

Collection dirigée par  
Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n°5  
Intertexte et arrière-texte :  
les coulisses du littéraire

épure  
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

---

## Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire

Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

---

DOI : 10.4000/books.epure.1073

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims

Lieu d'édition : Reims

Année d'édition : 2011

Date de mise en ligne : 11 septembre 2023

Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture

EAN électronique : 9782374961927



<https://books.openedition.org>

### Édition imprimée

EAN (Édition imprimée) : 9782915271379

Nombre de pages : 282

### Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine (dir.) ; TROUVÉ, Alain (dir.). *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire*. Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2011 (généralisé le 19 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1073>>. ISBN : 9782374961927. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1073>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2011

Licence OpenEdition Books

## RÉSUMÉS

L'intertextualité avait fait l'objet en 2005-2006 de la session inaugurale du séminaire Approches Interdisciplinaires de la Lecture (AIL1). Si le concept demeure central pour appréhender le processus de création littéraire, peut-être n'est-il pas suffisant. L'arrière-texte entrevu en 2008-2009 serait-il le complément attendu et l'outil nécessaire pour penser la complexité ? Telle est la voie nouvelle explorée lors de la session 2009-2010 dans les deux domaines de la poésie et du roman. Les communications reprises dans le présent volume en restituent l'essentiel.

L'arrière-texte procède, non de la théorie pure, mais de l'intuition d'écrivains nourris de deux cultures, russe et française. Il désigne tout ce qui se trouve en amont de la création littéraire, appréhendée selon ses deux versants auctorial et lectoral. On peut le concevoir comme le réseau d'associations présidant à l'effet littérature : associations verbales, sensorielles, cognitives, qui englobent et dépassent le phénomène d'intertextualité.

### MARIE-MADELEINE GLADIEU (DIR.)

Maître de conférences HDR de littérature française du vingtième siècle, université de Reims Champagne-Ardenne. Domaines de recherche : théorie de la littérature et de la lecture, littérature et autres arts, littérature et sciences humaines. A publié notamment *Le Lecteur et le livre fantôme* (2000), *Le Roman de la lecture* (2004), *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire* (co-écriture, 2013), *Lire l'humain* (2018) et *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (2018). Co-fondateur du séminaire Approches Interdisciplinaires de la Lecture en 2005.

### ALAIN TROUVÉ (DIR.)

Maître de conférences HDR de littérature française du vingtième siècle, université de Reims Champagne-Ardenne. Domaines de recherche : théorie de la littérature et de la lecture, littérature et autres arts, littérature et sciences humaines. A publié notamment *Le Lecteur et le livre fantôme* (2000), *Le Roman de la lecture* (2004), *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire* (co-écriture, 2013), *Lire l'humain* (2018) et *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (2018). Co-fondateur du séminaire Approches Interdisciplinaires de la Lecture en 2005.

## SOMMAIRE

### **Avant-propos**

Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé

### **De l'intertexte à l'arrière-texte**

Alain Trouvé

Déclinaisons et limites de l'intertextualité

Fortune d'une notion, de Khlebnikov au couple Triolet Aragon

L'arrière-texte et ses concurrents

## Coulisses du roman

### **Vargas Llosa et Garcia Marquez : « les déicides »**

Marie-Madeleine Gladieu

### **Intertexte et arrière-texte : l'écriture apparemment lacunaire chez Rafael Menjivar Ochoa**

Thierry Davo

Bref inventaire de toutes les choses

Instructions pour vivre sans peau

Relecture de Bref inventaire de toutes les choses à la lumière d'Instructions pour vivre sans peau

### **« Is all the world a text? » : le monde comme arrière-texte dans la fiction postmoderne.**

#### **Exemple de Paul Auster**

Chloé Gauzi

### **L'enfant matador**

Aline Molina

Lazarillo de Tormes, intertexte des *Novelas contemporáneas*

Une démarche naturaliste en arrière-texte

Du monologue intérieur à l'émancipation du personnage

### **L'oublié du récit : prénom et préhistoire dans En famille de Marie NDiaye**

Thangam Ravindranathan

« Un nouveau prénom » : nom sans corps

Le « prénom véritable » ou la préhistoire

Corps sans nom

Un chien littéralement

### **De La Place de l'Étoile à la Rue des boutiques obscures : nomination et suggestion dans l'œuvre de Patrick Modiano**

