de la *Trilogie new-yorkaise* (1998 [1988]). L'incipit met en scène une figure qui reviendra presque systématiquement dans l'œuvre d'Auster : celle d'un homme seul assis à sa table de travail, écrivant ou musant devant une feuille de papier ou une fenêtre.

Tout d'abord il y a Bleu. Plus tard il y a Blanc, puis Noir, et avant le début il y a Brun. Brun l'a initié, lui a appris les ficelles et, lorsque Brun s'est fait vieux, Bleu lui a succédé. C'est ainsi que cela commence. Le lieu : New York ; le temps, le présent ; aucun des deux ne changera jamais. Bleu se rend à son bureau à tous les jours, il s'assoit à sa table et attend que quelque chose survienne (1998 [1988] : 189).

Les phrases sont laconiques et énigmatiques. C'est une écriture blanche, proche du degré zéro de l'écriture dont parlait, il y a très longtemps, Roland Barthes. Le jeu sur les patronymes qui exploite le spectre des couleurs confère à cet incipit une grande absurdité, comme si la scène qui s'ouvrirait n'était pas singulière et spécifique, mais générique. Cela se passe ainsi, cela s'est toujours passé ainsi, et le présent n'est qu'une répétition du passé. De plus, l'absence de déterminations temporelles fermes donne à ce présent un caractère générique. Cela commence maintenant, même si ce temps n'est aucunement ancré dans une situation précise. Cette lacune nous assure que rien, ni l'époque ni l'identité de ses protagonistes, ne viendra nous distraire de l'essentiel de ce récit, qui est l'ensemble des événements qui s'y dérouleront. Ces événements parleront par eux-mêmes, il ne sert à rien de les enjoliver avec des détails inutiles.

Nous ne sommes pas pour autant dans un régime de la transparence, où le langage se ferait limpide et se retirerait tout bonnement devant un monde cristallin, comme s'il pouvait être compris en soi, dans son évidence même. Au contraire, le langage ne cesse d'être opaque, parce que le monde l'est lui aussi, et c'est dans la relation de l'un à l'autre que se construit la signification, que le sens se déploie. Il n'y a pas de connaissance du monde sans langage, comme il ne peut y avoir de langage sans monde. Ce sont des forces, des pans de notre rapport au monde qui se complètent. Paul Auster explique ainsi, dans *L'invention de la solitude*:

Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. Jouer avec les mots c'est simplement examiner les modes de fonctionnement de l'esprit, refléter une particule de l'univers telle que l'esprit la perçoit. De même, l'univers n'est pas seulement la somme de ce qu'il contient. Il est le réseau infiniment complexe des relations entre les choses. De même que les mots, les choses ne prennent un sens que les unes par rapport aux autres. « Deux visages semblables, écrit Pascal, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance. » Ces visages riment pour l'œil, juste comme deux mots peuvent rimer pour l'oreille. Poussant un peu plus loin,

A. irait jusqu'à soutenir que les événements d'une vie peuvent rimer entre eux (2002 [1992]: 253-254).

Le langage, dit Auster, est notre manière d'exister dans le monde. C'est notre interface, ce par quoi on connaît le monde et en interprète les événements. Cette assertion à caractère ontologique indique bien qu'il ne peut y avoir d'événement sans un sujet qui se l'approprie, sans une prise en charge langagière. Il s'agit en fait d'une dyade. Le monde existe par le langage, nous existons dans le monde par le langage. Cette dyade est le principe à l'œuvre à la fin de *Cité de verre*. Daniel Quinn, son personnage principal, s'est isolé dans un appartement et son seul lien au monde consiste en un carnet qu'il remplit d'une écriture de plus en plus ténue. Quand il arrive à la fin de son carnet, quand il ne lui reste plus d'espace pour écrire et que son écriture, sa seule forme de communication avec le monde, s'interrompt pour de bon, il disparaît littéralement. Il quitte la surface de la Terre, comme un spectre évanoui dans l'air pourtant confiné de la pièce. Cette disparition a beaucoup intrigué, et les explications à saveur métaphysique se sont multipliées ; mais elle n'est que l'application directe de ce principe que le langage est notre manière d'exister dans le monde. Si le langage s'épuise, c'est le sujet lui-même qui cesse d'exister. Il ne peut plus être vu, il n'est plus présent.

C'est la même dyade qui est à l'œuvre dans l'affirmation de l'existence de rimes événementielles. On peut faire rimer les événements comme on fait rimer les mots. L'existence est comme le langage, elle donne lieu à des relations, à des ressemblances, à des phénomènes étonnants, en un mot, à des rimes. C'est dire qu'elle donne lieu à des anecdotes où le hasard et les coïncidences jouent un rôle prépondérant et permettent toutes les relations. La mise en valeur de ces coïncidences est au cœur de la poétique de Paul Auster, que l'on pense à *Cité de verre* (1998), *Revenants* (1998), *La musique du hasard* (1991), *Moon Palace* (1993), *Léviathan* (1997), etc.

La vie secrète des événements

L'anecdote joue un rôle essentiel dans la poétique austérienne. Dans un opusculé intitulé *Pourquoi écrire ?* (1999 : 157-174), la section éponyme prend la forme de cinq anecdotes, qui toutes offrent des rimes d'événements. La première anecdote relate l'histoire d'un homme dont la femme était enceinte de son premier enfant. Elle écoutait, à la télé, *The Nun's Story* avec Audrey Hepburn, quand tout à coup elle a perdu ses eaux et a dû se rendre de toute urgence à l'hôpital. Trois ans plus tard, enceinte de son deuxième enfant, elle s'assoit pour écouter la télé, et que voit-elle ? Évidemment, *The Nun's Story* avec Audrey Hepburn ! Mais cette fois-ci elle peut l'écouter jusqu'à la fin. Immédiatement après toutefois, elle perd ses eaux...

Les autres anecdotes reposent toutes sur le même principe : celui des coïncidences, des hasards heureux, des événements exceptionnels. Comme si les événements se répondaient tout seuls et qu'il suffisait à l'écrivain de noter les rimes et de les transcrire, ou alors d'inventer ses propres rimes d'événements.

Dans *Pourquoi écrire ?*, Paul Auster ne répond pas à la question, il semble même l'éviter complètement. En fait, il laisse les événements répondre à sa place ; et cette réponse tient au fait que les événements d'une vie constituent une trame aux nombreux enchevêtrements et que le travail du romancier consiste essentiellement à recueillir les principales corrélations et à s'en servir comme point de départ de ses propres agencements. Pourquoi écrire ? Simplement parce que le monde est complexe, que ses relations se multiplient et que le langage seul peut assurer la pérennité des liaisons et des concordances qui ne manquent pas de s'y produire. De telles connexions, nous dit Auster, dans *L'invention de la solitude*,

[...] on a tendance à ne pas les voir dans la réalité – car celle-ci est trop vaste et nos vies sont trop étriquées. Ce n'est qu'en ces rares occasions où on a la chance d'apercevoir une rime dans l'univers que l'esprit

peut s'évader de lui-même, jeter comme une passerelle à travers le temps et l'espace, le regard et la mémoire (2002 [1992] : 254-255).

L'importance de ces anecdotes où les événements riment semble très grande pour Auster. Au-delà de celles répertoriées dans *Pourquoi écrire?*, on en trouve sept autres dans *Constat d'accident* (2003). Dans *Le carnet rouge* (2000), 13 nouvelles s'appuient sur le même principe. Dans *Je pensais que mon père était Dieu* (2002), Auster a réuni 180 histoires glanées dans le cadre de l'émission radiophonique *The National Story Project*. En fait, son œuvre entière est faite d'anecdotes qui s'agglutinent pour constituer un tissu romanesque d'une rare imprévisibilité.

On a associé ces rimes et le jeu des contingences qu'elles supposent au hasard. Il est évident que l'on retrouve, dans l'œuvre d'Auster, d'innombrables concours de circonstances. Le hasard qui y est à l'œuvre n'est pas superficiel ; il est celui, plus secret, qui lie les événements entre eux et qui les fait se répondre et se compléter, comme s'il y avait un œil omniscient qui regardait le monde et qui s'amusait, tel un auteur, à mettre ensemble et à faire se répondre certains événements. « [Je] crois que l'univers est plein d'événements étranges. La réalité est beaucoup plus mystérieuse que nous ne nous le figurons » (2000 : 299), avance-t-il dans une entrevue. De plus, lorsque interrogé par Gérard de Cortanze sur les innombrables hasards dans ses romans, il répond, exaspéré :

« Paul Auster et le hasard »... ah oui, je trouve ça très agaçant ! Vous avez entièrement raison ! Il y a nécessité et contingences et la vie n'est que contingences. Il suffit d'ouvrir les yeux, de regarder la vie de vos proches, celle de vos amis pour voir combien aucune existence ne se déroule en ligne droite. Nous sommes, en permanence, la proie des contingences quotidiennes. Les choses arrivent quand on ne les attend pas. Les vies sont faites, composées par l'inattendu. S'il n'y avait qu'une idée à retenir de mes livres, ce serait celle-là... (Auster et de Cortanze, 2004 : 106-107)

Le hasard n'est jamais que l'expression superficielle, le symptôme apparent de la complexité du monde, ce que le terme de contingence

révèle. Le contingent est, dans le cadre de la logique, le contraire du nécessaire. C'est l'accidentel, le fortuit, l'inattendu. Évidemment, le hasard se nourrit de cette modalité logique, mais il n'en est qu'une des manifestations en surface. Pour Auster, affirmer la contingence des événements du monde, c'est spéculer sur sa structure profonde. Les événements ont une vie secrète dont un observateur peu attentif n'aperçoit que la partie la plus évidente, comme la pointe d'un iceberg, et qu'il nomme le hasard. Or, les événements ont une vie secrète que l'écrivain se doit d'apercevoir et d'exploiter pour en montrer l'étendue.

Auster exploite cette poétique de façon explicite dans *La musique du hasard* qui repose, comme le souligne le titre au crayon gras, sur le jeu des contingences. Son personnage principal est un être de l'oubli et de l'errance, un navire sans gouvernail qui choisit ses destinations au gré des vents et des caprices. L'exemple le plus fascinant de cette vie secrète subitement révélée apparaît dans *Cité de verre*, le premier tome de la *Trilogie new-yorkaise*. Daniel Quinn, qui se fait passer pour Paul Auster, le détective privé, accepte d'aider Peter Stillman Jr dont le père vient de sortir de prison. Stillman, qui craint que son père cherche à se venger, veut que Quinn l'attende à sa descente du train et le prenne en filature. Notre héros se rend donc à Central Station et il aperçoit bien vite Stillman père.

La ressemblance avec la photo ne semblait pas faire le moindre doute. Non, il n'était pas devenu chauve, comme Quinn l'avait prévu. Il avait les cheveux blancs non coiffés, ébouriffés, ça et là en épis. Il était grand et mince, il avait incontestablement plus de soixante ans et le dos un peu voûté. [...] Lorsqu'il eut atteint le seuil de la gare, Stillman posa à nouveau sa valise et fit une pause. À cet instant-là, Quinn se permit de regarder à droite de Stillman pour être doublement certain qu'il ne s'était pas trompé. Ce qui se passa alors défie toute explication. Venant juste après Stillman, surgissant quelques centimètres à peine derrière son épaule droite, un autre homme s'arrêta, sortit un briquet d'une de ses poches et alluma une cigarette. Son visage était la réplique exacte de celui de Stillman. Pendant une seconde, Quinn crut à une illusion, une sorte d'aura projetée par les courants électromagnétiques du corps de Stillman. Mais non, cet autre Stillman bougeait, il respirait, il clignait

des yeux ; ses gestes étaient, sans doute possible, indépendants du premier Stillman. Le deuxième Stillman respirait la prospérité. Il était habillé d'un costume bleu de bonne marque ; il avait des chaussures cirées ; ses cheveux blancs étaient peignés ; et dans ses yeux il y avait l'expression rusée d'un homme du monde (1998 [1988] : 85-86).

Quinn est confronté à deux Peter Stillman. Dans la logique d'une vie secrète des événements propre à l'esthétique d'Auster, on comprend que le monde vient de se mettre à rimer. Les contingences ont fait que, tout à coup, des personnages et des actions ont commencé à se répondre. Que disait Blaise Pascal ? Que deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance. Ici, évidemment, c'est la perplexité qui s'impose. Le principe de la complexité maximale sous-tendu par la logique des contingences est à l'œuvre et il fournit au pseudo-détective deux cibles plutôt qu'une, il suscite une défamiliarisation qui ne laisse pas intact celui qui la ressent.

Cela dit, si la rime aperçue transforme les faits eux-mêmes, si elle ne laisse pas le monde indifférent, c'est qu'observateur et observé ne constituent qu'une seule entité, une dyade. Il est clair ainsi, pour Auster dans *L'invention de la solitude*, que « la rime [que deux faits] produisent quand on les voit ensemble modifie la réalité de chacun d'eux » (2002 [1992] : 254). Quinn croit, une fraction de seconde, « à une sorte d'aura projetée par les courants électromagnétiques ». C'est la reprise sur le mode fictionnel de la conception de l'écriture à l'œuvre dans *L'invention de la solitude* :

De même que deux objets matériels, si on les rapproche l'un de l'autre, dégagent des forces électromagnétiques [...], ainsi la rime advenue entre deux (ou plusieurs) événements établit un contact dans l'univers, une synapse de plus à acheminer dans le grand plein de l'expérience (2002 [1992] : 254).

Le monde est fait non d'objets, mais de relations et de tensions, du surgissement d'événements. Deux Stillman apparaissent et la situation devient subitement labyrinthique : « Tout choix – et il lui fallait en faire

un – serait arbitraire, ce serait se soumettre au hasard » (1998 [1988] : 86). La ligne de sa filature est brisée et il lui faut prendre une décision : choisir un Stillman plutôt qu'un autre. Après quelques tergiversations, Quinn optera pour le premier, le plus pauvre des deux. Le mal est fait : il a pénétré dans un labyrinthe. Dès cet instant d'ailleurs, sa filature se fera interminable déambulation dans une ville dédoublée (à la fois espace et texte). Malgré les apparences, nous ne sommes pas dans un univers ou un récit fantastique. Ainsi, l'apparition de ces deux figures n'est pas la première appréhension d'une strate cachée de réalité ou de l'ouverture d'un inframonde. Nous restons plutôt dans un régime essentiellement réaliste, même si le magique ne semble pas loin.

Quinn prend Stillman père en filature : cet acte est aussi symboliquement chargé. La filature est, dans ce contexte, le fait de suivre quelqu'un et de le surveiller, mais c'est aussi, en son sens premier, l'opération par laquelle des matières textiles sont transformées en fils à tisser. Si la rime est un fil entre deux mots, entre deux événements, fil invisible et pourtant résistant, l'ensemble des rimes forment un tissu qui n'est autre que le récit, cette structure langagière qui organise des événements en un tout. La filature est la recherche de rimes, d'échos entre des événements et des faits tout autant que des mots. Elle permet la constitution d'un fil à tisser des histoires et des anecdotes. C'est, de plus, la représentation par excellence du travail de l'écrivain confronté à la vie secrète des événements et aux surprises occasionnées par leur concaténation.

La filature

Cette filature est présente dans les trois romans de la *Trilogie new-yorkaise*, dans le roman policier *Fausse balle* (1992) écrit sous le pseudonyme Paul Benjamin, dans *Le voyage d'Anna Blume* (1993), où l'héroïne est partie à la recherche de son frère dans une ville post-apocalyptique, et,

bien entendu, dans *Léviathan*, où enquête de police et rédaction d'un récit à caractère biographique se complètent.

Dans ce dernier roman, la figure de Maria Turner s'impose comme l'expression même du travail de filature en tant que rapport au monde et modalité de description. Cette Maria, artiste en herbe dont les faits d'armes sont inspirés de la carrière de l'artiste française Sophie Calle, elle-même très proche des préoccupations de Paul Auster, construit son art à partir de coïncidences. Maria suit, nous explique le narrateur de *Léviathan*, « des inconnus dans la rue, choisissant quelqu'un au hasard quand elle [sort] de chez elle le matin et laissant ce choix déterminer où elle [ira] pendant le reste de la journée » (1997 : 109). Et le soir, elle s'assoit à sa table de travail pour tenter de se représenter leur vie et leur inventer une biographie imaginaire. Elle trouve un carnet et, à partir des adresses fournies, entreprend de reconstruire la vie de son propriétaire. C'est dire qu'elle trouve dans le quotidien, dans les faits de tous les jours, des occasions d'amorcer un processus de narrativisation, transformant le banal en récit. Comme Paul Auster, elle se tient prête, le stylo à la main, à noter les rimes du monde, quitte à leur donner un coup de pouce, en forçant les rapprochements. Comme Auster, elle pratique « une attention méticuleuse au détail, la confiance accordée aux structures arbitraires, une patience frisant l'insoutenable » (1997 : 110).

Pour un projet en particulier, elle demande à un détective privé de la suivre pendant plusieurs jours. Il prend des photos, note systématiquement dans un carnet ses faits et gestes, même les plus anodins. Maria trouve cette filature dont elle est l'objet tout à fait grisante :

Des actions microscopiques y trouvaient des significations nouvelles, les gestes les plus coutumiers se chargeaient d'une rare émotion. [...] Quand [le détective] lui avait remis son rapport à la fin de la semaine elle avait eu l'impression, en examinant les photographies d'elle-même et en lisant les chronologies exhaustives de ses faits et gestes, qu'elle était devenue quelqu'un d'inconnu, qu'elle s'était transformée en une créature imaginaire (1997 : 110-111).

La filature est une manière d'être dans le monde, une manière de faire exister. Elle parvient ainsi à tisser le fil « du réseau infiniment complexe des relations entre les choses » (2002 [1992] : 254) qui sert de matériau premier à la production d'un récit. Elle s'impose comme un langage dont la tâche est d'établir des liens et d'enclencher un processus de symbolisation, dont l'effet premier est une transfiguration. Entre les filatures de Maria Turner/Sophie Calle et l'esthétique de l'anecdote de Paul Auster, il y a une même recherche du merveilleux dans le quotidien, de l'inattendu et de la rime dans les faits de tous les jours, et un même postulat sur la complexité du monde.

La filature est une relation triadique, celle établie entre un client, un enquêteur et un enquêté. Elle est essentiellement une machine à produire du sens. Elle s'empare d'une chose ou d'une situation, et elle la transforme en signe. L'enquêteur assure la médiation entre le client et l'enquêté. Il sémiotise le monde, le rend signifiant, et en propose une version, étonnante peut-être, mais acceptable.

Il n'est pas surprenant que Paul Auster ait fait de la filature une figure importante de son œuvre. Elle lui permet d'exploiter cette relation essentielle qui relie les mots et le monde dans sa complexité même. Elle permet de faire jaillir, dans une production romanesque fortement codée – le roman policier et ses reprises postmodernes –, la vie secrète des événements. Puisque celle-ci est au cœur même de leur existence, les personnages peuvent accorder, sans pudeur, leur entière confiance aux structures arbitraires et à leurs effets de surface. Or, au-delà d'une éthique, c'est une esthétique qui se profile dans cette attitude. Ces structures arbitraires sont à l'origine de la vie secrète des événements. Le jeu des contingences ressemble tout à fait, pour emprunter une métaphore de Paul Auster, à la musique du hasard, c'est-à-dire non pas à la cacophonie des instruments en complète inintelligence, mais à une musique secrète, dont ne nous apparaissent que les notes les plus stridentes.

Une poétique

À la lumière de ces quelques réflexions, on voit que l'œuvre de Paul Auster exploite un certain nombre de figures récurrentes : celle d'abord d'un homme seul assis à une table et écrivant ou musant devant une feuille de papier, qui sert d'image souche à de multiples développements ; celle aussi, plus abstraite, de la vie secrète des événements qui débouche sur une prédilection pour les anecdotes et les coïncidences. Une troisième figure est la filature, qui pousse ses personnages à mener d'invraisemblables quêtes aux limites de soi.