Alain Trouvé

Contextualisation et leurre arrière-textuel

Patronymes et toponymes

Modiano et le réseau intertextuel montré/caché

L'arrière-texte comme foyer de la création

### **Les arrière-textes de Los ríos profundos, de José María Arguedas**

Marie-Madeleine Gladieu

### **José-Luis de Vilallonga, « Écrivain français né à Madrid » : Les Ramblas finissent à la mer (1953) ou une vision singulière de l'« arrière-pays » d'Espagne comme arrière-texte**

Emmanuel Le Vagueresse

***L'intertextualité à l'œuvre dans Étreintes brisées de Pedro Almodóvar (2009) : l'amour à mort (du cinéma)***

Françoise Heitz

Le transfilmique : entre hommage et plagiat  
L'hommage au cinéma et les mille visages de Penelope  
Séquences et photos « volées »  
Intratextualité : intrusion de la comédie

**L'Arrière-pays poétique**

***Texte, pré-texte et intertexte chez Ferdinand de Saussure***

Michel Arrivé

L'analyse sémiologique de la légende  
Bibliographie

***L'hypostase de la lumière : vibration, obscurité et intertextualités. Plotin dans l'œuvre poétique d'Emilio Prados (1899-1962)***

Juan Carlos Baeza Soto

Le corps est dans l'âme  
Une vision métaphysique et mystique du beau  
L'image et la purification du regard

***L'arrière-texte comme arrière du texte dans les écritures fragmentaires***

Jean-Baptiste Goussard

***La ville comme arrière-texte : de Hugo à Aragon***

Nathalie Roelens

« À vol d'oiseau » contre « paysage vertical » ou « ville couchée »  
Le surplomb contre la connaissance rapprochée  
Argumentation contre séduction  
Arrière-texte contre géno-texte

***Fabriques du Savon, d'après Francis Ponge***

Alain Trouvé

Feuilleté de la composition  
Poétique de l'objet savon  
Conjectures sur l'esthétique pongienne  
L'arrière-texte des tiers lecteurs

***Trois réminiscences : Crane, Mallarmé, Heidegger***

Christian Doumet

***Bibliographie***

# Avant-propos

Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé

---

- 1 Cinq ans après sa fondation, le séminaire « Approches Interdisciplinaires de la Lecture » revient sur ses pas en reprenant la question de l'intertextualité. Il en interroge les limites et avance un concept expérimental, l'arrière-texte, corollaire pour appréhender la complexité du mécanisme de création. La richesse des contributions qui suivent en laisse entrevoir la fécondité. Les différences d'analyse théorique subsistent, on le verra, accentuées, semble-t-il, par le passage d'un corpus romanesque à un corpus poétique. Elles reflètent un débat qui n'est pas clos : nous remercions tous les intervenants venus de France et de l'étranger, tous ceux qui ont participé aux discussions pour leur apport à cette réflexion collective.
- 