Ces trois figures, on peut en faire l'hypothèse, sont au cœur de la poétique de l'auteur. Loin d'être en rivalité, ces figures se complètent et s'articulent les unes aux autres, comme le font les dimensions. C'est dire que la filature, la plus accomplie des trois, implique logiquement une vie secrète des événements, et que celle-ci ne peut être révélée que si un écrivain la met par écrit, travaillant à sa table de travail.

La figure de l'homme au travail est une pure potentialité. Elle est le point de départ de toute écriture, du rapport au monde, et son omniprésence dans l'œuvre d'Auster rend compte de son importance. La figure des rimes événementielles ou de la vie secrète des événements repose sur l'actualité avérée des coïncidences et du jeu des correspondances. De la monade d'un homme seul dans sa chambre, nous sommes passés à une dyade puisqu'un sujet et un objet, le monde, s'y trouvent intimement liés.

Cette dyade se déploie en fonction du langage. Mais il n'y a pas que les événements qui puissent rimer, « [l]a grammaire de l'existence comporte [elle-même] tous les aspects du langage : comparaison, métaphore, métonymie, synecdoque » (2002 [1992] : 255). À la vie secrète des événements répondent les multiples jeux identitaires que le langage rend possibles. D'ailleurs, Auster nous le répète à satiété, l'auteur n'est qu'un être de langage. Son identité se prête à tous les jeux et sa propre existence n'est assurée que par l'écriture.

La filature dépend des deux premières figures, puisqu'elle implique que les événements aient une vie secrète qui puisse être découverte et, ultimement, mise en récit. Elle se présente comme une triade, dont les fonctions sont aisément illustrées par les personnages du roman policier, promus au rang de personnages conceptuels : l'enquêté, qui fournit le tissu complexe des événements et des faits ; l'enquêteur, qui compose le texte de ces événements et anecdotes ; et le client, celui pour qui le récit est composé et qui en fournit les règles d'interprétation.

Ensemble, ces figures dessinent les contours d'une poétique romanesque qui se déploie sur près de trente ans.

**Figures
idiotes**

L'idiot en souverain

Figures de l'oubli et du politique
dans *Oublier Elena*

Le roi est mort, vive le roi !

Mais qui est le roi ? Que sait-il ? Comprend-il dans quelle situation il se trouve plongé et quelle tâche l'attend ? Et s'il fallait que le roi soit un idiot, un être dépourvu de connaissances et de raison – un de ces êtres dont on peut dire qu'il est avant tout constitué d'un manque, d'une absence –, qu'advierait-il du pouvoir ? Serions-nous en pleine idiosphère, « cette grande sphère d'irrationalité qui s'enroule partout autour de nous et en nous » (Bureau, 2001 : 2), comme si l'idiotie était notre plus petit commun dénominateur ?

D'aucuns déclarent que le roi est essentiellement une figure ; le pouvoir n'est rien en soi, il est la somme des droits et des pouvoirs dont on l'investit. Le représentant du pouvoir est une surface de réflexion. Son autorité lui vient moins de sa maîtrise du jeu politique que de sa capacité à retourner le regard, à assurer ses sujets de sa présence et de la stabilité des rôles. L'idiote en souverain nous dit, par l'absurde, que le pouvoir se contente de coquilles vides, parce que l'enjeu premier y est la subordination et le maintien des différences, et qu'à ce jeu le mystère vaut tout autant que la maîtrise : mystère d'une figure intrigante plutôt que maîtrise des lois et des pratiques.

C'est bien la réflexion que nous propose *Oublier Elena* d'Edmund White, roman de 1973 et traduit en français en 1989. Son narrateur est un idiot qui ne sait rien du monde dans lequel il est jeté. Quand il se lève, au matin, il est une nouvelle personne, incapable de se souvenir de ce qui a pu se passer la veille, de reconnaître les membres de la société qui l'entoure. Pourtant, il en est le futur souverain. Le roman est à la fois une extraordinaire fiction de la table rase, au sens où son personnage principal est vide de toute pensée ou mémoire, et une allégorie du politique à l'humour mordant, puisqu'elle repose sur une conception machiavélique du pouvoir, où les signes seuls suffisent à en assurer le maintien. Je tâcherai, dans les prochaines pages, de comprendre la situation singulière présente dans ce roman.

L'idiot comme figure de l'oubli

La figure de l'idiot apparaît régulièrement dans les fictions où les liens entre mémoire et oubli sont problématisés. Idiotie et oubli se révèlent en effet étroitement liés, tout comme le sont, à l'autre extrémité du spectre, intelligence et mémoire. Quelqu'un qui ne connaît rien ou qui ne comprend rien à rien et ne sait se comporter dans le monde est un être inconscient de ses propres déterminations, incapable de se souvenir de son propre passé et des règles de vie en vigueur. Il est un être de l'oubli, de l'oubli comme modalité de l'agir.

L'idiot est essentiellement un être de la privation. Comme le dit Valérie Deshoulières, l'idiot incarne une figure complexe, celle de « l'homme-sans » : « [sans] visage, sans qualités, sans statut et parfois même sans langage » (2003 : 86). Or, qu'est-ce que l'oubli, sinon une forme de l'absence et du manque, une privation. Compte tenu de cette structuration unique articulée sur la privation, le *manque de*, la figure de l'idiot permet d'exploiter les seuils. Seuil de la sociabilité, car l'idiot est « un être différent, perpétuellement en décalage, par rapport aux normes sociales » (Deshoulières, 2003 : 86) ; seuil de l'agativité, puisque,

dénué de ce que l'on nomme une véritable volonté, il ne parvient pas à agir ; seuil du temps, parce que son expérience du monde ne dépasse guère l'immédiatement présent et que le temps n'a aucune emprise sur lui ; seuil aussi des savoirs, du fait d'être en perpétuel déficit cognitif ; seuil enfin de la conscience, car l'oubli qui le caractérise s'impose comme la limite inférieure de toute expérience rationnelle. En deçà de l'oubli, en effet, nous ne sommes plus dans une forme de la pensée. C'est dire que l'oubli se doit d'être au cœur même de nos définitions de la conscience, de la rationalité et de la connaissance, plutôt qu'un quelconque processus entropique dont nous devons prendre la mesure. Il faut penser la mémoire et l'oubli dans une relation nécessaire, seule façon de bien comprendre ces procédés par lesquels nous parvenons à nous construire comme sujets et êtres pensants (Gervais, 2008).

Qu'est-ce qu'un *en deçà* de l'oubli ? Évidemment, si nous définissons l'oubli comme l'opposé de la mémoire, comme l'absence même de souvenirs, il est tout à fait futile de formuler une absence de l'absence, point de départ d'une régression à l'infini. Si nous définissons l'oubli de façon positive, si nous y voyons autre chose qu'une simple *vis inertiae*, le concevant plutôt comme une modalité dynamique de l'agir, au même titre que la mémoire, alors l'*en deçà* de l'oubli apparaît comme une modalité de l'être qui ne tient plus compte de la conscience comme interface dans notre relation au monde ou qui en exploite les limites. La figure de l'idiot, en tant qu'être de l'oubli, permet de mettre en scène un tel seuil de la conscience et d'en explorer les conséquences.

La table rase

Oublier Elena d'Edmund White est une fiction de la table rase où le rapport au savoir et à la conscience n'est pas simplement fragilisé, mais définitivement compromis. Une telle fiction se remarque à sa très grande absurdité : l'innocence de son héros, parce qu'il ne sait rien de ce qui l'anime, le conduit à faire éclater les conventions. La situation

cognitive du narrateur y est essentiellement lacunaire. Son héros est une tablette de cire vierge quand commence le roman, une tablette du moins où tout ce qui avait pu être inscrit a été effacé. Il est bel et bien, selon la métaphore proposée par Aristote, une âme sans inscription, un esprit avant qu'aucune connaissance n'y soit gravée. Le héros apparaît en fait comme un chevalier de la table rase : il ne sait rien de son rôle sur l'île qu'il habite (il en est pourtant le prince), rien des coutumes de la société qui est la sienne ou de ses propres fonctions biologiques, rien de son passé récent. Il improvise sa vie, incapable d'anticiper ce que l'on attend de lui, étonné des surprises que son existence lui procure. Chaque matin, il est une nouvelle personne, comme si le sommeil avait tout supprimé. Ses perceptions lui apparaissent grandement déstabilisées, et notre propre accès à leur réalité, fortement médiatisé.

Dès l'incipit, cette précarité est mise de l'avant : « Je suis le premier à me réveiller dans la maison, mais je ne suis pas sûr de ce que cela implique » (1989 : 7). Le roman impose d'emblée l'incertitude comme modalité cognitive. Où suis-je ? se demande le narrateur. Qu'est-ce que je fais là ? Que suis-je censé faire ? Les autres dorment-ils vraiment ? Son regard et son savoir ne changeront pas du roman : il sera toujours en déficit cognitif, préoccupé par sa réalité restreinte – que doit-il faire, s'il veut répondre aux attentes ? que lui veut-on ? – et par ses perceptions immédiates. Quand il s'apprête à aller aux toilettes, il se demande ainsi « depuis combien de jours je ne m'étais pas soulagé. Deux ? Trois ? Je n'avais aucun moyen de le savoir » (1989 : 16). C'est dire qu'il n'a de son existence, de son passé récent, aucun souvenir. Il est un être de l'oubli, de l'oubli en acte. Ainsi, il n'a aucune identité qui lui est propre, au contraire, son intimité semble être un puits profond et sans unité, il ne se construit qu'à partir du regard des autres : de leurs attentes, de leurs réactions et de leur savoir sur sa personne. Sa vie n'est régie par aucun principe de continuité, c'est la ligne brisée qui impose son ordre fait de discontinuité et d'improvisation. « Dès qu'on te laisse un moment », lui dit cette femme qui est sa maîtresse, entre deux moments d'oubli, « tu t'abîmes si profondément en toi-même » (1989 : 71).

Clément Rosset qualifie un tel repli sur soi d'idiotie : « Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se refléter, d'apparaître dans le double du miroir » (1977 : 42). C'est bien ce que le narrateur d'*Oublier Elena* expérimente : quand il se regarde dans le miroir, il ne sait pas ce qu'il voit. Il aperçoit un reflet, mais la figure qui lui est renvoyée ne lui dit rien. Elle est indéchiffrable, tout aussi neutre qu'un caillou ou un bout de bois.

Le narrateur est un Thésée égaré dans un labyrinthe dont le dédale s'efface au fur et à mesure qu'il y progresse. Il est au centre de l'île, cette histoire est la sienne et, en même temps, il en ignore tout. L'oubli a tout gommé : « Je ne me rappelle rien », dit-il, « [r]ien clairement, rien de précis, rien. En cela je diffère de tout le monde. [...] Je suis un carrousel de possibilités tournant sur le vide. Mais quelqu'un peut m'adresser la parole. Je peux répondre. Ma réponse existe » (1989 : 157-158). Le roman semble se déployer à partir d'une expression qui lui sert d'image souche : faire table rase, du passé, de la vie, des crimes perpétrés, des maîtresses abandonnées. Le héros de la table rase est l'expression même de l'innocence, parce que rien ne le marque. « Je sens que je suis innocent », dit-il. « Bien sûr je suis innocent. Je ne me rappelle rien » (1989 : 168). L'innocent est celui qui ne sait rien et qui, de ce fait, comme nous le confirme l'étymologie latine, ne peut pas nuire. Il n'est pas souillé par le mal, il est pur et sans malice, même si sa naïveté le conduit à pécher par ignorance et à se comporter ultimement comme un simple d'esprit.

Le roman se donne à la lecture comme une énigme dont le narrateur ne parvient aucunement à nous donner la solution. Nous sommes aux antipodes de la rationalité incarnée par Œdipe qui, le premier, a su répondre à l'énigme du sphinx. Le narrateur héros n'a aucune profondeur, il ne peut soutenir un argument, sa pensée ne respecte aucune structure, elle volette comme une poussière soufflée par le vent, incapable de se poser plus que quelques instants. En fait, comme le roman progresse, on comprend que son rôle n'est pas d'être un sujet

agissant, un héros, maître d'œuvre de sa propre destinée, mais une figure, une surface de projection, le lieu d'un investissement imaginaire. Comme il le dit lui-même, « ma présence est simplement un signe indéchiffrable marquant la frontière d'un nouveau pays » (1989 : 72). On ne saurait trouver plus belle description du mystère de toute figure. Le narrateur est le prince de cette île, le futur roi. Il incarne le pouvoir, il en représente l'agir, et son être a pour fonction de personnifier la loi, le nouveau code : « [J]e ne suis pas un *agent* de l'ordre », nous dit-il, « mais sa source. Je n'ai pas besoin de corriger le dessin puisque je le crée depuis le centre. [...] J'occupe le centre » (1989 : 155).

Le vide de tout ce qui a précédé, cette table qu'il a bien fallu desservir, apparaît comme un résultat déjà obtenu au moment où commence le roman. Rien n'explique les carences cognitives du personnage, elles nous sont présentées comme un acquis, une donnée avec laquelle nous devons compter. Le roman reste énigmatique jusqu'à sa conclusion, et le mystère entourant la consécration du prince accentue l'impression de sacré ressentie tout au long de la narration. La rupture avec le passé, avec tout ce qui a pu précéder l'ouverture *in medias res* du texte, surdétermine la valeur de la diégèse, l'inscrivant comme seul présent, comme présent hégémonique, balayant du revers de la main l'histoire de cette société. Le présent de la diégèse est construit dans l'absolu, il ne se déploie en regard d'aucun passé et, par le même raisonnement, d'aucun avenir car rien ne permet de le projeter. Le roman fait l'impasse sur l'histoire, comme si son personnage était essentiellement nietzschéen, et ce prince n'est que la figure d'un politique dénué de tout aspect critique.

L'idiot : un portrait différentiel

L'oubli est le seuil de la connaissance. Connaître, c'est connaître quelque chose du monde et cela implique d'interpeller ses propres savoirs qui se voient confirmés dans leur agir. Quand ces savoirs sont neutralisés, ou encore brouillés et confondus, le monde reste illisible et le portrait

qui en est fait paraît être d'une naïveté déconcertante ou alors d'une fluidité sans borne. Si, comme le dit Ludwig Wittgenstein, à la toute fin du *Tractatus*, maxime devenue célèbre, « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence », on comprend que les fictions de l'oubli assument pleinement le paradoxe d'une parole qui ne devrait jamais exister, puisqu'elle parle de ce dont elle ne devrait pas pouvoir parler. L'idiot en est une figure d'une grande efficacité, par ce seuil de la conscience de soi et de la connaissance qu'il enjambe.

Figure de la limite, l'idiot est marqué par l'oubli, le vide et le hors temps, et il s'oppose en ce sens à d'autres figures marginales, dont le borné ou le têtû, le bête et le laid. Son rapport entravé à la langue l'inscrit régulièrement du côté des prophètes, de ces êtres qui voient ce que le commun des mortels cherche à connaître, même s'ils n'en comprennent rien. Il est un être d'exception, et son mode d'apparition est le hasard, l'impromptu. Il est comme un phasme, cet insecte qui se fond dans son environnement : quand on l'aperçoit enfin, on comprend qu'il avait toujours été là, mais discrètement. L'idiot, souligne Jean-Yves Jouannais, « c'est celui qui ne sait pas, qui est là par hasard, dont le seul alibi est l'accident, ou la passion » (2003 : 19). Être apolitique et anhistorique, il a les yeux rivés sur son présent et les formes diaphanes de sa propre présence au monde, dont il ne saisit pas les subtilités. Il a la tête vide, ce qui lui permet de se transformer en caisse de résonance et de s'ouvrir à des formes étonnantes de transcendance. « L'idiot », pour Avital Ronell, « n'agit pas de façon volontaire ou reconnaissable : suffoquant et défiguré, il annonce l'acte inaudible d'une poésie muette et pure » (2006 : 23-24).

Dans *L'homme aux louves*, l'écrivain américain John Hawkes met en scène un personnage qu'on qualifierait sans peine d'idiot, si ce n'était qu'il a la tête pleine, et que sa forme de bêtise l'entraîne plutôt du côté de la rigidité, source de toutes les violences et hypocrisies. Son personnage est un être têtû qui s'obstine à respecter un monde qui, du fait d'être depuis longtemps perdu, s'impose comme principe de vérité et seul horizon interprétatif. Il est décrit comme un voyageur sédentaire et un être de principes et de règles, qui seuls lui permettent de survivre. La

mémoire est, pour lui, un entrepôt aux qualités improbables, car en lui, tout est conservé : les perceptions, les souvenirs, les rêves, les pensées. Pour chaque chose il y a une trace dans l'entrepôt de la mémoire :

Et cette multitude de traces est non seulement sans limites, [...] mais elle ne cesse d'augmenter, de s'allonger, de se multiplier ; et ces traces minuscules et argentées s'accumulent les unes sur les autres pour donner naissance au paradoxe suivant : à l'intérieur de la forme fixe et immuable de l'entrepôt lui-même, le contenu s'amplifie sans arrêt (Hawkes, 1970 : 48-49).

Nous sommes aux antipodes de la figure de l'idiot, pour qui l'entrepôt de la mémoire n'est pas cette forme en constante transformation, mais un espace vide, à peine occupé par quelques rares meubles. Le narrateur d'*Oublier Elena* n'a rien d'un entrepôt. Ce n'est pas un être borné, il serait plutôt une girouette prête à changer de direction à la première occasion. Il ne se suffit pas à lui-même, porteur d'un savoir qui croît de manière exponentielle ; il n'a aucune intériorité, aucune volonté, aucune arrière-pensée.

Si la volonté est la cause de nos actes et au cœur de l'identité, l'idiot, souligne Valérie Deshoulières, « est évidemment privé de ce centre, de ce fondement, de ce vouloir unique dont procéderaient toutes choses » (2003 : 163). Sans volonté propre, il « flotte comme un bouchon sur le courant des phénomènes » (2003 : 163). Le narrateur d'*Oublier Elena* ressemble bel et bien à cet être inconstant, dont les intentions varient selon les rencontres, incapable de maintenir une direction. Il est le contraire d'un être borné, peut-être bien parce que son ignorance est sans bornes.

Dans *Fascination de la laideur*, Murielle Gagnebin explique que le laid est une figure travaillée par le temps : « La laideur serait ainsi, en quelque sorte, l'annonce de la mort, la "présence" en l'homme de l'ombre de la mort. Et cette présence a quelque chose de monstrueux » (1994 : 50). Dans son rapport au temps, la laideur s'inscrit sous l'égide de la mémoire. Le laid, ce sont les traces au présent du passage du

temps, présence sous la forme d'empreintes d'événements passés. Il est « le palimpseste du temps » (1994 : 216), pour qui « la représentation sensible du temps [apparaît] comme l'expression même du laid » (1994 : 257). En comparaison, l'idiotie est une forme atemporelle, en ce qu'elle n'est pas un rapport au corps, mais bien plutôt un état d'esprit, « une structure de pensée en tant que telle » (Ronell, 2006 : 44). L'idiot échappe au temps. Il est en ce sens plus proche de l'innocence que de la laideur, un éternel enfant sur qui le temps n'a aucune prise, parce que l'oubli dans lequel il se meut le rend imperméable à son passage. Puisque rien ne le touche, rien ne peut le marquer. C'est sans tache qu'il avance dans le monde.