## AUTEURS

**MARIE-MADELEINE GLADIEU**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

**ALAIN TROUVÉ**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

# De l'intertexte à l'arrière-texte

Alain Trouvé

---

- 1 Si l'intertextualité demeure un concept central pour appréhender le processus de création littéraire, peut-être n'est-elle pas suffisante<sup>1</sup>. L'arrière-texte entrevu au cours du séminaire de l'an passé serait-il le complément attendu et l'outil nécessaire pour penser la complexité ? Telle est la voie nouvelle que nous voudrions à présent explorer en l'appliquant aux domaines de la poésie et du roman.
- 2 L'arrière-texte procède, non de la théorie pure, mais de l'intuition d'écrivains nourris de deux cultures, russe et française. Il désigne tout ce qui se trouve en amont de la création littéraire, appréhendée selon ses deux versants auctorial et lectoral. On peut le concevoir comme le réseau d'associations présidant à l'effet littérature : associations verbales, sensorielles, cognitives, qui englobent et dépassent le phénomène d'intertextualité.
- 3 Cette définition provisoire dérive de la notion telle qu'on la voit apparaître sous la plume de deux écrivains français, Elsa Triolet et Aragon, à la fin des années 1960, alors qu'ils abordent les œuvres de leur maturité et mènent en parallèle une réflexion sur la création. Elsa Triolet qui forge le vocable s'inspire du *podtekst*<sup>2</sup> emprunté au poète futuriste Khlebnikov. Léon Robel, spécialiste des littératures slaves, poète et traducteur, a attiré notre attention sur l'origine russe de cet arrière-texte, nous y reviendrons.
- 4 Le mot double en français et en russe associe l'idée de texte à un élément spatial (arrière/sous) impliquant les composantes sensorielles, extratextuelles, du vécu, expériences mobilisées quand la littérature nous donne à voir et à entendre, ouvrant notre univers personnel sur d'autres univers intérieurs. C'est précisément ces questions de l'altérité inhérente à l'expérience littéraire, de l'articulation du verbal et de la perception auditive, puis visuelle au sein d'une pensée de l'art qui ont occupé les trois années antérieures à la présente session.
- 5 « Arrière », dans son acception spatiale, évoque les travaux associant lecture et scénographie imaginaire, d'où l'image des « coulisses du littéraire », à laquelle on prêterait peut-être quelque valeur heuristique en dépit des limites inhérentes au mode de pensée analogique. Le préfixe *arrière* comporte aussi un sens temporel d'antériorité

applicable à la genèse de la création. Il possède enfin une valeur hiérarchique : l'arrière-texte renvoie alors aux notions de latence, de présupposés culturels, d'étagage d'un texte sur un vécu, auctorial ou lectoral.

- 6 Différents termes sont déjà en circulation qui ont décrit des phénomènes voisins, du génotexte à l'infratexte. En un sens, toute proposition nouvelle rencontre du déjà dit et doit justifier sa nécessité. Pire : cet arrière-texte n'est peut-être, en tant qu'il s'intéresse au processus de création dans sa dimension la plus secrète, qu'un foyer inatteignable, une illusion. La prétention de chercher le sens sous le texte manifeste donne au projet une dimension interprétative qu'il faut assumer, au risque de se heurter à une tradition française, plus férue, dans le sillage de Genette et de Charles, de poétique et de rhétorique que d'herméneutique.
- 7 Mettre en mots quelques aspects de l'arrière-texte suggéré par la fréquentation d'une œuvre, n'est-ce pas pourtant progresser dans la compréhension du processus de création troué par des phénomènes d'oubli et d'inconscience, en dégageant des associations, des configurations voilées ? De l'intertextualité, point de départ nécessaire et non suffisant, on passera à son corollaire, l'arrière-texte, envisagé dans la perspective de l'histoire littéraire, puis de la théorie, afin de cerner, peut-être, son potentiel heuristique.

## Déclinaisons et limites de l'intertextualité

- 8 La notion d'intertextualité fut introduite en France à la fin des années 1960 par Julia Kristeva à partir de celle de dialogisme, forgée par Bakhtine. Elle s'attache à la présence dans un énoncé d'autres énoncés convoqués sous diverses formes. On parle alors de production des textes, délaissant les figures sacralisées de l'auteur<sup>3</sup> et de la création. Cette vision nouvelle est solidaire d'une théorie du texte. Barthes, qui écrit à ce sujet un article de référence<sup>4</sup>, définit le texte comme « tissu », « entrelacs » et non plus « voile » d'un sens. L'entrelacs fait signe en direction de l'intertextualité. Le texte devient une pratique signifiante effectuée dans une relation au discours de l'autre social (dimension interrelationnelle) et de l'autre en nous (= l'Inconscient), ce qui amène à envisager un sujet psychiquement pluriel. Barthes avance deux définitions : 1/ Le texte « n'est que langage et ne peut s'éprouver qu'à travers un autre langage » ; 2/ il désigne le processus de la signifiante au sens que lui donne Kristeva d'un sens en perpétuel mouvement. Ce sens 2 un peu large étend la notion de texte à tout matériau sémiotique, mot ou image, par exemple, ce qui ne laisse pas de poser problème. En revanche, affirmer (sens 1) que le devenir de la théorie du texte, c'est « l'écriture elle-même », souhaiter « que le commentaire soit lui-même un texte », n'est-ce pas suggérer judicieusement que le texte lu puisse à son tour devenir intertexte d'un texte de lecture ?
- 9 Michel Arrivé propose pour sa part de définir le texte comme « poly-isotopie »<sup>5</sup>, ce qui implique une cohérence par réseaux et non plus par continuité syntaxique. Nous aurons à nous en souvenir. Le champ d'application de l'intertexte oscille entre sens large ou restreint, selon qu'on se limite à la convocation d'un énoncé extérieur ou qu'on envisage aussi sa transformation. Le champ restreint, balisé par Gérard Genette<sup>6</sup> et complété par Annick Bouillaguet<sup>7</sup>, décline quatre formes : citation, plagiat, allusion, référence. L'autotextualité analysée par Lucien Dällenbach<sup>8</sup> en constitue une variante ; comme l'intertextualité, elle renvoie à un ou plusieurs textes extérieurs, mais du même