Si l'idiotie n'est pas une forme de laideur, elle n'est pas non plus une variation sur la bêtise. Comme le montre Alain Roger dans son *Bréviaire de la bêtise*, celle-ci se distingue nettement de l'idiotie, comme le plein s'oppose au vide, et l'action à l'inaction. Il isole d'ailleurs les trois façons de comprendre l'idiotie. La première acception, qui la rapproche de la bêtise, rend compte de ce manque d'intelligence dans la résolution d'un problème ou d'une situation. La seconde, médicale, identifie une condition congénitale, proche de la débilité et de l'imbécillité, et incluse dans les formes d'arriération mentale. La troisième, la plus originale, ravive l'étymologie du terme et « renoue avec le sens de l'adjectif grec *idios* : qui appartient en propre à quelqu'un ; particulier, séparé, distinct ; spécial, singulier, original [...] ; et, par extension, privé, opposé à public » (Roger, 2008 : 191). Le bête est arrogant et outrecuidant, plutôt qu'effacé et retenu comme l'idiot. S'il se trouve dans le monde, il en radicalise les préjugés. Il banalise le complexe et le subtil, et il les réduit à leur portion congrue. L'idiot, par opposition, « n'arpente pas le monde en cherchant à l'expliquer, mais le contemple comme un fabuleux spectacle » (Deshoulières, 2003 : 234). Ce n'est pas le plein qui le caractérise, le plein de théories, de projets et de jugements, mais le vide, l'absence à soi, l'absence au monde et à ses événements, l'inaction et cette passivité que le manque de volonté implique.

Allégorie du politique

Les fictions qui mettent en scène l'oubli, peuplées d'idiots incapables de comprendre ce qu'ils vivent, sont d'une grande violence. Du moins présupposent-elles une violence fondatrice qui, bien qu'elle ne paraisse plus sous les eaux calmes d'une pensée maintenant débarrassée de ses démons, a agi violemment pour provoquer la rupture. La violence fondatrice est en amont et son action est d'autant plus dissimulée que sa force est grande. Seule la destruction la plus complète permet d'effacer les traces de son agir (Augé, 2003 : 84-85).

La *tabula rasa*, comme principe de mise en intrigue, permet l'ouverture d'une fiction inédite, qui ne peut se déployer que sur les bases d'un monde périmé, vidé de son actualité et pour ainsi dire détruit. Dans *Oublier Elena*, cette stratégie permet de déployer une allégorie du politique, car le prince qui y sera couronné est essentiellement une figure, un être sans intériorité, sans passé ni désirs, qui agit avant tout en tant que surface de projection et d'investissement imaginaire. Le prince est ce que nous voulons qu'il soit, et il n'est soumis à aucune contrainte. Il n'est pas un être historique, au sens de Friedrich Nietzsche, nullement alourdi par le poids du passé, il est un être anhistorique, fondé sur le vide plutôt que le plein, l'oubli plutôt que la mémoire, le hors temps, les marges, le superficiel.

L'idiote est un prince, le souverain d'une île qui connaît non seulement un changement de garde, mais une révolution, car l'intronisation qui clôt le roman voit à l'établissement d'un nouveau code, qui remplace l'ancien. La rupture incarnée par le prince est vécue par celui-ci comme effacement de la mémoire, définie à la fois comme contenu et faculté. Le prince se prépare en fait à sa transfiguration. Il lui faut oublier tout ce qu'il a connu avant. Il est un être neuf, comme un enfant qui aurait été enfermé et qui pourrait ainsi retrouver le langage adamique. Il est un être neuf et sans tache, car il a tout oublié. Il est ainsi prêt à se métamorphoser. Il n'est plus l'homme de l'ancien code et il n'est pas encore le maître du nouveau. Il est dans l'entre-deux. Cet

être sans qualité, sans mémoire ni volonté, est en fait un être projeté littéralement dans le monde, qui ne sait rien, mais qui occupe tout de même cette place qui lui a été allouée. Et il sera celui par qui tout se transformera. Un être d'exception, un idiot, au sens initial du terme.

Oublier Elena est en ce sens une allégorie du politique, tout à fait à la manière de *Bienvenue, mister Chance*, de Jerzy Kosinski, publié quelques années plus tôt en 1970. Chance, le héros de ce roman, ne connaît rien d'autre que le jardinage et ce qu'il a pu voir à la télévision. Or, par un étonnant concours de circonstances, il se retrouve dans les sphères de la politique américaine et le président des États-Unis, ébloui par sa sagesse, songe même à le nommer comme colistier. Pourtant, Chance ne fait que ressasser le seul discours qu'il connaît, sur le passage des saisons et la vie des plantes ; mais ce vide est comblé par ses interlocuteurs, qui sont à la recherche de solutions pour régler une crise financière sans précédent. Il ne dit et ne sait rien, mais cela ne nuit nullement au processus de projection et de transfiguration qui transforme sa personne en figure de la vérité.

Le narrateur d'*Oublier Elena* est impliqué dans une semblable construction paradoxale, car il représente le pouvoir sans en connaître le fonctionnement. Atemporel, asocial et, par conséquent, apolitique, projeté dans un monde où il incarne le pouvoir, il ne peut que devenir le symbole même du pouvoir et du politique. En tant qu'être de l'oubli, il est, comme le dit Ronell, « un être-en-dehors-du-politique ». Et elle poursuit en affirmant que « [l']idiot est incapable de vivre dans une communauté. Essentiellement autarcique, l'idiot prépolitique se caractérise par l'absence de relations ou de liens (*ataktos*). Pour Plutarque, le mot idiot exprime une infériorité sociale et politique ; ce n'est pas un certificat de citoyenneté – l'idiot est celui qui n'est pas un citoyen » (2006 : 71-72). Or, qu'un tel être devienne roi ne peut que signifier que nous sommes en présence d'une allégorie et que le narrateur n'est pas tant un souverain que la figure même du pouvoir, dans un renversement carnavalesque tout à fait assumé.

À ce titre, sa vacuité est le fondement même de son inscription comme figure, comme objet de projections et de constructions symboliques. La table rase est le processus par lequel un être devient une figure. Il se vide de son intériorité et de tout ce qui signale l'expression de sa propre conscience – souvenirs, intentions, désirs, préférences, savoirs immédiats issus de l'expérience, savoirs collatéraux acquis au gré des lectures et des rencontres, etc. Il se transforme en miroir, adoptant de nouvelles formes selon les besoins, et surtout ne retenant rien. L'identité d'une figure ne provient d'aucune source intime au sujet même qui en est à la base, mais s'impose comme le résultat d'une attribution, d'une projection. Le prince est une telle surface de projection. Il n'a pas à connaître les mœurs d'une société, il en incarne l'agir. Nul besoin de saisir les arcanes de la politique du pays, il est l'expression même du politique. Il n'agit pas, mais fait agir.

«L'offrande de l'idiot», dit Deshoulières, «est une absence, un retrait, un retard, un délai. Il peut tout sur moi, parce qu'il ne me donne *rien*. Ou plutôt, parce qu'il ne me *donne rien*. [...] Comme l'œuvre d'art, il se rencontre» (2003 : 17). L'idiot n'est pas dans le monde. C'est-à-dire qu'il ne l'habite pas, il ne fait que le traverser, il se place d'emblée à ses limites, à ses frontières, ce qui lui permet de jouer, souvent à son corps défendant, le rôle de passeur. Sa différence en fait un bouc émissaire ou un prophète, celui qui rétablira l'ordre, qui désamorcera la crise. L'idiot fonctionne ainsi dans une logique du don. Puisqu'il n'a rien et qu'il n'est rien, il peut tout donner. Son rôle revient essentiellement à assurer une transmission. Il agit alors comme un médium, cet être par lequel on accède à une vérité, à sa vérité.

L'idiot de la banlieue

Bienvenue au conseil d'administration
de Serge Cardinal

La banlieue rend-elle idiot ? A-t-on droit, avec l'idiot de la banlieue, à une simple inclusion, à un fait anecdotique, accidentel, il y a un idiot et il se trouve qu'il est dans une banlieue, ou à une relation nécessaire, une conséquence formelle, la banlieue faisant des gens qui y habitent des idiots ? Que faut-il entendre par idiot de toute façon ? Et d'où vient cette idée de le lier à la banlieue ?

Cette relation entre l'idiot et la banlieue se déploie au cœur du film de Serge Cardinal *Bienvenue au conseil d'administration* (disponible sur la plateforme Vimeo). Dans ce film de 2005, Cardinal met en scène un idiot, mais un idiot au sens où Gilles Deleuze et Félix Guattari l'entendent, c'est-à-dire un personnage conceptuel, une fonction transformée en figure, qui permet de révéler le soubassement d'une philosophie ou d'une théorie quelconque, en exacerbant par l'absurde ses fondements. Cardinal place donc un idiot dans une compagnie ayant pignon sur rue dans un parc industriel situé quelque part à Montréal ou dans sa banlieue. Selon le projet initial du film, cet idiot est un idéateur travaillant dans une firme d'experts-conseils qui prépare des plans de communication pour des grands financiers. Or, à la faveur d'une crise financière hors du commun, cet idiot, qui n'en peut plus de proposer des concepts publicitaires, espère profiter de la situation

pour s'en sortir. Il semble que des jeunes Pakistanais aient réussi à tripoter les comptes bancaires internationaux d'un nombre important de financiers, au point de mettre en péril le système économique dans sa totalité. Tandis qu'on essaie de sauver les meubles, l'idiot en profite pour tout jeter par-dessus bord.

Cet idiot est Robert Lalonde, acteur de théâtre et auteur de nombreux romans et récits. Je dis Robert Lalonde, car c'est ainsi que l'idiot est présenté. C'est Robert Lalonde. Celui-ci joue à la fois un personnage et son propre rôle, celui d'auteur et d'acteur. Ce brouillage des strates fictionnelles, procédé postmoderne convenu, est maintenu tout au long du film, qui oscille entre documentaire (à la faveur d'entrevues) et fiction, mais une fiction épurée où tout est dit plutôt que montré. On suit les personnages dans la firme d'experts-conseils, au moment où ils doivent préparer un plan de communication de toute urgence, et on écoute des experts nous parler de l'économie capitaliste et de la pratique des paradis fiscaux, mais aussi de création littéraire, avec Robert Lalonde, notamment. Comme le précise le réalisateur, lors d'une entrevue : « C'est sûr qu'à l'écran on allait jouer sur le "qui est qui ?" Est-ce que c'est le Robert Lalonde citoyen marchant dans une banlieue ou alors est-ce ce personnage, qui, désespéré, n'en finit plus d'essayer de comprendre la bêtise de sa civilisation, ou est-ce simplement l'écrivain qui cherche l'inspiration ? » (Habib, 2006)

René Lemieux, qui s'est déjà penché sur le film de Cardinal, en se posant la question de l'idiot comme personnage conceptuel, a bien décrit les multiples ramifications de ce jeu énonciatif :

L'idiot Robert est d'abord le personnage principal du film, mais il devient progressivement celui à qui s'adressera Serge Cardinal. Son statut de personnage change radicalement : on ne le voit plus comme un personnage, on le filme comme l'objet d'un documentaire. Le « rôle » même de Serge Cardinal et de sa voix change, de celle d'un narrateur, elle devient celle d'un intervieweur. D'une voix extérieure à l'action du film, on passe à celle de quelqu'un qui intervient dans la vie d'un écrivain pour lui poser des questions sur son écriture (2012 : 225).

Les entrevues avec Robert Lalonde, l'écrivain, ont toutes lieu dans les rues d'une banlieue en plein développement. Les maisons sont désertes, voire désertées, les rues se terminent sur des chantiers ou des sous-bois, l'asphalte et la gravelle cohabitent dans ce qui ressemble plus à un projet de développement qu'à un véritable quartier. En fait, c'est une banlieue en devenir. Une vie à venir. Lalonde y parle de sa propre pratique d'écriture. Pour qu'on ne se méprenne pas sur son identité, on aperçoit son livre de 2004 sur l'étagère d'une bibliothèque. Ce livre, c'est *Iotékha'*, paru chez Boréal. Un récit intimiste, fait d'un mélange de lectures et de ses souvenirs, articulé autour de sa possibilité d'avoir un cancer du poumon. *Iotékha'* signifie ce qui brûle en mohawk, à l'image de l'homme qui écrit et qui voit sa vie partir en fumée.

Il n'est pas question de banlieue dans ce récit de Robert Lalonde, mais de création littéraire et du rapport que l'acteur peut entretenir avec les personnages qu'il incarne. Dans un segment qui aurait pu être écrit pour le film, en ce qu'il joue sur l'oscillation constante entre personne et personnage, Lalonde explique :

Je ne suis pas le personnage, le personnage n'est pas moi, mais je suis là, en même temps que lui, nous sommes, le personnage et moi, cet être fictif et vrai, hybride, nouveau, unique – Milan Kundera parle d'un ego expérimental – marionnette à deux âmes et à la silhouette se rapprochant mystérieusement de notre charpente de tous les jours. Exerçant notre talent, c'est-à-dire profitant de cette permission qui nous est donnée d'être, en n'étant pas nous-mêmes, pas seulement nous-mêmes, tous ceux que nous pourrions être, donc que nous sommes, forcément [...] (2004: 107-108).

Il est là l'idiote de la banlieue du film de Cardinal. Un être vide, capable d'ouvrir en soi un espace suffisamment vaste pour accepter toutes les identités, tous les personnages. Il présente à la vue des autres du plein, quand il n'y a que du vide, une absence. Et le jeu se déroule en toute impunité. Robert est à la fois l'idiote de service, l'acteur qui en incarne la figure singulière et l'auteur qui décrit le processus même par lequel il se prête au jeu de l'altérité. Tout cela se déroule sur une scène

en grande partie désertée. Scène double, car faite à la fois des locaux vidés de presque tout mobilier de la firme d'experts-conseils – une firme rabattue à son plus simple appareil –, et des rues et des maisons désertes d'une banlieue en développement.

Une banlieue vide

Le film multiplie les ruptures, et la principale en est assurément le passage entre le film lui-même, l'histoire qu'il entend raconter, et son existence en tant que film. *Bienvenue au conseil d'administration* n'a pas été retenu et financé par Téléfilm Canada. Le scénario a été refusé, et un film qui n'aurait jamais dû être fait, compte tenu de l'absence de fonds, se déploie pourtant sur la base de ce refus. La trame narrative est maintenue, mais elle est enchâssée dans un autre récit, celui d'un film qui a déraillé, à la manière du système économique mondial. On a droit à des parties du scénario, au texte lui-même, annoté et commenté, aux polaroids qui ont servi au repérage, aux entrevues préparatoires. Les locaux de la firme sont vides, désespérément vides; Robert Lalonde peut même y circuler en vélo, quand il ne regarde pas de longs instants les néons du couloir. Il n'y a que la photocopieuse qui fonctionne, manipulée par l'adjointe à la direction, France Castel.

C'est un film sur un film qui n'existe pas, campé dans une banlieue, qui elle-même n'existe pas. Du moins pas encore. Pas pour vrai. La banlieue est présentée dans le film comme une expression du système capitaliste. Un lieu créé artificiellement, sans profondeur, sans aucune densité, un lieu qui ressemble à une publicité, inventé de toutes pièces. Des maisons de Terrebonne peuvent bien être présentées comme des «Louisiane», elles n'ont de l'État que le nom, vidé de toute signification, rabattu en fait à un jeu de connotation dénué de tout fondement. Tel modèle de bungalow est une Louisiane, parce qu'à côté l'autre modèle s'intitule Versailles ou Champlain ou Alexandrite ou Jacinthe ou Beauceronne ou Dahlia ou Éternelle. Des noms donnés sans grande

motivation, comme des noms de couleurs de peinture ou des noms d'urnes funéraires. Ce sont des noms parce que ça prend des noms, qui sont des marques, permettant de s'y retrouver dans un marché saturé de produits.

Bienvenue au conseil d'administration s'ouvre sur le plan d'une maison de banlieue et plus précisément, sur ses deux portes de garage. La maison est neuve, les portes de garage sont étincelantes de propreté, les briques n'ont pas encore été usées par les éléments, le pavé uni est impeccable. C'est un univers aseptisé qui nous est offert. Une maison neuve dans une nouvelle banlieue, pas encore totalement terminée. Ce sont des maisons sans cachet, sans personnalité. Des demeures qui posent la question, cruciale, de leur occupation. Qui habite là ? À quel type de personne a-t-on droit ? On n'entrera jamais dans ces maisons. On restera à l'extérieur. On en fera le tour, on regardera les clôtures qui ferment les cours arrière, on entendra des chiens japper, on verra des voitures dans des entrées, mais l'intérieur de ces bungalows restera en hors champ. Autant dire que ces maisons sont vides, qu'elles ne sont remplies de rien. On se demande d'ailleurs quels meubles les ornent.

Avec *Bienvenue au conseil d'administration*, on reste loin du canevas d'un film tel que *Blue Velvet* de David Lynch (1986), dans son exploration des tensions entre ville et banlieue. La mise en scène d'une banlieue proprette dès la séquence initiale de *Blue Velvet* de David Lynch le montre sans ambages : la banlieue et le bungalow sont l'expression par excellence du rêve américain, utopie naïve reposant sur des valeurs toutes simples, pour ne pas dire simplistes, parmi lesquelles on note l'autonomie, la sécurité, la simplicité, la domestication de la nature, la famille, la prospérité, etc. C'est dire que le bungalow et la banlieue qu'il incarne sont les révélateurs d'une axiologie ancrée à même les assises de l'imaginaire américain. Ces assises, on les retrouve aussi dans le film de Serge Cardinal, mais elles tournent à vide. La banlieue présentée est l'expression matérielle de ce rêve, mais il est creux. C'est un rêve capitaliste, l'idéal d'une maison à soi en périphérie de la ville, proche d'une nature promue au rang de valeur suprême, même si elle

est dans les faits spoliée par le développement immobilier qui en fait la promotion.

Si dans un film comme *Blue Velvet*, la banlieue s'oppose à la ville, comme le bien s'oppose au mal, le rêve au cauchemar et la paix à la violence, dans *Bienvenue au conseil d'administration*, la banlieue n'est que la continuation de la guerre sur un autre plan. Rien n'y oppose ville et banlieue, toutes deux participent d'une même économie capitaliste, et c'est elle qui est mise à mal par le détournement des paradis fiscaux. La banlieue dans le film de Cardinal ne s'oppose pas à la ville, elle le fait au plein. C'est un espace vide, un espace qui n'est pas encore peuplé, façon de dire qu'il est dépeuplé, ou alors simplement peuplé de demeurés, de ces êtres réduits à leur plus simple expression.

L'idiot de la banlieue

Robert, dans *Bienvenue au conseil d'administration*, est présenté comme un idiot. Il est innocent, il n'a pas d'idée politique, il ne fait de mal à personne, on le tolère dans la compagnie parce qu'il y joue un rôle important. Celui d'idéateur. Il faut se souvenir que l'*idios*, dans la Grèce antique, désignait le citoyen ordinaire, c'est-à-dire celui qui n'est pas un homme public, un magistrat. Il représentait simplement un sujet particulier, singulier. C'est dans la culture romaine que l'*idiotus* désigne, pour sa part, un homme sans instruction, ignorant. Pour citer un extrait de l'introduction à un collectif sur les figures de l'idiote, que nous avons cosignée Marie Scarpa, Véronique Cnockaert et moi-même :

La double valence sémique du terme a subsisté jusqu'au xix^e siècle, siècle qui fait basculer définitivement l'*idiot* du côté du versant le plus sombre, celui où son originalité n'est prise qu'en « mauvaise » part [...]. Mais le territoire de l'idiote, en arts et en littérature du moins, ne se cantonne pas dans la folie ou la bêtise. Il s'y impose avant tout comme un révélateur ou un « réservoir » d'altérité. Par cette résistance qu'il incarne, l'idiote permet une prise en charge d'éléments symboliques

et culturels qui passent, autrement, inaperçus. Il devient en ce sens une figure de l'imaginaire, sur laquelle viennent se greffer des valeurs et des attentes, qui se trouvent de la sorte dévoilées et possiblement déconstruites. Cette résistance ou opacité, cette incapacité de répondre aux demandes délimitent les frontières d'un territoire qui est le nôtre aussi. L'Idiot est un personnage liminaire, un être qui fait du seuil et de l'entre-deux son domaine de prédilection, malgré l'inconfort extrême de cette posture (Cnockaert, Gervais et Scarpa, 2012 : 6).

Robert, l'Idiot du film de Cardinal, est un tel personnage liminaire, qui a fait des seuils son territoire : seuils de la fictionnalité, de l'urbanité, de la pensée. Un tel idiot a des lettres de noblesse en littérature. On pense d'emblée à *L'Idiot* de Fiodor Dostoïevski. Le Benjy de William Faulkner ne peut nous échapper, d'autant plus que Robert reprend en réunion une phrase entendue au téléjournal, où il est question de bruit et de fureur, titre du roman de l'écrivain américain où l'Idiot assure une partie de la narration. Un peu plus loin, à la onzième minute, il répond, quand on lui demande de préparer de jolis discours pour les clients de la firme, *I would prefer not to*. Je préférerais ne pas. Cette phrase est emblématique de la posture de l'Idiot. On la doit à Bartleby, le personnage de la nouvelle éponyme de Herman Melville. Comme Robert, il refuse d'obtempérer, même s'il ne parvient pas, contrairement à l'écrivain, à expliquer son refus. Il se bute et se transforme en statue inamovible. Bartleby est bien évidemment une énigme, tant sur le plan de son comportement que de sa pensée et, pour cette raison, il s'est rapidement imposé comme figure, comme figure de la pensée. C'est à ce titre qu'il apparaît d'ailleurs dans les écrits de Gilles Deleuze, entre autres dans son « Bartleby, ou la formule ». Comme le dit Philippe Mengue, à ce propos, « l'Idiot ne se contente pas d'être un personnage littéraire [chez Deleuze]. Il est haussé au plan de la pensée absolue où il fait fonction de personnage conceptuel. En tant que tel, il est alors chargé de donner une image de la pensée, soit *de ce qu'est penser* » (2012 : 10).

On comprend que, dans le film de Cardinal, Robert, tout comme Bartleby, n'est pas n'importe quelle version de l'Idiot. Il est l'Idiot de la philosophie. L'Idiot de René Descartes, l'Idiot surtout de Gilles

Deleuze et de Félix Guattari. En ce sens, il s'impose comme personnage conceptuel, figure d'un discours à caractère argumentatif plutôt que narratif, qui a pour fonction d'actualiser une pensée, d'en incarner le déploiement et les conséquences. La notion est développée dans *Qu'est-ce que la philosophie?* de Deleuze et Guattari. L'idiot y apparaît comme l'exemple par excellence de ces personnages conceptuels, révélateurs de modes de pensée et de catégorisation.

Les personnages conceptuels ont ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée. Les personnages conceptuels sont des penseurs, uniquement des penseurs [...]. Par exemple, si l'on dit qu'un personnage conceptuel bégaye, ce n'est plus un type qui bégaye dans une langue, mais un penseur qui fait bégayer tout le langage, et qui fait du bégaiement le trait de la pensée même en tant que langage (Deleuze et Guattari, 2005 : 67).

En tant que personnage conceptuel, l'idiot est un penseur qui fait hésiter tout le langage. Serge Cardinal a travaillé de façon importante sur cette figure de l'idiot chez Deleuze et elle incarne pour lui les présupposés implicites de la pensée. L'idiot, c'est lui qui dit d'abord et avant tout « Je », même si le reste de l'énoncé n'est rien d'autre qu'un ensemble de banalités ou une incapacité de dire. « L'idiot, c'est le penseur privé par opposition au professeur public : le professeur renvoie à des concepts enseignés (homme animal raisonnable), tandis que le penseur privé forme un concept avec des forces innées que chacun possède en droit pour son compte » (Cardinal, 2002 : 89). Mais que disent ces forces innées, que parviennent-elles à nommer ? Et puisque l'idiot de Cardinal déambule en banlieue, qu'il a fait de ses rues et de ses maisons son lieu de prédilection, que disent-elles de la vie contemporaine ? Qu'est-ce penser en banlieue, qu'est-ce écrire en banlieue ? À quelle image de la pensée renvoient la banlieue et le système économique qui en est au cœur ?

La figure de Robert dans *Bienvenue au conseil d'administration* a comme fonction de poser ces questions. De permettre qu'elles soient soulevées afin d'en offrir une tentative de réponse. Non pas qu'une

réponse soit possible. Au contraire, toute réponse est superfétatoire ; mais le simple fait de tenter de répondre est une façon de rendre la question manifeste. Sinon, elle aurait toutes les chances de passer inaperçue. C'est en tant que révélateur de la question, plutôt que véritable contenu, que la réponse a une fonction.

Ainsi, l'oscillation entre les rôles que doit jouer l'acteur, de même qu'entre les niveaux du film, entre Robert l'Idiot et Lalonde l'auteur, d'une part, entre fiction et documentaire, d'autre part, vient de cette nécessité de rendre la question évidente et de la poser comme véritable enjeu. Lalonde est présent à la fois pour poser la question, en tant qu'il est cet idiot que le film met en scène et dont les comportements vacillent entre le dérisoire et l'absurde, et pour en offrir une réponse, incomplète et nécessairement personnelle, en tant qu'écrivain, c'est-à-dire en tant que penseur privé plutôt que comme professeur. Penseur sans projet précis, sans volonté de démonstration affichée, mais attentif aux choses de ce monde et aux mouvements de sa propre pensée. « Bien sûr », explique Cardinal, « l'idiot a les plus grandes difficultés de fait à penser. Il manque de méthode, il manque de technique, il manque d'application [...]. Mais ces difficultés sont heureuses parce qu'elles mettent sa pensée en rapport avec des obstacles qui sont autant de faits sans lesquels elle n'arriverait pas à s'orienter » (2002 : 90). En écho direct à cette analyse, Robert déclare au tout début du film : « C'est comme si on n'avait plus de mots pour dire ce qu'on ressent. »

L'Idiot de la banlieue est donc cet être qui est le révélateur de la vie en banlieue, de cette vie promue par un système capitaliste qu'un rien menace (si deux hackers pakistanais peuvent en enrayer le fonctionnement, on n'ose imaginer la suite). Il n'a pas de véritable réponse à donner, il ne peut parler que pour lui-même, son art, sa propre pratique ; mais, ce faisant, il ouvre la voie à une réflexion sur l'état actuel des choses. Il ouvre la voie à d'autres réponses.

Un imaginaire de la fin cynique

L'idiot de *Bienvenue au conseil d'administration* ne sauve rien, il ne vient rien remettre sur ses rails. Tout au plus accentue-t-il l'absurdité de la crise en montrant le caractère insipide de tout ce bruit et de toute cette fureur déclenchée. Le système peut bien s'écrouler, de toute façon les maisons sont vides, personne ne les habite, elles sont des rêves en partie incarnés de développeurs immobiliers. Des biens, uniquement des biens, c'est-à-dire tout sauf des lieux de vie. On peut bien habiter au coin de Molière et de Mozart, ou de Descartes et de Debussy (tous des noms de rue), il n'y a pas de cogito qui vaille. Pas de *je* fondateur. Les signes sont non motivés. Il n'y a rien qui justifie de croiser René Descartes et Claude Debussy. C'est le résultat d'un jeu qui ne veut rien dire, au même titre que le nom des maisons. Un tel habite une Louisiane au coin de Molière et de Mozart. Ce pourrait être des gaz rares, ça reviendrait au même. Rien n'arrête la dérive centrifuge du film et de la banlieue qu'il dépeint. L'idiot ne fait que révéler la force du mouvement, par son cynisme et son je-m'en-foutisme. *I would prefer not to*, dit-il avant de retourner errer dans les couloirs vides de la firme.

Pour bien comprendre le cynisme de cette posture, comparons *Bienvenue au conseil d'administration* à un autre film qui a mis en scène un idiot en situation d'importante crise économique. Dans *Bienvenue, mister Chance* de Hal Ashby, adaptation cinématographique du livre de Jerzy Kosinski précédemment évoqué, Chance se voit expulsé de la maison où il a vécu toute sa vie, à la mort du propriétaire. Sans papiers ni argent, sans aucune connaissance du monde, comme un esclave rendu à la liberté, ce véritable idiot qui a grandi dans une maison édenique est projeté en pleine ville, Washington D.C., et au centre du pouvoir américain. Le hasard voudra qu'il soit recueilli par un riche homme d'affaires à l'article de la mort. Cet homme est un confident du président des États-Unis, pays qui connaît une grave récession. Or, le jeu des coïncidences conduira Chance, dont le seul discours porte sur le jardinage, à rencontrer le président et à lui vanter les mérites d'une vision pastorale de l'économie, métaphore qui permet bien évidemment

de comprendre la récession comme une saison parmi d'autres et une étape nécessaire dans le déroulement d'un cycle.

L'Idiot de *Bienvenue, mister Chance* permet par sa seule présence et son discours simpliste de resymboliser la crise. Venu de l'extérieur, il fait route vers le centre et, chemin faisant, parvient à désamorcer la crise en posant sur les événements un regard neuf, innocent. Il vient déconstruire, par son seul discours, les présupposés qui informent et construisent la crise. Et le monde peut enfin recommencer. Chance est un prophète, un sauveur.

L'Idiot de *Bienvenue au conseil d'administration* ne désamorce quant à lui aucune crise. Son discours ne permet pas de resymboliser la situation et d'en indiquer une issue possible, même par inadvertance comme avec Chance. Sa posture est cynique, et le film à mille lieues de l'allégorie. La crise ne fait pas partie d'un cycle qui viendra à se compléter, tout naturellement ; elle est globale et permanente, et la seule façon d'en sortir est de tout interrompre. Si, dans le roman, Chance ne sait pas compter – c'est un analphabète –, dans le film de Serge Cardinal, Robert fait des additions, $1 + 1 + 1 + 1$, mais il s'interrompt avant d'en donner le résultat. L'addition reste en suspens, une suite de chiffres sans fin, qui ne deviennent jamais une totalité. Il faut que le réalisateur donne le résultat en hors champ pour qu'on le connaisse enfin. Sinon, l'opération reste en cours ; suspendue, elle s'étire indéfiniment et la seule façon de l'arrêter est de l'interrompre sans faire la somme, sans lui redonner un sens. Avec l'Idiot, nous restons pris entre deux « un », entre deux temps.

La différence entre les deux fictions, qui mettent en scène un idiot dans des situations similaires, est le rôle imparti à leur antihéros : le premier permet une relance du système, le second enfonce le clou dans un cercueil dont il contemple la mise en terre. L'un favorise la reprise, l'autre regarde le spectacle d'un système sur le point de s'enrayer, épilogueant sur sa déconvenue. Le premier a quelque chose à dire et sa parole est effective, elle est performative, elle change quelque chose. Le second commente pour soi la stérilité de la situation. Sa parole ne

change rien, il refuse d'ailleurs de la donner, il ne veut plus jouer le jeu. L'un est texte, un être de langage effectif, l'autre est paratexte, une glose détachée de toute attache.

Ce sont des images divergentes de la pensée qui sont ainsi représentées : un imaginaire de la fin moderne, où tout est encore fonctionnel malgré les chocs et les avaries, par opposition à un imaginaire de la fin contemporain, qui fait de l'interruption et du non-sens, du commentaire désabusé sur un jeu d'ores et déjà joué – sur lequel de toute façon nous n'avons aucun contrôle, projetés que nous sommes à la périphérie – la seule forme de réaction possible. Nous ne sommes plus des acteurs, nous ne sommes plus que des spectateurs, claustrés dans des maisons modèles construites dans des banlieues sans personnalité ni aspérités. On peut d'ailleurs fortement douter que l'avenir se cache dans une Louisiane bâtie au coin de Debussy et de Descartes.

Un pli ténu et persistant

Gaucher Contrarié contre Devenir Droitier¹

Roland Barthes était un gaucher. Un gaucher contrarié que l'on a forcé à écrire de la main droite. Georges Perec aussi, et Michel Serres. Qu'ont-ils dit de leur léger handicap ? Quel rôle a-t-il joué dans la constitution de leur pensée et de leur pratique d'écriture ? Comment ont-ils résolu ou mis en scène ce conflit à la source même de leur identité ?

On demande au gaucher de devenir droitier. C'est ainsi qu'on le contrarie. On l'entrave et le gêne, nuisant à son développement. Sa réaction première est un repli. Son corps ne peut plus répondre comme il l'entend, mais doit se mouler aux exigences d'un ordre qui va à l'encontre de sa nature. L'expérience de la confusion est complète. Elle le rend idiot.

1. Ce chapitre reprend des éléments de mon essai *Un défaut de fabrication. Élégie pour la main gauche* (2014).

La deuxième réaction est une forme de résistance. Le gaucher contrarié entre en guerre contre son devenir droitier. Il récupère des espaces de liberté et apprend à rendre productive cette confusion qui l'a longtemps défini. À mettre en mots et en images son expérience de Devenir Droitier. Car c'est ainsi qu'on peut décrire l'épreuve du gaucher qu'on force à écrire de la main droite. On lui demande de devenir droitier, de faire du Devenir Droitier son idéal, son modèle. S'il ne sait toujours pas écrire de sa bonne main, il a su assimiler la contrainte, il en a fait son ouvrage, à la manière de Georges Perec.

La dernière réaction est le développement d'une pensée essentiellement divergente. Ce n'est pas tout à fait une synthèse, plutôt l'expression ultime d'un mécanisme de défense. À l'injonction absolue de rentrer dans le rang, le gaucher contrarié répond en proposant son propre ordre. Il invente sa voie et rompt les rangs. La divergence s'impose alors comme principe créateur, comme poétique. Les écrits de Perec, de Barthes et de Serres en offrent des exemples éloquentes. Ces auteurs montrent, ensemble, ce à quoi ressemble la divergence en action. Ce qui les réunit, ce n'est pas seulement une expérience commune, mais une façon de lier et de créer, loin des sentiers battus. Ils occupent chacun un lieu inédit, créé de toutes pièces : littéraire pour Perec, théorique pour Barthes et philosophique pour Serres. Leur façon de répondre à la confusion est chaque fois différente – une pratique d'écriture avec Perec, fondée sur la notion même de contrainte, un système de pensée chez Barthes et une utopie pédagogique pour Serres –, mais tous ont su dépasser cet état précaire qu'elle a entraîné et s'affranchir de son carcan.

Je tenterai ici d'aborder ces trois auteurs à la recherche de la tension suscitée entre leurs mains, par leur rééducation. Pour en parler, je me servirai de deux figures étroitement liées, parce qu'elles n'existent pas l'une sans l'autre, celles de Gaucher Contrarié et de Devenir Droitier. Pierre Alechinsky, lui-même gaucher contrarié, les appelle l'Instinctif et le Maladroit (2004).

Devenir Droitier, dit le Maladroit, fait tout de travers et sans grande finesse, mais il sait pertinemment bien qu'on l'excusera de toute

gaucherie. Il se sent accepté, apprécié, entre autres parce qu'il répond aux attentes. Cela lui donne un indéniable sentiment de supériorité. Des deux amis, c'est l'extraverti, le fanfaron, le maître. C'est lui qui est toujours présenté et à qui on remet les distinctions. C'est un personnage officiel, et parfois même obséquieux. Il ne connaît pas la dérision, et pratique la suffisance comme art de vivre. Il a un humour ronflant.

Gaucher Contrarié, dit l'Instinctif, a quant à lui parfois honte d'exister. Il sait qu'il fait mieux que l'autre, qu'il n'a pas à y penser avant de s'exécuter, mais quelque chose l'en empêche, comme une gêne. Il se tient en retrait, s'excuse souvent, recherche les zones d'ombre. Il préfère œuvrer la nuit, quand personne ne le regarde. Sa créativité se déploie loin de la lumière et ses créations sont sombres. Il n'est pas moins beau que l'autre, mais n'a pas appris l'art bourgeois de la séduction. C'est un révolté dans l'âme et, par la force des choses, un incompris.

Un souvenir d'enfance

« Considérez votre main gauche et devinez à qui elle appartient », demande Jean-Paul Dubois, dans son *Éloge du gaucher dans un monde manchot*; et il continue : « Cela fait plusieurs jours que cette phrase me regarde. Plusieurs jours qu'elle ne me quitte pas des yeux. [...] Dans ma tête je la tourne dans tous les sens. Elle est parfaite. À qui est ma main gauche ? À qui est votre main gauche ? À qui sont nos mains gauches ? » (1986 : 51) La main gauche est la première expérience de l'inquiétante étrangeté. C'est la défamiliarisation expérimentée à même son corps. De petits désajustements de rien du tout, qui font que le moteur ne tourne pas rond. Comme un pli ténu. Ça hoquette. Les lignes se mettent à courber, les parallèles se rejoignent, l'horizon se brouille.

Dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, cette altérité apparaît comme une blessure qui marque de son fer non seulement le corps, mais l'esprit. *W* oscille entre fiction et récit personnel, et l'utopie de plus en plus macabre qui y est mise en scène entre en résonance avec

des souvenirs de jeunesse qui viennent en proposer une archéologie à caractère biographique. Ainsi, les contraintes sauvages et arbitraires infligées aux athlètes de l'île de W s'imposent comme la contrepartie fictionnelle d'une contrainte vécue dès l'enfance. Au chapitre XXIX, le récit de Perec s'attarde à un souvenir de l'école communale, où il allait juste après la Libération. De l'école elle-même, dit-il, il ne se souvient pratiquement pas. Une scène reste pourtant gravée dans son esprit. Comme pour de nombreux souvenirs du livre, sa datation ou son authenticité restent incertaines, mais cette imprécision en accentue le caractère fondateur. Il y a là une image marquante, quelles qu'en soient la date et les circonstances réelles.

C'est peut-être cet hiver-là que j'aurai fait, pour la première et la dernière fois de ma vie, une descente en bobsleigh, le long de la grande route en pente qui va des *Frimas* au centre de Villard. Nous n'arrivâmes pas au bout : à peu près à mi-course, à la hauteur de la ferme des Gardes, alors que l'équipe tout entière (nous devions être sept ou huit sur le bob : il était bosselé et plutôt rouillé, mais quand même impressionnant par sa taille) se penchait à droite pour prendre son virage, je me penchai à gauche et nous nous retrouvâmes au fond du ravin qui borde à cet endroit la route, après une chute de quelques mètres, heureusement amortie par l'épaisseur de la neige. Je ne sais pas si j'ai réellement vécu cet accident ou si, comme on l'a déjà vu à d'autres occasions, je l'ai inventé ou emprunté, mais en tout cas, il est resté comme un de mes exemples favoris de ma « gaucherie contrariée » : j'aurais été, en effet, gaucher de naissance ; à l'école on m'aurait imposé d'écrire de la main droite ; cela se serait traduit, non par un bégaiement (chose paraît-il fréquente), mais par une légère inclinaison de la tête vers la gauche (sensible jusqu'à il y a encore quelques années) et surtout par une incapacité à peu près chronique et toujours aussi vive à distinguer, non seulement la droite de la gauche (cela m'a valu d'échouer à mon permis de conduire : l'examineur m'a demandé de tourner à droite et j'ai failli m'emboutir sur un camion à gauche ; cela contribue aussi à faire de moi un très médiocre rameur : je ne sais pas de quel côté il faut ramer pour faire tourner la barque), mais aussi l'accent grave de l'accent aigu, le concave du convexe, le signe plus grand que (>) du signe plus petit que (<) et d'une manière plus générale tous les

énoncés impliquant à plus ou moins juste titre une latéralité et/ou une dichotomie (hyperbole/parabole, numérateur/dénominateur, afférent/efférent, dividende/diviseur, causal/rostral, métaphore/métonymie, paradigme/syntaxme, schizophrénie/paranoïa, Capulet/Montaigu, Whig/Tory, Guelfes/Gibelins, etc.); cela explique aussi le goût que j'ai pour les procédés mnémotechniques, qu'ils servent à différencier le bâbord du tribord en pensant au mot batterie, la cour et le jardin en pensant à Jésus-Christ, le concave ou le convexe en imaginant une cave, ou, plus généralement, à se souvenir de *pi* (que j'aime à faire apprendre un nombre utile aux sages...), des empereurs romains (Césautica, Claunégalo, Vivestido, Nertrahadan, Marco) ou d'une simple règle d'orthographe (l'accent circonflexe de cime tombe dans l'abîme) (1975: 184-185).