auteur. À la limite de l'acception restreinte se situent les anagrammes repérées par Saussure dans la poésie latine et bien que l'anagramme – le texte qu'on lit – renvoie déjà à une forme de texte caché ou transformé – l'hypogramme<sup>9</sup>. Michel Arrivé y revient dans ce volume.

- 10 Selon l'acception large qui tend aujourd'hui à s'imposer, on appelle intertexte chacun des énoncés (extérieurs) dont on peut repérer la présence, directe ou transformée, dans le texte lu. Pour Pierre-Marc de Biasi, l'intertextualité est « l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes »<sup>10</sup>. À la marge de l'intertextualité, se situerait l'*idéologème*, avancé par Julia Kristeva et repris par certains représentants de la sociocritique. Cette notion permet de penser le texte lu dans les textes de la société et de l'histoire :

Le recoupement d'une organisation textuelle (d'une pratique sémiotique) donnée avec les énoncés (séquences) qu'elle assimile dans son espace ou auxquels elle renvoie dans l'espace des textes (pratiques sémiotiques) extérieurs, sera appelé un idéologème. [...] L'acception d'un texte comme idéologème détermine la démarche même d'une sémiotique qui, en étudiant le texte comme une intertextualité, le pense aussi dans (le texte de) la société et l'histoire. L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des énoncés (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social.<sup>11</sup>

- 11 À la différence de l'intertexte, l'idéologème renvoie à une collection d'énoncés dont la source reste diffuse.
- 12 Que l'intertextualité conduise l'écrivain à s'approprier les textes et discours issus de la collectivité est donc indéniable. Mais elle est aussi sur l'autre versant du texte un fait de lecture. La question se pose alors de savoir comment situer ces deux modalités l'une par rapport à l'autre.
- 13 On a parfois prétendu qu'elles devaient viser une coïncidence. C'est le cas de Riffaterre qui érige la reconnaissance par le lecteur de l'intertextualité (auctorale) en condition de la littérarité<sup>12</sup>. Plus fréquemment les théorisations de la lecture soulignent un excédent potentiel du côté du lecteur. Bakhtine le nomme *Sur-destinataire* :

Un auteur ne peut jamais s'en remettre tout entier, et livrer toute sa production verbale à la seule volonté absolue et définitive de destinataires actuels ou proches [les destinataires seconds], et toujours il présuppose (avec une conscience plus ou moins grande) quelque instance de compréhension responsive qui peut être différée dans des directions variées.<sup>13</sup>

- 14 Prenant en compte la nécessaire implication de l'inconscient dans l'écriture, nous avons nous-même proposé d'envisager un *intertexte latent*, compris comme « un texte susceptible d'avoir imprégné la mémoire de l'auteur mais dont l'écriture de l'œuvre nouvelle se détourne au point de paraître l'ignorer »<sup>14</sup>. Dans le cas de l'intertexte latent les éléments du texte à mettre au jour sont fractionnés et dispersés dans le texte à lire suivant le principe de l'isotopie décrit par Michel Arrivé. Le mécanisme à l'œuvre serait assimilable à un refoulement.
- 15 S'émancipant davantage de la perspective auctorale, Roland Barthes a décrit le plaisir d'une navigation dans le grand texte de la littérature, hors de toute contrainte chronologique, invitant à lire Proust chez Stendhal<sup>15</sup>. Vingt ans plus tard, poussant à l'extrême les prérogatives du lecteur, Jean Bellemin-Noël proposa de substituer à l'intertextualité l'« interlecture », déclinée selon quatre formes : citation, mention,

allusion, évocation. Si les trois premières rappellent la classification de Genette, la quatrième correspond à la liberté associative de l'interlecture :