Pour un gaucher contrarié, quoi de plus naturel que d'intervertir la droite et la gauche! La droite surtout. Le bobsleigh qui dérape et chute dans le ravin est une image souche. De ces images qui ne disparaissent pas, mais agissent en attirant souvenirs et projections, les alimentant, leur donnant une cohérence. La confusion du jeune Perec entraîne l'équipe dans une chute. Le bobsleigh est un corps qui vacille et tombe, incapable de réconcilier ses deux parts contrariées.

Perec est l'un des rares écrivains français à avoir décrit les effets cognitifs de sa contrariété, et à en avoir suivi le cours jusque dans ses habitudes et capacités mentales: sa difficulté, par exemple, avec les dichotomies et les oppositions binaires, qui ne restent pas en place, mais se mettent à osciller (la métaphore devient une métonymie; le paradigme, un syntaxme; etc.); et son intérêt pour les procédés mnémotechniques, essentiels pour qui a tendance à intervertir les données et à les oublier. Il est tout de même étonnant qu'il se dise friand de ces procédés, lui qui, à quelques reprises dans *W*, avoue ne pas toujours être capable de fixer l'origine de certains souvenirs. Il le fait avec la mésaventure du bobsleigh, dont il ne sait plus s'il l'a inventée ou empruntée. Il le fait aussi avec l'épisode de la luge, relaté quelque soixante-dix pages plus tôt. La raison en est peut-être que ces

récits ne sont pas tant des souvenirs d'enfance que l'expression d'une contrariété fondamentale.

[...] je descends avec ma tante la pente qui mène au village; en chemin ma tante rencontre une de ses amies à laquelle je dis bonjour en lui tendant la main gauche; quelques jours auparavant, faisant du patin à glace sur la patinoire qui s'étend au bas de la piste des Bains, j'ai été renversé par une luge; je suis tombé en arrière et me suis cassé l'omoplate; c'est un os que l'on ne peut plâtrer; pour qu'il puisse se ressouder on m'a attaché le bras droit derrière le dos avec tout un système de contention m'interdisant le moindre mouvement, et la manche droite de ma veste se balance dans le vide, comme si j'étais définitivement manchot (1975 : 112).

À la manière du souvenir du bobsleigh, celui-ci est rapidement défait, il connaît une désattribution. Ce ne serait pas le jeune Georges qui aurait eu une omoplate cassée, mais un certain Philippe. « L'événement eut lieu », continue Perec, « un peu plus tard ou un peu plus tôt, et je n'en fus pas la victime héroïque, mais un simple témoin » (1975 : 113). À quoi renvoie ce besoin de s'approprier le souvenir d'un autre ? Sûrement à son caractère nécessaire : l'accident n'est pas fortuit. Il se lie, dans les deux cas, à la contrariété, au combat entre la gauche et la droite, entre Gaucher Contrarié et Devenir Droitier, et à la confusion générée par la contrainte de la rééducation. L'anecdote parle d'une réappropriation de la main gauche libérée de la droite, qui connaît enfin, elle-même, une entrave. L'enfant peut tendre la gauche pour dire bonjour. On le lui permet parce que sa droite est attachée. Ce qui était interdit redevient permis, temporairement. C'est un cas de force majeure.

Le souvenir serait limpide, si ce n'était de cet adverbe placé en fin de phrase : « comme si j'étais définitivement manchot ». Pourquoi Perec écrit-il « définitivement » ? Parce qu'il a le sentiment d'être déjà, quoique de façon métaphorique, manchot ? Que vient ajouter l'adverbe ? Être définitivement manchot par opposition à l'être partiellement, temporairement, superficiellement, culturellement ? Un manchot imaginaire ? L'adverbe renvoie subrepticement à cette rééducation

forcée et aux contraintes qui lui ont été imposées. Une des façons les plus simples d'obliger un gaucher à écrire de la main droite, une fois épuisée la technique des coups de bâton sur les doigts, est d'attacher le bras indésirable derrière le dos. Le jeune gaucher devient temporairement manchot, ce qui l'incite à se servir de son autre main. C'est bien à cette situation que renvoie l'adverbe, par un simple renversement de la durée de la contention (de temporaire à définitif).

Perec continue en disant, après l'évidence de cette appropriation d'un souvenir d'autrui :

[...] je vois bien ce que pouvaient remplacer ces fractures éminemment réparables, qu'une immobilisation temporaire suffisait à réduire, même si la métaphore, aujourd'hui, me semble inopérante pour décrire ce qui précisément avait été cassé et qu'il était sans doute vain d'espérer enfermer dans le simulacre d'un membre fantôme (1975 : 112-113).

On pense évidemment à la perte de ses parents, au statut d'orphelin de Perec, mais à cette strate vient s'en ajouter une autre, qui est très précisément le statut de gaucher contrarié de Perec. Car ce n'est pas, dans ce cas-ci, n'importe quel souvenir qui est choisi et, en quelque sorte, volé à l'autre, ce n'est pas n'importe quelle posture qui est adoptée, c'est celle de la contention, du bras retenu, du manchot. Contrainte tout à fait arbitraire, comme le sont progressivement les contraintes imposées aux athlètes de l'île de W, tous de plus en plus entravés. Ce souvenir parle de la perte, et il est *parlant* parce qu'il témoigne justement d'une perte qui est personnelle, intime : le souvenir, en grande partie occulté, d'une contention vécue pour vrai, dans son corps même, au moment de sa rééducation.

Un pli ténu et persistant

Roland Barthes était aussi un gaucher contrarié. La preuve en est un fragment inclus dans son *Roland Barthes par Roland Barthes*. Il n'en parle presque pas, cela dit. Sauf pour ce fragment, il est peu question

de son état. Pourtant, si l'on y porte attention, on en voit apparaître des traces ailleurs, certaines étonnantes car elles parlent d'une contrariété qui s'est immiscée au cœur même de son système de pensée.

Gaucher

Être gaucher, cela veut dire quoi? On mange au rebours de la place assignée aux couverts; on retrouve la poignée de téléphone à l'envers, lorsqu'un droitier s'en est servi avant vous; les ciseaux ne sont pas faits pour votre pouce. En classe, autrefois, il fallait lutter pour être comme les autres, il fallait normaliser son corps, faire à la petite société du lycée l'oblation de sa bonne main (je dessinais, par contrainte, de la main droite, mais je passais la couleur de la main gauche: revanche de la pulsion); une exclusion modeste, peu conséquente, tolérée socialement, marquait la vie adolescente d'un pli ténu et persistant: on s'accommodait et on continuait (1975: 118).

Une fois cette confession faite, il n'est plus guère question de contrariété et d'un Devenir Droitier. Le sujet disparaît, même si l'ambivalence est malgré tout présente, entre autres sur les photos insérées dans le livre. On y voit Barthes tenir un stylo de la main droite, mais s'allumer une cigarette de la gauche. Il tient aussi, lors d'une conférence où il semble s'ennuyer à mourir, ses lunettes de la main gauche. L'ambidextrie est une manifestation de la contrariété.

Sauf pour cette entrée, donc, Barthes ne revient pas sur la question. Ce n'est pas un enjeu de ses réflexions, il a d'autres chats à fouetter, même si la facture autobiographique de son texte permettait ce genre de confidences. Pourtant, cette tension entre les deux mains, entre les deux hémisphères cérébraux, joue constamment dans la formation de sa pensée et le développement de sa posture critique. Elle transparait, ne serait-ce que dans l'idée même de faire un tel livre, de se servir de la collection «Écrivains de toujours», où le texte a initialement paru, pour parler de soi à la troisième personne, comme s'il était quelqu'un d'autre, comme s'il avait su, depuis toujours, dialoguer avec lui-même – Gaucher Contrarié discutant avec Devenir Droitier...

Le jeu des pronoms tout au long du livre – Barthes passe de la première personne à la troisième – en est un indice évident. Barthes y est tour à tour le sujet de l'énonciation et l'objet du discours. Il occupe toutes les places, parce qu'il ne saurait, bien entendu, en occuper qu'une seule. Dans un fragment maintes fois cité, il déclare :

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs. Car l'imaginaire, matière fatale du roman et labyrinthe des redans dans lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant personne derrière) (1975 : 144).

Voilà un homme habitué au dédoublement, à une double perspective sur sa propre vie, un homme qui a fait de la contrariété et de l'oscillation entre deux versions de soi une fiction de tous les instants, un « roman sans noms propres ». *Roland Barthes par Roland Barthes*, c'est en quelque sorte *Devenir Droitier par Gaucher Contrarié*. Une fiction de soi présentée par une autre version de cette fiction. L'une s'incarne dans le *je*, l'autre dans le *il*, et ensemble, par la voie de ce regard dédoublé, elles parviennent à se compléter, à donner un portrait de soi, mais un portrait cubiste, où l'on voit l'arrière et le devant de la figure en même temps. Ce n'est pas tout à fait *L'autobiographie d'Alice B. Toklas* de Gertrude Stein, mais une version plus discrète de ce jeu des perspectives aplaties.

Plus loin, Barthes dit de lui-même qu'« il a toujours appartenu à quelque minorité, à quelque marge – de la société, du langage, du désir, du métier et même autrefois de la religion [...]. La moindre carence introduite dans ce tableau des conformités publiques forme une sorte de pli ténu de ce que l'on pourrait appeler la litière sociale » (1975 : 157). Or, dans sa liste des formes explicites de minorité revendiquée, il n'inclut pas le fait d'être gaucher. Il limite sa marginalité à quelques éléments qui ne croisent nullement sa latéralité singulière et la contrariété

qu'elle a entraînée. Pourtant, elle est sûrement le signe premier, hérité de l'enfance, de cette appartenance à une *litière sociale*. Plus que la religion (protestant chez les catholiques) ou le désir (homosexuel chez les hétérosexuels), qui sont des formes plus tardives, le fait d'être gaucher chez les droitiers apparaît comme la première marge, habitée non par choix, mais par un caprice du destin.

On ne peut s'empêcher de voir à l'œuvre, sans jamais qu'elle soit nommée, cette marginalité première et l'indice en est le retour du *pli tenu*. L'expression, associée à une litière sociale, apparaît une seule autre fois dans le texte, et c'est dans le fragment « Gaucher ». Il y parle d'une exclusion qui a marqué sa « vie adolescente d'un *pli tenu* et persistant » (je souligne). Il est difficile de n'y voir qu'un hasard. La marginalité revendiquée est l'expression affirmée d'une exclusion initialement *subie*, raison pour laquelle elle est peut-être refoulée, rejetée dans la sphère du non nommé, de l'innommable.

Contrarié, Barthes a dû connaître la même rééducation que les autres gauchers. La séquence d'événements devait être sensiblement la même pour lui, un enchaînement de réprimandes, de contraintes physiques, d'exercices d'écriture et de manipulation d'objets, un entraînement complet assorti de ses frustrations et de ses échecs répétés. Qu'y a-t-il de plus à dire, une fois égrenée cette liste d'étapes somme toute banales ? Peu de choses, en effet. On compense, on s'ajuste. C'est un handicap léger avec lequel on apprend à vivre. Il vient avec son lot d'irritations, mais aucune ne met la vie en danger. Sa réalité s'estompe, dès l'instant où la rééducation a été réussie.

Mais quand on découvre l'aversion de Barthes pour le dressage, et plus précisément le dressage des mains dans la pratique du piano, on ne peut qu'être intrigué par cet étonnant retour, d'autant plus qu'il se donne à lire par le biais d'un écran. Ainsi, parlant du doigté qui, en musique, renvoie à la façon de numéroté les doigts qui doivent jouer telle ou telle note sur le clavier, il déclare que, s'il joue mal,

c'est parce que je ne tiens jamais le doigté écrit : j'improvise à chaque jeu, tant bien que mal, la place de mes doigts, et dès lors, je ne peux

jamais jouer sans faute. La raison en est évidemment que je veux une jouissance sonore immédiate et refuse l'ennui du dressage, car le dressage empêche la jouissance (1975 : 84-85).

Le dressage empêche la jouissance. Quand on connaît l'importance de la notion de jouissance chez Barthes, on anticipe aisément les implications de son assertion. Travailler à une théorie de la jouissance, c'est faire fi de tout dressage et aller contre le grain de la doxa. Or, quand on associe ce dressage à l'expérience première de la contrariété, on voit se profiler, au-delà d'une sémiologie de la différence, les effets persistants d'une expérience refoulée.

Un pli tenu et persistant. C'est exactement ce qu'on retrouve dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. Le pli tenu et persistant de cette contrariété du gaucher forcé de jouer à Devenir Droitier. Il se manifeste dans une logique de l'atermolement, de l'ambivalence, de l'oscillation, des oppositions binaires, avec lesquelles Barthes aime jongler. Le binarisme, affirme-t-il explicitement, est pour lui « un véritable objet amoureux » (1975 : 62). Il lui permet de mettre en place des chambres d'échos (1975 : 89) et de résonances : le plaisir versus la jouissance, l'amour versus la folie... Les écrits de Barthes sont pleins de ces jeux d'échos et de renvois, de ces figures doubles, qui ne viennent pas tant s'opposer de façon banale que susciter « des débordements, des empiètements, des fuites, des glissements, des déplacements, des dérapages » (1975 : 83). Il ne déconstruit pas les oppositions, il les met en scène, il exploite leur potentiel de signifiante, il les laisse vivre et croître et, surtout, cohabiter.

Il s'arrête ainsi longuement sur une figure de style, l'amphibologie, symptôme par excellence d'une contrariété, présentée non pas comme comportement, mais acte de langage, rhétorique, jeu. L'amphibologie est une phrase ou un syntagme dont la construction permet deux interprétations différentes et concurrentes. Une phrase telle que « Je suis l'homme dans le parc avec une caméra » se lit différemment selon que c'est le verbe « être » ou « suivre » qui est en jeu. Dans le fragment consacré à cette figure, Barthes explique que

[l]e mot « intelligence » peut désigner une faculté de l'intellection ou une complicité (*être d'intelligence avec...*); en général, le contexte oblige à choisir l'un des deux sens et à oublier l'autre. Chaque fois qu'il rencontre l'un de ces mots doubles, R. B., au contraire, garde au mot ses deux sens, comme si l'un d'eux clignait de l'œil à l'autre et que le sens du mot fût dans ce clin d'œil, qui fait qu'*un même mot*, dans *une même phrase*, veut dire *en même temps* deux choses différentes, et qu'on jouit sémantiquement de l'un par l'autre (1975 : 87).

Un peu à la manière de Perec, Barthes dresse une liste d'exemples de ces amphibologies qui le passionnent (absence, alibi, aliénation, discret, fiché, indifférence, pollution, etc.), et il insiste sur leur particularité. C'est le fait que ces oppositions s'ouvrent, non pas tant à la polysémie et à la multiplicité des sens, qu'à la duplicité, au dédoublement. Il ne s'agit pas d'entendre tout, mais bien plutôt d'entendre *autre chose* (1975 : 88). D'entendre constamment cette oscillation. C'est que Gaucher Contrarié et Devenir Droitier, ces deux figures réunies en un couple insécable, sont l'expression même du principe amphibologique, d'un double présent et constamment interpellé.

Ce double, Barthes ne veut jamais l'oublier, il tient à en reprendre la dynamique. D'ailleurs, pour que la tension ne s'étiole pas, ce que la polysémie provoquerait assurément, il en exacerbe sans cesse les lignes de discorde. Il crée un théâtre où la contrariété peut se déployer, être exhibée, déplacée, manipulée, organisée en système. Un pli ténu et persistant. La contrariété ne se présente pas chez lui comme un procédé narratif ou un arrière-plan imaginaire, mais comme une stratégie de lecture et d'écriture. C'est le binarisme, promu au rang de théorie, de système de pensée. Un système qui – faut-il le rappeler – a marqué la modernité critique.

Le Tiers-Instruit

Michel Serres ne présente pas l'expérience de la contrariété dans *Le Tiers-Instruit* comme une affaire banale, une bête convention sociale

appliquée de façon bornée, mais comme une étape cruciale dans un processus de croissance. Elle devient l'événement inaugural d'une quête aux dimensions mythiques, à la manière d'un rite de passage, avec séparation, marginalisation et réintégration ultime. Ce n'est pas un homme ordinaire qui en ressort, c'est une sorte de surhomme, un être aux propriétés supérieures, capable de franchir un fleuve, d'habiter la frontière. C'est le Tiers-Instruit, une posture devenue figure humaine.

Quand on contrarie un gaucher, ce qui se passe à l'école n'est pas une mince affaire, mais une métamorphose, une situation primordiale, où le quotidien cède le pas au sacré et au mythe. Serres en parle en termes imagés, racontant, comme il le précise lui-même, « par images le souvenir de la mutation » (1991 : 23). Il n'a aucun souvenir précis à partager, aucune scène ne vient ponctuer son discours ; son expérience de la contrariété a été en grande partie refoulée et la mise en discours de cette étape de sa vie prend la forme d'une allégorie, où le symbolique se substitue à l'événement. Son récit est celui d'une initiation, épurée du pathos qui aurait pu transparaître d'une anamnèse précise, une initiation qui se déploie sous la forme d'une image constamment reprise. C'est celle d'un homme seul traversant la rivière à la nage et faisant de cette traversée une épreuve initiatique.

Un imaginaire de la traversée s'impose pour parler de la contrariété, du passage entre Gaucher Contrarié et Devenir Droitier. Et l'image souche d'un homme seul traversant une rivière revient avec insistance : « Nul ne sait nager vraiment avant d'avoir traversé, seul, un fleuve large et impétueux [...]. Partez, plongez. [...] Voici le voyageur seul. Il faut traverser pour apprendre la solitude. Elle se reconnaît à l'évanouissement des références » (1991 : 24 et passim).

Le vrai passage, dit encore Serres, a lieu au milieu : « En traversant la rivière, en se livrant tout nu à l'appartenance du rivage d'en face, il vient d'apprendre une tierce chose » (1991 : 27). Cette chose, c'est évidemment l'ambidextrie, qui ne se présente pas comme une simple agilité, une aisance à se servir de ses deux mains, mais comme un

nouvel état humain, un corps complété, par opposition à un corps hémiplegique.

Sous cette transformation se cache un drame. L'homme seul ne choisit pas de traverser la rivière, il y est contraint par des forces extérieures. Ce n'est pas de gaité de cœur qu'il se lance à l'eau, dans les eaux tumultueuses du fleuve qui coule à ses pieds. Il préférerait vraiment rester chez lui, sur sa rive, qui répond sans peine à ses besoins. Mais les terres sont en train de brûler et il ne peut plus rester. La torture bientôt transformera son corps. On le forcera à devenir manchot. Les coups de bâton pleuvront.

Il doit se jeter à l'eau, même s'il déteste nager et qu'il craint le fleuve où il a failli se noyer, enfant. C'est de justesse qu'on l'a repêché des eaux en grande partie gelées, juste avant de perdre conscience et de sombrer vers les fonds rocheux. C'est donc sous la contrainte qu'il doit se mouiller et se mettre à nager. Dire qu'il panique est un euphémisme : chaque geste l'arrache à la mort, car c'est elle qui veille entre les vagues ; chaque geste lui coûte une vie, et pourtant il ne se noie pas, il progresse malgré tout, et bientôt le milieu de la rivière est franchi. Il ne saurait dire exactement où se situe ce milieu, à quel moment il a pénétré dans la deuxième partie de la rivière, mais il le sait, il ne s'éloigne plus de la rive quittée, il s'approche de la rive désirée. Il se passe alors quelque chose de surprenant : comme le nageur se rapproche de la seconde rive, celle-ci se transforme sous ses yeux ; non, il serait plus juste de dire que, quand il lève enfin les yeux des flots pour repérer la rive, celle-ci est déjà différente, et c'est un autre monde qui l'accueille, quand il sort de l'eau, exténué, les bras tremblant de fatigue. C'est un autre monde, et lui-même est une autre personne.