EVOCATION : le fait que dans une œuvre d'art apparaissent au cours d'une lecture des éléments invitant à opérer un rapprochement de type allusif avec un énoncé appartenant à un autre ouvrage : sa différence avec l'allusion tient à ce que rien n'indique que l'auteur a procédé sciemment à une telle référence ni qu'une large majorité des lecteurs la repéreront. En somme, c'est une espèce d'allusion qui joue obscurément dans les registres de l'insu collectif et de l'inconscient ou du préconscient individuel.<sup>16</sup>

- 16 On n'est pas tenu de souscrire totalement à ces analyses. Pour stimulante qu'elle soit, la notion d'évocation relève plutôt d'une réécriture émancipée, rejoignant l'écriture littéraire au plein sens du terme. Le texte de l'écrivain – appelons-le texte 1 –, devient prétexte à un texte 2, devenu prépondérant. Ainsi procèdent les auteurs lorsqu'ils s'approprient les œuvres lues pour écrire. L'écriture issue de l'interlecture se distingue donc du texte de lecture littéraire, variante du commentaire encore assujettie à un foyer principal, le texte d'autrui. Ce texte, tel que nous proposons de le concevoir, manifesterait sa part créatrice dans la production interprétative. Soit, pour récapituler, le schéma ci-contre<sup>17</sup>.

Lecture intégrée d'écrivain						
Lecture littéraire					***	
<i>Intentio auctoris</i>				<i>Intentio flottante</i>	<i>Intentio lectoris</i>	
Inter textualité	Explicite	Non explicite	Implicite cachée ou	Non explicite	Non explicite	Non explicite
Littérale	Citation	Plagiat	***	***	***	***
Non littérale	référence	Allusion	Hypertexte	Anagramme	Intertexte latent	Evocation
Texte d'écrivain 1					***	***
Texte de lecture littéraire 1 bis (= commentaire)					***	
Texte d'écrivain 2						
Texte 1 centreur					Texte 2 centreur	

- 17 Dans l'écart entre la définition précise de l'intertextualité, telle qu'on vient d'essayer de la formuler, et une conception plus large, voire laxiste, se loge une partie de la problématique de l'arrière-texte. Notamment du fait que l'on a écarté de la notion de texte les composés non textuels qui peuvent intervenir dans l'arrière-texte.
- 18 Essentielle pour l'approche de la littérarité, l'intertextualité ne fournit pas une clef suffisante pour trois raisons. D'abord, le mécanisme de référence à d'autres textes ou

discours est valable pour tout énoncé. La spécificité du littéraire risque de se dissoudre dans le grand brassage culturel. Il est par ailleurs abusif, sous couvert d'intertextualité, d'appeler texte toute production signifiante et notamment iconographique. S'il ne fait aucun doute que les écrivains nourrissent leurs œuvres de réminiscences de tableaux ou d'images filmiques, entre autres, il paraît plus juste de parler d'intersémiotité pour appréhender le passage d'un médium à un autre. Enfin, paraît posée avec plus d'acuité dans le cas du texte littéraire, la question de la connexion de toutes les données textuelles et extratextuelles qui y interfèrent. C'est ici que l'arrière-texte trouve peut-être sa pertinence.

## Fortune d'une notion, de Khlebnikov au couple Triolet Aragon

- 19 Khlebnikov (1885-1922) mathématicien, linguiste et poète, est un des fondateurs du futurisme russe avec Maïakovski. Le mot dans son système poétique et philosophique cesse d'être uniquement un moyen de transmission de la tradition culturelle. Khlebnikov, passionné par les liens entre les mots et les nombres, la langue et son inconscient structural, participe aux côtés de Kroutchenykh aux expérimentations futuristes sur le langage Zaoum :

Martelant sans cesse les mêmes idées et les mêmes thèmes, [les] textes [de « La Création verbale »<sup>18</sup>] composent un extraordinaire tableau où fiction linguistico-mathématique, spéculations chiffrées, trésor étymologique des langues slaves, « significations » des phonèmes, s'efforcent de donner une assise rationnelle à l'inventivité poétique du zaoum.<sup>19</sup>

- 20 Elsa Triolet connaît bien son œuvre ; elle traduit certains de ses poèmes dans l'anthologie *La Poésie russe* dont elle dirige l'édition bilingue chez Seghers en 1965<sup>20</sup>. Le *podtekst* rencontré chez Khlebnikov va devenir sous sa plume « arrière-texte ». Je cite à ce sujet Léon Robel : « Elsa traduit “podtekst” littéralement “sous-texte” par “arrière-texte” »<sup>21</sup>. Le même précise plus récemment :

Il fau[t] naturellement partir du sens courant du mot *podtekst* lorsqu'il n'est pas un terme d'esthétique ou de théorie de la littérature et désigne (dès le XIX<sup>e</sup> siècle ?) le sens interne, caché d'un énoncé, d'un texte, ce qui le sous-tend (et peut aussi bien s'appliquer au caractère d'un personnage, etc.). Et aussi les idées et les sentiments qu'un acteur ou diseur met dans un texte. [...] J'en suis à me demander si la traduction par *arrière-texte* est entièrement satisfaisante.<sup>22</sup>

- 21 Si l'on est optimiste, on verra dans cette traduction /trahison – la traduction littérale étant de toutes façons peu satisfaisante – la source d'une invention, comme ce fut le cas pour un certain nombre de ratages célèbres.
- 22 La notion d'arrière-texte circule d'Elsa Triolet à Aragon, reprise notamment dans leurs essais sur l'écriture romanesque publiés simultanément en 1969 dans la nouvelle collection de l'éditeur Skira<sup>23</sup>. Le texte de Triolet sera le numéro 1. *La Mise en mots* évoque « l'arrière-texte, le Gulf Stream, l'invention, l'arrachement du roman-roman » (p. 34). Pas d'invention sans coopération du sujet avec son inconscient, semble dire ici la romancière, par l'image du courant marin. Cet arrière-texte fait penser à la fameuse formule de Lacan sur « l'inconscient structuré comme un langage »<sup>24</sup>. Commentant l'idée toujours féconde d'un inconscient habité de mots choses et de mots représentations, Michel Arrivé fait observer dans un ouvrage récent<sup>25</sup> l'emploi étonnant de l'article indéfini *un*. Il montre au prix d'une analyse serrée<sup>26</sup> qu'un langage doit se lire

comme *une langue*, en l'occurrence le français pour Lacan. On peut rêver un instant sur l'arrière-texte à une ou deux langues considéré ici.