L'homme seul est parti gaucher, mais il n'arrive pas droitier. Sa traversée l'a fait dépasser l'opposition simple entre les deux hémisphères. Il est devenu quelque chose d'autre. Ni Gaucher Contrarié, ni Devenir Droitier, mais bel et bien Tiers-Instruit. Un être nouveau qui ne doit plus rien aux deux compères qu'il a laissés derrière lui. Il n'est plus un

être simple ni double, mais triple, si ce n'est multiple, comme si une nouvelle dimension avait été ajoutée à son être.

Ce mouvement centrifuge, Michel Serres le décrit avec force. La dynamique entre Gaucher Contrarié et Devenir Droitier donne lieu à une posture paradoxale : le tiers n'y est plus exclu, mais inclus. Une troisième rive apparaît, qui se cache au milieu de la rivière et que l'expérience de la contrariété conduit à fréquenter. Il n'y a pas d'autre vérité que cet état intermédiaire, que ce passage qui fait de tout voyageur un messager, un Hermès, pour reprendre une figure chère au philosophe.

Il parvient à l'autre rive : autrefois gaucher, vous le trouvez droitier, maintenant ; jadis gascon, vous l'entendez francophone ou anglophone aujourd'hui. Vous le croyez naturalisé, converti, inversé, bouleversé. Certes, vous avez raison. Il habite vraiment, quoique avec douleur, le second rivage. Le pensez-vous simple ? Non, bien sûr, double. Devenu droitier, il demeure gaucher. Bilingue ne veut pas dire seulement qu'il parle deux langues : il passe sans cesse par le pli du dictionnaire. Bien adapté, mais fidèle à ce qu'il fut. Il a oublié, obligatoirement, mais il se souvient quand même. Le croyez-vous double ?

Mais vous ne tenez pas compte du passage, de la souffrance, du courage de l'apprentissage, des affres d'un naufrage probable, de la crevasse ouverte dans le thorax par l'écartèlement des bras, des jambes et de la langue, large barre d'oubli et de mémoire qui marque l'axe longitudinal de ces rivières infernales que nos anciens nommaient amnésies. Vous le croyez double, ambidextre, dictionnaire, et le voilà triple ou tiers, habitant les deux rives et hantant le milieu où convergent les deux sens, plus le sens du fleuve coulant, plus celui du vent, plus les inclinaisons inquiètes de la nage, les intentions nombreuses produisant les décisions ; dans ce fleuve dans le fleuve, ou la crevasse au milieu du corps, se forme une boussole ou rotonde d'où divergent vingt sens ou cent mille. L'avez-vous cru triple ?

Vous vous méprenez encore, le voilà multiple. Source ou échangeur de sens, relativisant à jamais la gauche, la droite et la terre d'où sortent les directions, il a intégré un compas dans son corps liquide. Le pensiez-vous converti, inversé, bouleversé ? Certes. Plus encore : universel.

Sur l'axe mobile du fleuve et du corps frissonne, émue, la source du sens (1991 : 26-27).

Le Tiers-Instruit, l'être instruit de la tierce voie, celle qui réconcilie les deux latéralités, s'ouvre au multiple. À la confusion et au corps longtemps dysfonctionnel, mais surtout à la possibilité de la réconciliation et de la métamorphose. Le Tiers-Instruit est l'imago qui sort de sa chrysalide. Le passage par le centre de la rivière s'est mué en initiation qui a changé le gaucher en un être nouveau, paradoxal. C'est le Tiers-Instruit. Celui qui passe par le pli, un pli ténu, comme le disait Barthes.

Serres ne fait pas que mettre en scène un Tiers-Instruit dans son traité, sorte d'être liminaire marqué du sceau de l'altérité et du multiple, il réfléchit aussi à sa propre contrariété et aux formes diverses de l'apprentissage. Son essai est un traité de pédagogie, mais une pédagogie à dimension mythique, car elle ne s'adresse pas au commun des mortels, elle s'offre aux rares êtres capables de transformer les contraintes en potentialités et la confusion en ordre. La contrariété est chez lui non pas un état, mais le point de départ d'une révolution. Son projet est spectaculaire, car il repose sur un pari, un incroyable risque, celui de faire passer par l'aliénation l'accès à une connaissance supérieure. C'est une véritable utopie.

Il affirme ainsi ne conseiller à personne « de laisser un enfant gaucher libre de sa main, surtout pour écrire » (1991 : 35). Il le fait, non pas parce qu'il tient à refouler sadiquement cette frange de la population, mais parce que cette rééducation est un apprentissage de la complexité. Elle fait des gauchers des êtres uniques, qui connaissent la troisième rive. En parlant de l'apprentissage de l'écriture, ce lieu premier de la rééducation du gaucher, il dit ainsi :

Faire l'entrée de ce monde nouveau en inversant son corps exige un abandon bouleversant. Ma vie se réduit peut-être à la mémoire de ce moment déchirant où le corps explose en parts et traverse un fleuve

transverse où coulent les eaux du souvenir et de l'oubli. Telle partie s'arrache et l'autre demeure. Découverte et ouverture dont toute une vie professionnelle d'écriture décrit, par la suite, la cicatrisation différée.

Cette balafre suit-elle avec fidélité la suture vieille de l'âme et du corps? Le gaucher dit contrarié devient-il ambidextre? Non, plutôt un corps croisé, comme une chimère : resté gaucher pour le ciseau, le marteau, la faux, le fleuret, le ballon, la raquette, pour le geste expressif sinon pour la société – ici le corps – il n'a jamais cessé d'appartenir à la minorité maladroite, sinistre, prétend le latin – vive la langue grecque qui la dit aristocrate! Mais droitier pour la plume et pour la fourchette, il serre la bonne main après la présentation – voici l'âme – ; bien élevé pour la vie publique, mais gaucher pour la caresse et dans la vie privée (1991 : 35-36).

Serres a vécu, comme Barthes et Perec, sa rééducation sur le mode de la souffrance. C'est un épisode bouleversant où le corps a été malmené, écartelé, explosé. Une expérience imposée, qui l'a conduit de force à traverser une rivière qui n'est autre que le fleuve de la mémoire et de l'oubli. Dans la mythologie grecque, ce fleuve est le Léthé, que les âmes mortes traversent avant de rejoindre les Enfers et dont les eaux suscitent l'oubli. Le refoulement suscité par la contrariété apparaît ainsi sous la forme d'un fleuve de l'oubli. La figure de l'homme seul qui franchit une rivière tumultueuse à la nage, à l'origine de l'apparition du Tiers-Instruit, cette image au cœur de l'essai de Serres, est aussi une représentation du refoulement et de la crise. Ce n'est pas une figure entièrement positive, malgré le dynamisme que lui procure le philosophe, c'est aussi une cicatrice. Le reste d'un souvenir d'enfance douloureux.

Que fait Serres devant ce rappel difficile? Il dit merci. « Merci donc premièrement à celui qui m'a formé à la plénitude et la saturation propres à un corps complet » (1991 : 21, 23). Il ne recule pas, mais fonce tête baissée. Serres ne recule jamais devant une difficulté. Sa pensée est une exploration des limites de la rationalité humaine. Il ne recule donc pas, mais fait contre mauvaise fortune bon cœur. Tout obstacle, même le plus arbitraire et le plus débilitant, est prétexte à un dépassement. Il

ne faut pas seulement y consentir, mais encore l'appeler de ses vœux les plus chers. Ainsi déclare-t-il d'emblée :

Je ne conseillerai à personne de priver un enfant de cette aventure, de la traversée du fleuve, de cette richesse, de ce trésor que je n'ai jamais pu épuiser, puisqu'il contient le virtuel de l'apprentissage, l'univers de la tolérance et le scintillement solaire de l'attention. Lesdits gauchers contrariés vivent dans un monde dont la plupart des autres n'explorent que la moitié. Ils connaissent limite et manque et je suis comblé : hermaphrodite latéral (1991 : 36).

Ne priver personne de l'aventure de la contrariété... C'est le fondement même de son traité de pédagogie et de son utopie pédagogique. Il faut apprendre à compléter le corps. Si les gauchers comme les droitiers sont des êtres clivés, il faut leur enseigner à dépasser cet état lacunaire et à s'ouvrir à la complexité, même si elle requiert une aliénation première. Serres ne semble pas avoir connu une telle aliénation. Il n'est pas devenu bègue, timide, confus. Ou alors, il a tout oublié de ces étapes de son enfance. Il n'a plus en tête que cet état de complétion qui est le sien, où droite et gauche se complètent, sans jamais se quereller.

Quoique né gaucher, j'écris de la main droite, et le bonheur de vivre un corps ainsi complété ne m'a jamais quitté de sorte que je supplie encore les instituteurs, non de contrarier, comme on le dit aujourd'hui, mes compagnons de bâbord, mais de leur donner un immense avantage et d'harmoniser leur corps en les obligeant à tenir le crayon dans la main droite, complémentaire. Et, par symétrie, de compléter de même les droitiers (1991 : 244).

Le Tiers-Instruit, c'est lui, Michel Serres. L'initiation à laquelle il a été soumis l'a transformé en homme complété, en un être plein et entier, possédant un corps heureux de sa propre harmonie. Élu parmi les justes, il ne fait pas que remercier ses bourreaux instituteurs, qui ont modelé son corps, il les supplie de faire aux autres ce qui lui a été fait. Il ne faut pas qu'il soit seul à connaître la sérénité du corps complété,

on doit permettre aux autres, droitiers tout autant que gauchers, de le rejoindre sur l'autre rive, la troisième. Eux aussi doivent pouvoir harmoniser leur corps. Quitte à connaître, quelque temps, les affres de la contrariété et le supplice imposé à Devenir Droitier et à Gaucher Contrarié.

Contrariété et divergence

Georges Perec, Roland Barthes, Michel Serres. Tous des gauchers contrariés. Qu'est-ce qui les réunit, mis à part ce petit défaut de fabrication, cette correction jugée nécessaire qui n'a fait qu'empirer les choses ? Ce sont tous des créateurs. L'écrivain, le sémiologue et le philosophe. Ou alors l'oulipien, l'écrivain et l'humaniste. Tous des êtres doubles qui ont cherché à franchir les frontières, à faire de la frontière même un lieu plein et entier d'exploration. Des figures liminaires, par conséquent, qui ont fait des seuils et des limites leur territoire de prédilection.

Il y en a d'autres, je le sais – Pierre Alechinsky, Jean-Paul Dubois, Charles Sanders Peirce, Lewis Carroll, Charlie Chaplin, Paul Verlaine, Sigmund Freud, etc. –, mais les trois que j'ai identifiés permettent, par leur propre production, de mettre en mots une expérience du monde, faite de contraintes et d'exaspération, mais aussi d'un désir impérieux de déjouer ces contraintes et d'inventer des chemins de traverse. Ils incarnent ce que c'est que d'être contrarié. Non pas un simple mécontentement ou une irritation de surface, mais un éthos, une forme de vie et de pensée. Ces gauchers contrariés ont, chacun à leur façon, une pensée *divergente*. Ensemble, ils montrent comment faire diverger la pensée, ils font de la divergence le trait même de la pensée. Ils sont leur propre personnage conceptuel...

Perec, Barthes et Serres représentent des exemples d'un penser autrement, d'un penser qui fait fi des conventions et des dogmes, qui multiplie les différences et, surtout, qui leur donne une efficacité absolue. La divergence, ce n'est pas la recherche de la différence, c'est

la différence comme amont de toute pensée. Comme s'en émerveillait Barthes, en parlant du binarisme qu'il affectionnait – « Qu'on puisse dire tout *avec une seule différence* » (1975 : 62) –, il y a de ces idées qui font leur chemin, balayant tout sur leur passage. La contrariété, finit-on par comprendre, est le principe même de la divergence. Et la divergence, l'expression par excellence de la contrariété.

Dali attaqué par le réel!

Variations sur une figure de l'immersion

Pour conclure cette exploration sur les liens entre lecture, figure et imaginaire, ainsi que sur les seuils de la pensée, j'aimerais revenir sur une saynète que présente Peter Sloterdijk dans le troisième tome de sa trilogie *Sphères*, intitulé *Écumes* (2005). Dans ce volume, Sloterdijk raconte comment Salvador Dali a failli mourir asphyxié, lors d'une *conférence-performance* tenue à Londres en 1936. Cette saynète est à bien des égards une figure exemplaire de notre expérience du monde. Son caractère heuristique lui vient de cette opposition vive qu'elle établit entre les contraintes d'un réel, qui déjoue toute médiation, d'une part, et les formes fantomatiques de l'imagination et de ses strates, dont Dali réclamait l'exploration et la connaissance, d'autre part. C'est une figure qui vient révéler l'angoisse que les modalités de notre être au monde engagent nécessairement.

Le projet de Sloterdijk, dans les trois volumes de *Sphères*, est titanique. Les livres de la trilogie dépassent les 2000 pages. Le dessein avoué de l'auteur est de rendre compte de l'imaginaire contemporain en proposant un vocabulaire critique renouvelé, un vocabulaire fondé sur un ensemble de métaphores nouvelles qui doivent permettre de penser le monde social. C'est ainsi que Sloterdijk travaille sur les « sphères », qu'il veut élever au rang de « concept anthropologique fondamental »

(2005 : 9). C'est un vaste programme qui exploite des relations sans cesse plus complexes. Cette complexité est indiquée par des figures et des métaphores conceptuelles, telles que bulles, globes, écumes ou encore îles, capsules et serres.

La métaphore de l'écume, qui coiffe le troisième tome, lui permet de penser la complexité, car chacune des bulles de l'écume, chacune des sphères générées par le mélange de molécules liquides et gazeuses, représente un équilibre instable et éphémère. L'écume, ce n'est

presque rien, et pourtant : pas rien. Un quelque chose, et cependant : seulement un tissu formé d'espaces creux et de parois très subtiles. Une donnée réelle et pourtant : une entité qui redoute le contact, qui s'abandonne et éclate à la moindre tentative de s'en emparer. C'est l'écume telle qu'elle se montre dans l'expérience quotidienne (2005 : 23).

L'idée d'une écume, on le comprend facilement, implique la présence d'air. C'est un des éléments fondamentaux de ce précipité. Pas d'air, pas d'écume, pas de sphères, pas de bouillonnement. Qui dit air, dit évidemment asphyxie : la possibilité de manquer d'air... La saynète de Salvador Dali sur le point de s'asphyxier survient après une longue démonstration où il est question des caractéristiques du xx^e siècle. Comme le souligne Sloterdijk,

[...] celui qui veut comprendre l'originalité de cette époque doit tenir compte de trois éléments : la pratique du terrorisme, le concept de design industriel et la pensée de l'environnement. [...] S'il fallait en outre déterminer quand ce siècle a commencé objectivement, on pourrait apporter une réponse au jour près. [...] Le xx^e siècle a débuté, dans une révélation spectaculaire, le 22 avril 1915, avec la première utilisation à grande échelle du gaz chloré, comme moyen de combat, employé par un régiment du gaz spécialement constitué au sein des armées allemandes (2005 : 79).

La création d'un nuage toxique est bien la première occurrence où l'environnement a été utilisé comme arme et a pu devenir intentionnellement mortel. Ce n'est plus le corps d'un ennemi qui était visé, mais son environnement.

Dali en scaphandrier

Le 1^{er} juillet 1936, Salvador Dali entend faire aux New Burlington Galleries de Londres une de ces conférences performances dont il a le secret. Il veut y exposer les principes de sa méthode paranoïaque critique, cette « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants » (Dali, 1935: 16). Il est à Londres à l'invitation d'un riche collectionneur anglais, Edouard F. W. James, et afin de participer à l'exposition *Cézanne, Corot, Dali*, où il expose son Veston aphrodisiaque, une installation « composée de 98 verres à liqueur remplis de menthe verte où étaient plantées des pailles à cocktail » (Dali, 1973: 223). Ce succès, dit-il, aurait été complet s'il n'avait été associé à « une horrible sensation ». Comme le décrit Dali lui-même :

J'avais décidé, à l'occasion de l'exposition, de faire un discours, mais placé à l'intérieur d'un scaphandre pour figurer ainsi le subconscient. On me harnacha, me chaussant même de souliers de plomb qui m'immobilisèrent les pieds. On dut me porter sur l'estrade. Puis on fixa le casque en le verrouillant. Je commençai mon discours derrière la glace du scaphandre et devant un microphone qui ne pouvait évidemment rien retransmettre. Mais ma mimique fascina l'assistance. Bientôt je restai bouche ouverte, apoplectique, puis bleu, les yeux révulsés. On avait évidemment omis de me brancher sur un système de distribution d'air et je m'asphyxiais en criant. Le spécialiste qui m'avait équipé avait disparu. Je fis comprendre par gestes à mes amis que la situation devenait critique. L'un d'eux s'empara d'une paire de ciseaux et tenta en vain de percer la toile, un autre voulut dévisser le casque ; comme il n'y parvenait pas, il se mit à cogner avec un

marteau sur les boulons. Ma tête résonnait comme une cloche et mes yeux pleuraient de douleur. On me tirait. On me poussait. Deux hommes tentaient d'arracher mon casque, un troisième continuait à asséner des coups qui m'anéantissaient. La tribune n'était plus qu'une monstrueuse mêlée d'où j'émergeais comme un pantin désarticulé avec mon casque de cuivre qui résonnait comme un gong. C'est alors que la foule applaudit longuement devant cette parfaite réussite du mimodrame dalinien qui incarnait sans doute à ses yeux les rapports du conscient tentant d'appréhender le subconscient. Je faillis mourir de ce triomphe. Lorsqu'on m'arracha le casque j'étais aussi pâle que Jésus revenant du désert après quarante jours de jeûne (1973 : 223-224 ; Sloterdijk, 2005 : 139).

La scène est délirante. On se croirait dans du Gustave Flaubert, dans un *Bouvard et Pécuchet* halluciné. C'est du dilettantisme à son meilleur, mais il semble que nous puissions tirer quelques leçons de l'anecdote.

Manquer d'air

Dali voulait que sa mise en scène rende compte des possibilités de l'inconscient, révélé par un dispositif qui joue sur les limites de l'air et de l'eau – l'eau et la plongée étant régulièrement associées au subconscient et à ses mouvements immergés. Un scaphandre, c'est bien ce qui permet de plonger et de descendre au fond des choses, de rejoindre les fonds marins et de les explorer, tout en continuant à respirer, tout en continuant à vivre et à être conscient. Le scaphandre assure la présence d'une poche d'air, une poche de conscient permettant de survivre dans les fonds mouvants de la mer ou de l'inconscient.

Dali se sert de ce scaphandre non pas pour plonger, mais pour faire une démonstration. Le scaphandre ne le protège plus de l'eau, il le sépare du monde. C'est de l'air qui est de l'autre côté de l'appareil de plongée. C'est l'environnement habituel. Le scaphandre ne l'aide plus, il l'isole. Et il arrive ce qui devait arriver, le dispositif, au lieu de

permettre à Dali de respirer dans un environnement sans air, l'empêche au contraire de le faire. Il le coupe de cet air qui se trouve de l'autre côté de la vitre et de la toile.

C'est l'ironie de la scène. Détourner un dispositif, c'est courir le risque de provoquer des dysfonctionnements. L'assertion vaut non seulement pour des scaphandres, mais pour tout bricolage, qu'il soit de nature technique ou théorique. Inventer, détourner des notions, associer, métaphoriser, c'est à la fois produire du nouveau, ouvrir des portes jusque-là maintenues fermées, mais aussi trafiquer des notions, au risque de les voir se rebeller.