- 23 Remarquons pourtant que le mot composé, par son préfixe « arrière » (transposition de « sous »), excède le seul matériau verbal pour y adjoindre du visuel. Si le mot chose suivant l'indication freudienne<sup>27</sup> est traité comme objet auditif aux sonorités susceptibles de permuter ou de se recomposer différemment, peut-être faut-il lui adjoindre ces objets sémiotiques mixtes que sont les images. Images transposables en signes et aussi bien irréductibles au langage verbal. Tel est en tout cas ce que suggère l'autre occurrence frappante de l'arrière-texte dans *La Mise en mots* : « Je veux dire plus et l'image me vient en arrière-texte, elle vient en amplificateur ». Il y aurait ainsi en germe dans cet arrière-texte de quoi renouveler une théorie de l'inconscient esthétique. Donc, chez Elsa Triolet, l'écriture romanesque procède d'un inconscient ou peut-être préconscient esthétique où se mêlent éléments verbalisés et visions mémorisées.
- 24 On retrouve l'arrière-texte chez Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* avec un renvoi à un passage de *La Mise à mort* qui confirme la source trioletienne du terme :
- Le miroir sans tain des mots, nul mieux que toi n'en connaît la nature, qui appelles ce qu'ils ne disent pas l'arrière-texte. L'arrière-texte est la chambre seconde où je ne puis entrer.<sup>28</sup>
- 25 Plus loin Beckett est érigé au rang d'arrière-texte du livre en train de s'écrire :
- Tout au long de ces cent et quelques pages, comme Roussel tout au long de son existence et de son œuvre était hanté de Jules Verne, je ne pouvais me retenir de penser que dans cet espace de notre vie, il y a eu un homme qui a été son propre Jules Verne, l'explorateur d'un espace à la fois toujours ouvert et toujours clos, je veux dire pour qui rien en fait ne débute ni ne finit. (p. 145)
- 26 Qualifier l'écriture de Beckett d'« espace à la fois toujours ouvert et toujours clos, je veux dire pour qui rien en fait ne débute ni ne finit » revient à signaler un rapport privilégié avec l'inconscient qui ignore le temps selon la conception freudienne. De ce rapport, tout lecteur attentif de Beckett fait la déroutante expérience. Notons au passage que l'écrivain irlandais grâce à qui est évoqué le « mystère de finir », se trouve encore associé par le biais du silence au fonds russe de l'écriture trioletienne :
- Ce silence où les philistins n'entendront jamais, chez Anton Tchekhov ou Elsa Triolet, l'arrière-chant (ou -texte) qui est la profondeur des lignes écrites, l'autre dimension de la chose créée. (p. 145)
- 27 Donc la version aragonienne de l'arrière-texte s'articule autour de trois points : l'idée d'un arrière-plan de pensées inaccessibles au lecteur et réservé au seul auteur ; celle d'intertexte comme source cachée du texte en train de s'écrire (Beckett et l'idée d'un roman « qui ne débute ni ne finit ») ; l'idée de fonds culturel, enfin, la thématique du silence apparentant l'œuvre d'Elsa Triolet à celle de Tchekhov dont elle fut la traductrice. Le fonds culturel ne désigne pas un texte précis, comme dans le cas de l'intertexte, mais une collection de textes en interaction avec leurs lectures. Il s'agit d'autant moins d'intertextualité, dans le dernier exemple, que la connexion d'un auteur à l'autre s'établit en négatif dans le silence qui ponctue les phrases.
- 28 Élargissant la réflexion à cette double origine française de l'arrière-texte, on pourrait proposer la synthèse provisoire suivante : l'arrière-texte viserait l'articulation du textuel et du non textuel (le visuel ou l'acoustique), du textuel singulier et du verbal comme synthèse de discours, de formes exposées et de soubassements occultés de façon

plus ou moins consciente. Cette notion peut-elle avoir une pertinence pour penser la création artistique dans un champ théorique déjà riche ?

## L'arrière-texte et ses concurrents

- 29 Observons, à titre presque anecdotique, que nous l'avons retrouvée sous la plume de Serge Gavronsky, dans une étude consacrée en 1977 à Francis Ponge : « Nietzsche ou l'arrière-texte Pongien »<sup>29</sup>. On est ici très proche de l'idée d'arrière-plan culturel.
- 30 D'autres termes ont été proposés, entre-temps ou peu après, pour appréhender le processus de création. Julia Kristeva a tenté de lancer le *géno-texte*, qu'elle opposa dans *Séméiotikè* au *phéno-texte*, assimilable à la page imprimée :
- À la surface du phéno-texte le génotexte joint le volume. À la fonction communicative du phéno-texte le génotexte oppose la production de signification. Un double fond apparaît ainsi dans chaque produit signifiant : une « langue » (production signifiante) dans la langue (communicative), le texte – à la jointure des deux. Une « langue » germinatrice et destructrice qui produit et efface tout énoncé, et qu'il s'agit de capter pour ouvrir la surface de la communication au travail signifiant qu'elle occulte.<sup>30</sup>
- 31 Un chapitre du même ouvrage s'empare de la réflexion de Saussure sur les anagrammes et assimile la signifiante à une activité paragrammatique. Son but : « formaliser le fonctionnement symbolique du langage comme marque dynamique, comme "gramme" mouvant (donc comme *paragramme*) qui fait plutôt qu'il n'exprime un sens » :
- [L]e texte littéraire se présente comme un système de connexions multiples qu'on pourrait décrire comme une structure de réseaux paragrammatiques. Nous appelons réseau paragrammatique le modèle tabulaire (non linéaire) de l'élaboration de l'image littéraire, autrement dit, le graphisme dynamique et spatial désignant la pluridétermination du sens (différent des normes sémantiques et grammaticales du langage usuel) dans le langage poétique.<sup>31</sup>
- 32 Kristeva propose encore un modèle tabulaire distinguant des *grammes scripturaux* (phonétiques, sémiques, syntagmatiques) et des *grammes lecturaux* (le texte étranger comme citation ou réminiscence, tel qu'il fonctionne par exemple chez Lautréamont). La notion de géno-texte présente l'intérêt de signaler la dimension en quelque sorte topographique de l'écriture littéraire. Elle constitue une critique pertinente de la grammaire générative qui explique l'expansion de l'énoncé linguistique à partir de composants eux-mêmes linguistiques. Le géno-texte représente aussi une des meilleures prises en compte de l'inconscient dans la production littéraire. Le chapitre « Pour une sémiologie des paragrammes » développe l'idée féconde de réseau.
- 33 La fortune limitée de l'expression pourrait résulter de quelques difficultés intrinsèques. Le projet un peu daté d'une science du texte littéraire repose sur l'illusion d'un sujet accédant à la transparence de l'objet et sans doute sur une mythification du discours scientifique. La signifiante comme mouvement constant du sens, reste essentiellement une notion théorique, en quelque sorte insaisissable. Peut-être faudrait-il, pour appréhender ce mouvement de la création, le comprendre comme rapport entre texte et contre-texte de lecture et envisager ainsi un dédoublement partiel de ce que tente de saisir l'arrière-texte, là où, de fait, l'analyse de Kristeva continue à superposer l'auteur/lecteur et le lecteur en général.