Le scaphandre devient le lieu d'une défamiliarisation. Par inadvertance, Dali fait du formalisme russe. *Ostranenie!* pourrait-il crier à la foule qui ne peut l'entendre, séparée du maître par une cloison étanche. *Ostranenie!* Un voile se pose entre Dali et le monde, et plus rien ne se ressemble. L'appareil qui doit assurer l'interface, provoquant une défamiliarisation mineure – le monde vu à travers un hublot, touché à travers un vêtement épais, comme un cocon dont il faut s'extraire pour raconter ce qui a été expérimenté –, finit par provoquer une défamiliarisation majeure, le voile que l'asphyxie et la mort jettent sur tout sujet encore conscient de son environnement.

Dali n'est pas l'auteur de cette étonnante défamiliarisation, il en est le héros (ou la victime). Au lieu de raconter l'histoire d'un homme qui se réveille un matin pour se rendre compte qu'il a perdu son nez ou qu'il a tout oublié, jusqu'à la forme de son nom, au lieu de raconter l'histoire d'un homme qui se glisse dans un scaphandre pour explorer les bas-fonds de son propre inconscient, et peut-être même du subconscient de tous, pour se mettre en scène comme être des profondeurs, Dali a fait beaucoup plus, il l'a incarnée : il s'est prêté au jeu, il s'est glissé dans le scaphandre lui-même. C'est la défamiliarisation absolue, ce qui implique de vivre cet écart au lieu de l'expérimenter via des représentations. Être là, dans le lieu précis de l'événement et en faire l'expérience.

Dali a voulu devenir un scaphandrier, coupé du monde, comme dans le sommeil, mais toujours présent au monde, par le biais du hublot,

toujours là, tout en n'y étant plus tout à fait, conscient et inconscient en même temps. Il voulait devenir un être frontalier, un être double, deux fois dédoublé, car habitant une double frontière, où celle réunissant air et eau est associée à cette autre assurant la coprésence du conscient et de l'inconscient. C'est un jeu dangereux, qui requiert des compétences variées et qui fait payer très cher le dilettantisme.

Par le jeu de l'accumulation des frontières, Dali s'est mis sur le mode de la présence absence : présent au monde, les yeux grand ouverts, établissant par le fait même un contact avec le public, qui le voit dans son casque, être isolé de tous, inaccessible et héroïque, mais ô combien fascinant ; et en même temps absent, parce qu'aliéné, séparé du monde par une cloison étanche et sur le point de tout oublier, c'est-à-dire de tout perdre. L'oubli est la conséquence de l'asphyxie, de la mort qui resserre l'attention du sujet à l'être au monde et à ses principes de vie, soudainement non respectés. Il n'y a plus d'air. L'oubli est la conséquence de la volonté de s'absenter, de soi, de son être au monde, de ce qui constitue son conscient. L'oubli est la conséquence de cette volonté, naïve et spectaculaire, de découvrir ce qui se cache de l'autre côté de cette cloison qu'on nomme l'absence.

Et cette absence se déploie. Elle s'inscrit même dans la relation entre Dali et la foule qui le regarde pendant qu'il s'asphyxie. Car la foule ne reste pas passive dans ce processus. Elle y participe. Son regard sur Dali change. Il transforme l'artiste en tout autre chose. En explorateur tragique de l'inconscient, sur le point de mourir en raison de sa propre témérité.

Pendant qu'il s'absente à lui-même, Dali se transforme en figure. Aux prises avec son asphyxie, de plus en plus coupé du monde, et proche de cet inconscient dont il voulait sonder les grottes et les falaises, il devient une figure, l'objet d'un investissement figural. Il est ce que la foule projette sur lui. Il devient un spectacle. Un spectacle au deuxième degré cela dit, car la mise en scène impose, par ses défaillances, un spectacle involontaire. C'est ce deuxième spectacle qui fait figure. C'est Dali sur le point d'être asphyxié, Dali en mode survie. Dali entouré

de gens impuissants à intervenir tandis qu'il mène son combat contre un ennemi invisible et insaisissable : l'air qui est en train de l'étouffer.

Cet être héroïque explorant les tréfonds du subconscient, prêt à courir tous les dangers au contact de ses formes hallucinées, cet être est confronté à un problème plus grave encore que le pire des cauchemars symbolistes. Car le réel l'attaque. Sous la forme d'un équipement déficient. Le réel attaque Dali, et il pourrait en mourir. C'est la crise. Les rôles sont héroïques. Dali doit se défendre du réel qui l'attaque pendant qu'il bataille avec les forces symboliques et imaginaires de l'inconscient. Cette situation impose une figure. Celle de l'Apprenti Sorcier... L'Apprenti Sorcier, c'est celui qui croit maîtriser une technique, une théorie, un *modus operandi*, quand en fait cette maîtrise est relative, ce qui provoque d'imprévisibles conséquences. L'expression usuelle le dit bien, l'apprenti sorcier, c'est celui qui déchaîne des événements dont il est incapable de maîtriser le cours.

Nous vivons notre vie comme des Apprentis Sorciers, puisque nous improvisons cette vie. Nous n'en avons qu'une, c'est dire que nous ne vivons ses diverses étapes qu'une seule fois, une seule naissance, une seule mort, une seule première expérience amoureuse, une seule première maladie, un seul premier enfant, etc. Nous apprenons à connaître notre époque de la même façon, avec des moyens de fortune, et, bien souvent, avec la confiance naïvement aveugle de l'apprenti sorcier. Il nous arrive aussi à nous de nous glisser dans un scaphandre, avec l'espoir de comprendre quelque chose de nos pensées secrètes, souterraines, inconscientes, espérant ne rien casser.

Une scène suspendue

Dali est attaqué par le réel. Ce qui le gagne avec de plus en plus de force, c'est le manque d'air, l'absence d'oxygène. L'asphyxie. Elle est un générateur d'angoisse et, par la force des choses, un générateur d'oubli. L'urgence n'incite pas à une pensée historique, mais à l'oubli de tout

sauf de la survie, fonction première de tout corps vivant. L'organisme ne pense pas en termes de mémoire et d'histoire, de passé et de schèmes structurants, mais d'alimentation en air, du maintien des signes vitaux, puis, si tout va bien, de reproduction.

Si on suspend la scène à ce moment où Dali comprend qu'il va manquer d'oxygène, où ses yeux se détournent du double spectacle de la foule qui regarde son exploit et des premières manifestations de l'inconscient dont il entendait explorer les formes, pour se tourner vers son propre corps et le sentiment d'urgence que le pétrin dans lequel il se trouve a suscité, si on arrête indéfiniment cette scène, ne conservant du drame que ce moment charnière, photogramme imaginaire, fait d'yeux exorbités, d'un voile opacifiant la vitre du hublot, d'une terreur lisible dans les pupilles dilatées, on se retrouve à la croisée d'une multitude de scènes où la violence des événements suscite un écrasement de la rationalité et de tout ce qui fonde la conscience. Cette scène, c'est le spectacle par excellence de la fin, de la mort, de l'absence en acte. Tout aussi fascinant que repoussant.

Que nous dit cet événement suspendu ? Que l'oubli qui en est le résultat est une pure négativité. Il n'est pas une force positive, mais une soustraction systématique de tout ce qui fait la vie. Figé dans son asphyxie, Dali n'a plus de visage. Il devient une non-personne. Pascal Quignard a su décrire les effets de l'oubli sur le visage. « La face s'est pétrifiée dans sa concentration. Elle s'est figée dans la recherche et la frustration. Elle n'est plus mobile. Le non-vivant l'a envahie » (1993 : 83-84). La face de celui qui se perd et s'absente dans un oubli sans retour n'a plus de visage. Il se donne en creux, prêt à être investi par la foule qui attend la fin.

Cet oubli provoqué par l'asphyxie ne s'habite pas. Il faut en ressortir, comme le fait Dali, pour en faire une possibilité, une ouverture. S'il eût fallu que Dali en meure, qu'on ne parvienne pas à le sortir de ce mauvais pas, que le casque résiste à être dévissé, il serait mort d'avoir voulu mimer une descente dans les profondeurs de la pensée humaine, dans un cas d'asphyxie, non pas tant auto-érotique qu'auto-onirique. Dali

mort aux portes du rêve. Dali mort sur scène. En pleine performance avortée. Comme le précise Sloterdijk, « [s]i la représentation que Dali donne de cet épisode est véritable, il ne s'en est pas fallu de beaucoup pour qu'il entre dans l'histoire culturelle de la modernité comme martyr des plongées dans le symbolique » (2005 : 143). Heureusement, il s'en est sorti et la conquête de l'irrationnel a pu se poursuivre...

Conclusion

La grande illusion

Dans *L'invention de Morel*, le roman de 1952 d'Adolfo Bioy Casares, le narrateur, un fugitif, se cache sur une île qu'il croit déserte, quelque part en Polynésie. Bientôt, pourtant, des voyageurs y arrivent et se mettent à occuper les lieux : un musée (qui sert de lieu de résidence), une chapelle, une piscine. Ce sont des touristes, ils « dansent, se promènent et se baignent dans la piscine, comme des estivants² » (Dufrêne, 2018 : 62).

Le narrateur, qui craint de se faire repérer et arrêter, choisit de se tenir à l'écart de cette micro-communauté et entreprend de suivre de loin leurs activités. Parmi ces touristes, il y a une femme, qui se rend sur la falaise située à l'ouest de l'île pour contempler le coucher du soleil. Elle se prénomme Faustine. Un homme, Morel, la rejoint et ils parlent français entre eux. Le narrateur est fasciné par cette femme, il l'espionne avec le plus grand intérêt et il en tombe amoureux (c'est le motif romantique de la belle inconnue dont la figure envoûte l'observateur fasciné). Incertain de ce qu'il peut faire, il décide tout de même de s'en approcher, mais elle ne réagit pas, comme s'il n'existait pas : « Ce ne

2. Le roman est intégré au catalogue *L'invention de Morel ou la machine à images*, sous la direction de Thierry Dufrêne (2018). C'est cette édition qui est utilisée pour les citations.

fut point comme si elle n'avait pas entendu, comme si elle ne m'avait pas vu ; ce fut comme si ses oreilles ne lui servaient pas à entendre, comme si ses yeux ne lui servaient pas à voir » (2018 : 103). L'absence de réactions de Faustine n'est pas isolée, les autres touristes l'ignorent tout autant. Il semble qu'aucune communication ne soit possible avec ces gens et, plus étonnant encore, que chaque semaine les mêmes scènes se répètent avec une inquiétante régularité...

Le narrateur est-il en train de devenir fou ? Comme Robinson Crusoé sur son île, sa solitude le rend fébrile et son incapacité à entrer en contact avec la femme dont il s'est épris l'accable au plus haut point. Il continue tout de même à espionner le groupe et il remarque que les scènes ne varient jamais. De semaine en semaine, les touristes disent et font les mêmes choses, dans une répétition fidèle des moindres mouvements et paroles. Le narrateur découvre même des phénomènes inquiétants, tels que le dédoublement du soleil et de la lune. Ce dédoublement n'affecte pas que les astres, il touche aussi les objets. Ainsi en est-il d'un livre qu'il porte sur lui. Il est dans sa poche, il peut le sortir et le prendre dans ses mains, mais son fantôme continue à exister « sur la même console de marbre vert » (2018 : 188). Il les compare et en arrive à une constatation effarante : « [C]e n'étaient pas deux exemplaires du même livre, mais deux fois le même exemplaire ; avec la même tache d'encre bleu ciel entourant d'un nuage le mot Perse, la même déchirure oblique sur le coin inférieur de la page de garde » (2018 : 188). Il veut prendre le livre sur la console, mais il n'a pas le temps de le faire, interrompu par l'arrivée intempestive des touristes dans la salle.

Le narrateur diariste croit avoir des hallucinations. Le monde se dédouble, les objets se multiplient, un univers apparaît qui échappe à sa saisie, à sa préhension, car il faut dire que le narrateur ne parvient jamais à toucher ou à interagir avec les touristes de l'île. Ils semblent exister sur un plan de réalité distinct, ce qui le sidère et l'épouvante. C'est qu'il subit, sans le savoir, les contrecoups d'une technologie qui le dépasse sur tous les plans. Le narrateur est immergé dans une représentation totale, d'autant plus complexe que la projection ne requiert aucun support, aucune toile, aucun écran, elle se déploie plutôt sur la base de procédés

hologrammatiques. Sorte de jeu de réalité augmentée, l'île est le lieu d'une projection grandeur nature dans laquelle le narrateur se retrouve immergé sans le savoir. Le musée et la chapelle sont des lieux véritables, mais les scènes qui s'y déroulent sont des projections, et si le narrateur ne peut interagir avec les touristes, c'est parce que ce sont des figures, des êtres imaginaires, ou plus précisément la reproduction technique d'êtres qui ne sont plus là et dont seule persiste l'image animée. S'ils ne réagissent pas à ses appels, c'est parce que leur présence est factice. Ils ne sont plus que les signes d'eux-mêmes, signes figés dans une semiosis refermée sur elle-même.

Morel, l'inventeur de cette technologie, a invité sur l'île un groupe d'amis afin de les enregistrer à leur insu pendant une semaine. C'est cet enregistrement, une véritable prouesse technique, auquel assiste impuissant le fugitif. L'enregistrement dure une semaine, et il est rejoué en boucle, ce qui confère aux convives une sorte d'éternité (2018 : 191). Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, nous sommes aux portes des télérealités contemporaines et des projets de webcams domestiques (pour ne pas dire érotiques), quelque cinquante ans avant leur arrivée.

La dynamique qui est au cœur de cet essai et qui préside à l'apparition de figures, inscrites dans des parcours toujours plus complexes, est ici contrecarrée, pour ne pas dire inversée. Il n'y a pas de production soutenue de figures, on assiste au contraire à un désinvestissement figural. De figure, Faustine redevient simple image, sa dimension figurale est un simulacre qui bien vite se décompose, et c'est le désenchantement. Faustine ne sera jamais rien d'autre qu'une projection holographique produite grâce à l'invention de Morel, non pas tant une image de synthèse qu'une illusion savamment confectionnée. Elle ne collabore pas au processus, elle résiste, se contentant de répéter son rôle dans la projection, sans rien donner d'autre à saisir. D'ailleurs, l'attention du narrateur passe de l'image projetée au dispositif même de projection, déplacement qui signale un désengagement, l'apparition d'une distance critique.

C'est dire que ce qui se crée dans un processus figural est d'une grande fragilité et peut se défaire aussi rapidement qu'il se produit. Ce ne sont jamais que des signes après tout, des signes dans lesquels nous nous investissons, jusqu'à ce qu'un événement quelconque fasse éclater ce lien. Le trombone qui tombe, pour reprendre le tout premier exemple abordé dans le cadre de cet essai, ne disait pas autre chose. La perception de ce son, sur laquelle s'est fondé un développement figural complet, créant le trombone comme objet de pensée et sa chute comme événement survenu dans l'espace compact d'un bureau, le bruit légèrement métallique du trombone qui a frappé le sol, puis est allé se loger contre le pied de la table, dès l'instant où elle est apparue comme imaginée plutôt que réelle, bien sûr s'est disloquée, et avec elle le monde imaginaire qui avait été généré. L'esprit désarrimé a pu alors retourner à son occupation du moment, marquée par le flux continu des perceptions et des sensations. La figure s'est dissoute et, avec elle, tout un monde de pensées. L'espace figural, ouvert par une perception, est venu buter contre le réel et a volé en éclats comme un miroir. Ce qu'on croyait toucher du bout des doigts s'en est allé.

Une sémiotique appliquée

Tout au long de cet essai, j'ai entrepris de saisir les mécanismes par lesquels des figures apparaissent et se cristallisent. Ce moment très précis est au cœur de ma fascination pour le processus figural. D'abord, il n'y avait rien ; puis, quelque chose surgit qui s'impose aux sens. À travers les branches d'un arbuste, pour reprendre un exemple cher à Georges Didi-Huberman (1998), un phasme se révèle et sa présence éclipse les autres perceptions. Il n'existe plus que cet insecte, fascinant tant par son mimétisme que par son altérité. Le coup de foudre n'agit pas différemment. Quand il surgit, il engage le sujet qui le ressent dans un processus de découverte complexe – découverte de l'autre, de soi, du monde, d'un univers de pensées et de passions, où le corps est

sollicité, pour ne pas dire mis à mal. L'autre est transfiguré en être aimé et devient l'objet d'une passion. On vient de le voir à l'œuvre avec la fascination pour Faustine dans *L'invention de Morel*. L'autre n'a même pas à être conscient de cette relation imaginaire qui s'est nouée. Il en fait partie à titre de figure, de signe et d'objet de pensée, et non en tant que sujet. Si dynamisme il y a, il n'est qu'une potentialité.

Pour que la relation figurale se transforme en véritable parcours, il faut dépasser le moment premier de la révélation. Il faut que la figure s'anime en quelque sorte, qu'elle accepte de jouer le jeu. Faustine est figée dans son rôle, et le narrateur finit par déchanter. Il n'en va pas de même avec Gustav von Aschenbach dans *La mort à Venise* (traité au chapitre 3). Son obsession pour Tadzio est alimentée par les agissements de l'adolescent, même s'il ne sait rien de la passion qu'il suscite. Il en fait malgré tout juste assez pour que l'écrivain reste pris dans les rets de son imagination.

Une fois lancé, un parcours figural peut aller dans toutes les directions. La figure se met à varier, à acquérir de nouvelles propriétés. Les étonnantes variations de la figure du Falling Man, observées dans les romans qui mettent en scène les attentats du 11 septembre 2001, en sont un bel exemple. L'homme qui tombe ne tombe plus, il reste suspendu en pleine chute (*in mid-air*, dirait-on en anglais), ou encore il remonte le long de l'édifice en flammes, inversant le mouvement qui le définit. Le dynamisme de la figure n'est plus une potentialité, il est devenu actuel. La figure est variation, jeu de métamorphoses et de réalisations multiples. Se dessine, à travers ses multiples parcours, une sphère d'innovations imaginaires qui en renouvellent le sens et la portée.

Quand un parcours figural devient suffisamment complexe, quand il se met à incorporer de multiples éléments – des images, des composantes d'une mise en récit, une axiologie, une esthétique, etc. – et qu'il s'impose dans la durée, il se déploie alors en un imaginaire. C'est, par exemple, l'imaginaire du 11 septembre 2001, dont la figure du Falling Man est une partie intégrante. C'est aussi, en regard de la troisième section de cet essai, l'imaginaire de l'idiot ou de l'idiotie, un imaginaire alimenté

par des figures et des œuvres, par des tropes et des récits jouant sur les seuils et les passages.

De tels imaginaires spécifiés sont des ensembles d'habitudes de représentation et d'interprétation, des manières bien établies de comprendre le monde et de l'imaginer. Ils se déploient dans la durée et alimentent ces grands ensembles symboliques qui nous définissent. Le potentiel est devenu une réalité, elle-même transformée en habitude. C'est ainsi qu'une culture prend forme et s'institue.

Cet essai sur les rapports entre lecture, figure et imaginaire est en fait, on l'aura compris, un traité de sémiotique appliquée. Si les termes de *semiosis*, de *representamen* et d'interprétant, issus de la sémiotique peircéenne, n'y ont guère été présents en surface, ils n'en ont pas moins joué un rôle essentiel, celui de matrice théorique en fonction de laquelle les figures abordées ont été traitées et décrites. En effet, penser l'imaginaire comme interface et les figures comme foyer et relais, c'est ancrer l'imagination et ses processus dans une dynamique essentiellement sémiotique, celle nécessaire à l'examen de nos façons de rendre le monde signifiant, pour ne pas dire lisible. La lecture a été privilégiée dans ces pages, mais il convient d'envisager cet acte comme une synecdoque, qui rend manifestes les exigences et possibilités de notre présence au monde. Si lire, c'est découvrir un monde de pensées révélé par des signes, ce n'est jamais qu'une version, somme toute restreinte, de notre découverte du monde.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio (2008), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Éditions Rivages.
- ALECHINSKY, Pierre (2004), *Des deux mains*, Paris, Le Mercure de France.
- APITZSCH, Julia (2010), « The Art of Terror – the Terror of Art: Don DeLillo's Still Life of 9/11, Giorgio Morandi, Gerhard Richter, and Performance Art », dans Peter Schneck et Philipp Schweighauser (dir.), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction: Transatlantic Perspectives on Don DeLillo*, New York and London, Continuum, p. 93-108.
- AUDET, René (dir.) (2009), *Enjeux du contemporain*, Québec, Éditions Nota bene.
- AUGÉ, Marc (1998), *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot.
- AUGÉ, Marc (2003), *Le temps en ruines*, Paris, Galilée.
- AUSTER, Paul (1991), *La musique du hasard*, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud.
- AUSTER, Paul (1993), *Moon Palace*, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud.
- AUSTER, Paul (1993), *Le voyage d'Anna Blume*, traduit par Patrick Ferragut, Arles, Actes Sud.
- AUSTER, Paul (1997), *Léviathan*, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud.
- AUSTER, Paul (1998 [1988]), *Trilogie new-yorkaise*, traduit par Pierre Furlan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».
- AUSTER, Paul (1999), *Le diable par la queue* suivi de *Pourquoi écrire?*, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud.
- AUSTER, Paul (2000), *Le carnet rouge* suivi de *L'art de la faim*, traduit par Christine Le Bœuf, Paris, Le Livre de Poche.
- AUSTER, Paul (2002 [1992]), *L'invention de la solitude*, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud.
- AUSTER, Paul (2002), *Je pensais que mon père était Dieu et autres récits de la réalité américaine*, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud.

- AUSTER, Paul (2003), *Constat d'accident et autres textes*, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud.
- AUSTER, Paul, et Gérard DE CORTANZE (2004), *La solitude du labyrinthe. Essai et entretiens*, Arles, Actes Sud.
- BARTHELME, Donald (1978), *La ville est triste*, traduit par Christiane Verzy, Paris, Gallimard.
- BARTHELME, Donald (1980), *Le père mort*, traduit par Maurice Rambaud, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1982), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- BÉLANGER, Anne (2000), « Rhétorique et poétique de la *meraviglia* dans le Bois sacré de Bomarzo », dans *Art et jardins. Nature/culture*, actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 14, 15 et 16 avril 2000, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, p. 23-31.
- BENJAMIN, Paul (1992), *Fausse balle*, traduit par Lili Sztajn, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1991), *Écrits français*, Paris, Gallimard.
- BIOY CASARES, Adolfo (1952), *L'invention de Morel*, traduit par Armand Pierhal, Paris, Éditions Robert Laffont.
- BRENT, Joseph (1998), *Charles Sanders Peirce. A Life*, Bloomington, Indiana University Press.
- BUREAU, Luc (2001), *Idiosphère. De Babel au village universel*, Montréal, Hexagone.
- CAMERON, Sharon (1981), *The Corporeal Self. Allegories of the Body in Melville and Hawthorne*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press.
- CARDINAL, Serge (2002), « Les idiots. Descartes, Dostoïevski, Deleuze », dans Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Éditions Liber, p. 87-105.
- CARDINAL, Serge (2005), *Bienvenue au conseil d'administration*, 80 minutes, No Pasaran, <https://vimeo.com/131457923>.
- CHARLES, Michel (1995), *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil.

- CNOCKAERT, Véronique, Bertrand GERVAIS et Maria SCARPA (2012), « Entrée en idiotie », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Maria Scarpa (dir.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine, p. 5-19.
- COMSTOCK, George (1991), *Television in America*, Newbury Park, Sage Publications.
- COREN, Stanley (1993), *The Left-Hander Syndrome. The Causes and Consequences of Left-Handedness*, New York, Vintage Books.
- DALI, Salvador (1935), *La conquête de l'irrationnel*, Paris, Éditions surréalistes.
- DALI, Salvador (1973), *Comment on devient Dali*, Paris, Laffont.
- DAWKINS, Richard (1976), *The Selfish Gene*, New York, Oxford University Press.
- DELAUME, Chloé (2000), *Mouffettes d'Atropos*, Tours, Farrago.
- DELAUME, Chloé (2001), *Le cri du sablier*, Tours, Farrago.
- DELAUME, Chloé (2003), *Corpus Simsi*, Paris, Léo Scheer.
- DELAUME, Chloé (2006), *J'habite dans la télévision*, Paris, Gallimard.
- DELAUME, Chloé (2007), *La dernière fille avant la guerre*, Paris, Naïve.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (2005), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELILLO, Don (2001), *Body Art*, traduction par Marianne Véron, Arles, Actes Sud.
- DELILLO, Don (2008), *L'homme qui tombe*, traduction par Marianne Véron, Arles, Actes Sud.
- DE MAISTRE, Xavier (1880), *Œuvres complètes*, texte établi par Paul Louisy, Paris, Firmin-Didot et Cie.
- DE MAN, Paul (1982), *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press.
- DESHOULIÈRES, Valérie (2003), *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit.
- DIRAND, Armand (2012), « De l'articulation entre art et philosophie: l'exemple des personnages conceptuels de Gilles Deleuze à Marilyn Manson », *Philosophique*, n° 15, [en ligne], <https://doi.org/10.4000/philosophique.704>.
- DUBOIS, Jean-Paul (1986), *Éloge du gaucher dans un monde manchot*, Paris, Laffont.
- DUCORNET, Rikki (2015), *The Deep Zoo: Essays*, Minneapolis, Coffee House Press.
- DUFRÊNE, Thierry (dir.) (2018), *L'invention de Morel ou la machine à images*, Paris, Éditions Xavier Barral, Maison de l'Amérique latine.
- DULONG, Annie (2011), « Une terreur par l'image », *e-Rea*, vol. 9, n° 1, [en ligne], <http://erea.revues.org/2050>.
- DU MESNILDOT, Stéphane (2006), « Chloé Delaume, la sentinelle des maudits », *La lettre des pôles*, n° 5, non paginé.
- FÉDIDA, Pierre (1978), *L'absence*, Paris, Gallimard.
- FOER, Jonathan Safran (2006), *Extrêmement fort et incroyablement près*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- GAGNEBIN, Murielle (1994), *Fascination de la laideur*, Ceyzérieu, Champ Vallon.
- GERVAIS, Bertrand (2007), *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, tome I, Montréal, Le Quartanier.
- GERVAIS, Bertrand (2008), *La ligne brisée: labyrinthe, oubli et violence*, Montréal, Le Quartanier.
- GERVAIS, Bertrand (2014), *Un défaut de fabrication. Élégie pour la main gauche*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande ».
- GERVAIS, Bertrand, et Mariève DESJARDINS (2009), « Le spectacle du corps à l'ère d'Internet. Entre virtualité et banalité », *Protée*, vol. 37, n° 1, p. 9-23.
- GERVAIS, Bertrand, et Anaïs GUILLET (2011), « Esthétique et fiction du flux. Éléments de description », *Protée*, vol. 39, n° 1, p. 89-100.
- GIRAUD, Vincent (2011), « *Signum et vestigium* dans la pensée de saint Augustin », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 95, n° 2, p. 251-274.

- GUNKEL, David J. (2015), *Of Remixology. Ethics and Aesthetics after Remix*, Cambridge, The MIT Press.
- HABIB, André (2006), « Entretien avec Serge Cardinal (I). Autour de *Bienvenue au conseil d'administration* », *Hors champ*, [en ligne], <https://horschamp.qc.ca/article/entretien-avec-serge-cardinal-I>.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil.
- HAWKES, John (1966), *The Frog*, New York, Viking.
- HAWKES, John (1970), *L'homme aux louves*, Paris, Denoël.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1977), « La tache de naissance », dans *L'enterrement de Roger Malvin et autres contes étranges*, traduction par Henri Parisot, Paris, Flammarion, p. 57-100.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1992), *Monsieur du miroir*, traduction par Pierre Leyris, Paris, José Corti.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1993), *Contes*, traduction par Charles Cestre, Paris, Flammarion.
- HAWTHORNE, Nathaniel (1999), *The Hawthorne Treasury. Complete Novels and Selected Tales*, New York, The Modern Library.
- HAWTHORNE, Nathaniel (2010), *La maison aux sept pignons*, traduction par Claude Imbert et Marie Elven, Paris, Flammarion.
- HAWTHORNE, Nathaniel (2018), *Contes étranges*, traduction par Édouard-Auguste Spoll, Paris, Libretto.
- HAWTHORNE, Nathaniel (2021), *L'artiste du beau*, traduction par Alexandra Lefebvre, Paris, Allia.
- JAMES, Henry (1879), *Hawthorne*, Londres, Macmillan and Co. (English Men of Letters).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1966), *La mort*, Paris, Flammarion.
- JOUANNAIS, Jean-Yves (2003), *L'idiotie : art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-arts magazine/livres.
- JUNOD, Tom (2003), « The Falling Man », *The Esquire*, 1^{er} septembre ; republié le 9 septembre 2021, [en ligne], <https://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/>.

- KALFUS, Ken (2006), *A Disorder Peculiar to the Country*, New York, Simon & Schuster.
- KEARNEY, Richard (1984), *Poétique du possible. Phénoménologie de la figuration*, Paris, Beauchesne.
- KERMODE, Frank (1966), *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press.
- KOSINSKI, Jerzy (1970), *Being There*, New York, Grove Press.
- LALONDE, Robert (2004), *Iotékha'*, Montréal, Boréal.
- LAVOIE, Vincent (dir.) (2017), *La preuve par l'image*, Montréal, Presses universitaires du Québec.
- LEMIEUX, René (2012), « L'idiot et la tâche de la philosophie moderne. Le triple renversement du platonisme dans *Bienvenue au conseil d'administration* de Serge Cardinal », dans *Idiots. Figures et personnages liminaires*, V. Cnockaert, B. Gervais et M. Scarpa (dirs.), Nancy, Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine, p. 209-237.
- LYOTARD, Jean-François (1978), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- MANGUEL, Alberto (2000), *Dans la forêt du miroir. Essai sur les mots et sur le monde*, Arles, Actes Sud.
- MANN, Thomas (1971), *La mort à Venise*, traduction par Félix Bertaux, Geneviève Bianquis et Charles Sigwalt, Paris, Fayard.
- MCCANN, Colum (2009), *Et que le vaste monde poursuive sa course folle*, traduction par Jean-Luc Piningre, Paris, Éditions Belfond.
- MENGUE, Philippe (2012), *Faire l'idiot. La politique de Deleuze*, Paris, Germina.
- MILLER, Joseph Hillis (1991), *Hawthorne and History*, Cambridge, Basil Blackwell.
- MILLER, Joseph Hillis (1992), *Ariadne's Thread. Story Lines*, New Haven, Yale University Press.
- MONDZAIN, Marie José (2003), *Le commerce des regards*, Paris, Éditions du Seuil.
- PEREC, Georges (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.
- QUIGNARD, Pascal (1993), *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L.
- ROGER, Alain (2008), *Bréviaire de la bêtise*, Paris, Gallimard.

- RONELL, Avital (2006), *Stupidity*, Paris, Stock.
- ROSSET, Clément (1977), *Le réel: traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROSSET, Clément (1995), *Le choix des mots*, Paris, Éditions de Minuit.
- SCHWARTZ, Lynne Sharon (2005), *The Writing on the Wall*, New York, Counterpoint.
- SCONCE, Jeffrey (2000), *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham & Londres, Duke University Press.
- SERRES, Michel (1991), *Le Tiers-Instruit*, Paris, Éditions François Bourin.
- SHIELDS, David (2010), *Reality Hunger*, New York, Alfred A. Knopf.
- SLOTERDIJK, Peter (2002), *Bulles. Sphères I*, traduction par Olivier Mannoni, Paris, Hachette Littératures.
- SLOTERDIJK, Peter (2005), *Écumes. Sphères III*, traduction par Olivier Mannoni, Paris, Hachette Littératures.
- SLOTERDIJK, Peter (2010), *Globes. Sphères II*, traduction par Olivier Mannoni, Paris, Hachette Littératures.
- SUKENICK, Ronald (2005), *Last Fall*, Tallahassee, FC2.
- TILLARD, Patrick (2011a), *De Bartleby aux écrivains négatifs*, Montréal, Le Quartanier.
- TILLARD, Patrick (2011b), « Qu'est-ce qui s'est passé? », *Mæbius*, n° 130, p. 91-96.
- TISSERON, Serge (2001), *L'intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay.
- VILA-MATAS, Enrique (2011), *Chet Baker pense à son art*, Paris, Mercure de France.
- WHITE, Edmund (1989), *Oublier Elena*, traduction par Marc Cholodenko, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2000), *L'homme à l'âge de la télévision*, Paris, Presses universitaires de France.

Repères bibliographiques

(2009), « Le son du trombone qui tombe. Lecture et imaginaire », dans Rainier Grutman et Christian Milat (dir.), *Lecture, rêve, hypertexte*, Ottawa, Les éditions David, p. 69-79.

(2011), « La figure au bout des doigts : les jeux de l'oubli et de la mémoire dans *Le nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard », dans Marie-Josée Fourtanier, Gérard Langlade et Catherine Mazauric (dir.), *Le texte du lecteur*, tome 1, Berne, Éditions Peter Lang, p. 155-165.

(2012), « Figures de l'envoûtement. L'exemple de *La mort à Venise* de Thomas Mann », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 7, no 2 (printemps-été), <https://oic.uqam.ca/fr/publications/figures-de-lenvoûtement-lexemple-de-la-mort-a-venise-de-thomas-mann>.

(2006), « À qui la faute ? Marque de la corruption et signes de la fin chez Hawthorne », dans Annick Duperray et Adrian Harding (dir.), *Nathaniel Hawthorne : la fonction éthique de l'œuvre*, Paris, Éditions Publibook, p. 53-66.

(2019), « Chet Baker est une figure. Personnages conceptuels et fiction critique chez Enrique Vila-Matas », dans René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Ce que le personnage contemporain dit à la critique. Littérature, cinéma, cultures numériques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 95-106.

(2012), « L'entité sentinelle Chloé Delaume : avatars littéraires et formes d'ex-timité », dans David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Figurations de l'auteur. L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 311-319.

(2011), « Paul Auster et la vie secrète des événements », dans Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent (dir.), *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Montréal, Cahiers Figura, vol. 28, p. 97-110.

(2014), « Une figure suspendue. Reprise et dédoublement du "Falling Man" dans les fictions du 11 septembre 2001 », dans Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Annie Dulong (dir.), *L'imaginaire du 11 septembre 2001. Motifs, figures et fictions*, Québec, Nota bene, p. 173-193.

(2012), « L'idiote en souverain. Figure de l'oubli et du politique dans une fiction de la ligne brisée : *Oublier Elena* d'Edmund White », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.), *Idiots. Figures et personnages liminaires*

dans la littérature et les arts, Nancy, Presses universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine, p. 161-173.

(2015), « L'Idiot de la banlieue. *Bienvenue au conseil d'administration* de Serge Cardinal », dans Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Marie Parent (dir.), *Suburbia. L'Amérique des banlieues*, Montréal, Cahiers Figura, vol. 39, p. 101-118.

(2014), « Un pli ténu et persistant. Gaucher Contrarié contre Devenir Droitier », *La lecture littéraire*, no 12, p. 193-210.

(2014), « Dali attaqué par le réel! Variations sur une figure de l'immersion au cœur de l'imaginaire contemporain », dans Bertrand Gervais et Renée Bourassa (dir.), *Figures de l'immersion*, Montréal, OIC, Cahiers ReMix n° 4, <https://oic.uqam.ca/fr/remix/dali-attaque-par-le-reel-variations-sur-une-figure-de-limmersion-au-coeur-de-limaginaire>.

(2020), « La machine à produire des images d'Adolfo Bioy Casares. Puissance des dispositifs imaginaires », dans Hélène Machinal et Jean-François Chassay (dir.), *L'âge des postmachines*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 205-220.

Table des matières

Introduction

Figures et imaginaire.....	7
----------------------------	---

Figurer

1. Le son du trombone qui tombe Lecture et imaginaire.....	17
2. La figure au bout des doigts Oubli et mémoire dans <i>Le nom sur le bout de la langue</i>	29
3. Figure de l'envoûtement L'effet Tazio dans <i>La mort à Venise</i>	41
4. À qui la faute? Merveilles et signes de la fin chez Nathaniel Hawthorne.....	53

Parcours figural

5. Chet Baker est une figure Sur une fiction critique d'Enrique Vila-Matas	71
6. L'entité sentinelle Chloé Delaume Parcours d'un avatar littéraire	89
7. Une figure suspendue Reprise et dédoublement d'une figure des attentats du 11 septembre 2001.....	101
8. La vie secrète des événements Poétique de Paul Auster.....	119

Figures idiotes

9. L'idiot en souverain
Figures de l'oubli et du politique dans *Oublier Elena* 135
10. L'idiot de la banlieue
Bienvenue au conseil d'administration de Serge Cardinal 147
11. Un pli ténu et persistant
Gaucher Contrarié contre Devenir Droitier 159
12. Dali attaqué par le réel!
Variations sur une figure de l'immersion 179

Conclusion

La grande illusion 189

Bibliographie 195

Repères bibliographiques 203

Conception graphique et mise en page : Hugues Skene (version papier) ;
Benjamin Arteau-Leclerc, William Pépin
et Frédérique Veilleux-Patry (version web)

Révision : Viviane Asselin

Direction d'édition : René Audet

Coordination : Marie-Ève Muller

Polices de caractère de couverture : Avenir Light et Blacker Display

Polices de caractère texte intérieur : Adobe Garamond Pro et Blacker Display

Cette œuvre est mise à disposition sous licence Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Partage dans les mêmes conditions 4.0 International.

Pour voir une copie de cette licence, visitez <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Codicille éditeur

René Audet, directeur

Laboratoire Ex situ, Université Laval (Québec)

ISBN (papier/POD) : 978-2-924446-29-4

ISBN PDF : 978-2-924446-30-0

ISBN web (version pubpub de l'ouvrage) : 978-2-924446-31-7

DOI : 10.34847/nkl.bc4e9z2o

Achevé d'imprimer
en juillet 2023
pour le compte de Codicille éditeur
Dépôt légal, 3^e trimestre 2023

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

La littérature exploite pleinement notre capacité à créer en pensée des êtres et des mondes à partir de marques imprimées sur des pages. Des mots, des phrases font naître des figures, issues de notre imagination. Nous les faisons vivre en nous, nous les laissons se développer, se transformer, habiter nos pensées et peu à peu se libérer de notre emprise. Le personnage d'un roman nous habite longtemps après avoir refermé le livre. Le visage d'un être aimé, décrit finement, devient une figure obsédante. Un théâtre s'anime, peuplé d'êtres imaginaires que nous avons fait nous-mêmes apparaître.

Au bout des doigts explore cet espace imaginaire qui s'ouvre et s'anime au contact des fictions. Les lectures proposées abordent de nombreuses figures et leurs parcours ; elles interrogent aussi les rapports entre perception et imagination, les liens entre mémoire et oubli, entre création et répétition, l'imaginaire de la fin et les apocalypses intimes, les formes que prend l'idiotie quand elle s'incarne en figures. Une exploration soutenue des pouvoirs de l'imaginaire.

Professeur titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, Bertrand Gervais est le directeur du Laboratoire NT2 et le chercheur principal du projet de recherche en partenariat *Littérature québécoise mobile* (CRSH). Il a repris en 2022 la direction de *Figura*, le Centre de recherche sur les théories et les pratiques de l'imaginaire, qu'il a fondé en 1998. En 2018, il a été élu à l'Académie des arts, des lettres et des sciences humaines de la Société royale du Canada. Il mène des recherches sur les théories de l'imaginaire, sur le contemporain et sur la culture numérique.