34 Fort utile également, mais plus assujettie par la dimension génétique à la perspective chronologique est la notion d'avant-texte. Jean Bellemin-Noël définit en 1972 l'avant-texte comme

l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les « variantes », vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte, et qui peut faire système avec lui.<sup>32</sup>

35 « Faire système avec lui » invite à ne plus lire le texte comme totalité achevée et souveraine mais à saisir dans ce système une dynamique du sens. Aussi le mot « brouillon », « en concurrence » avec l'avant-texte, est-il écarté pour sa valeur péjorative, dont se trouve délesté le nouveau vocable. Raymonde Debray-Genette, qui réalisa d'importants travaux sur l'avant-texte consacrés notamment à Flaubert, distingue le *textuel*, texte « établi par les savants » et la *textualité* que peut saisir le critique dans le mouvement entre les avant-textes et le texte publié<sup>33</sup>. Dans la textualité, on retrouve le dynamisme du géno-texte. Le caractère exclusivement textuel de l'avant-texte présente toutefois l'inconvénient d'écarter l'intervention d'éléments non linguistiques dans la création : choses vues et entendues, par exemple. Pour importante que soit la prise en compte des états d'un texte, antérieurs à sa publication, il convient par ailleurs de les mettre à leur juste place dans le processus interprétatif, alors qu'on a parfois reproché, non sans raison, à la critique génétique de situer sur un plan d'équivalence texte et avant-textes, comme si les choix progressivement affirmés par l'auteur n'avaient plus aucune pertinence.

36 Au tournant des années 1980, deux critiques mettent au contraire l'accent sur l'articulation spatiotemporelle de données culturelles dans la lecture. Umberto Eco (*Lector in fabula*, 1979, 1985) évoque à ce propos le « scénario intertextuel » comme ce qui nous donne une certaine compétence pour interpréter dans tel ou tel sens. « Le concept de scénario intertextuel [...] semblable à une règle de genre [...] prescrit une série de cas »<sup>34</sup>. Il « circule dans l'encyclopédie ». Fidèle à sa théorie du lecteur modèle, Eco s'en tient à un scénario intertextuel plus ou moins prévu par l'écrivain. En atteste l'exemple de la nouvelle « Un drame bien parisien », placée en appendice 1 de *Lector in fabula* et utilisée comme exemple pour montrer comment l'écriture d'Allais prévoit et déjoue les scénarios intertextuels du lecteur. Épousant le point de vue déconstructionniste du lecteur, Paul De Man s'intéresse quant à lui à des scènes de lecture dans *Allégories de la lecture* (1979, 1989)<sup>35</sup>. Ces scènes racontées par des auteurs (Proust, Rousseau) permettent au critique de montrer la non coïncidence de l'énoncé et du sujet énonciateur. Telle est bien la fonction de l'allégorie, figure de la lecture, telle qu'a pu la décrire Benjamin, dans un sens non théologique. Si le scénario intertextuel est encore un objet théorique, la scène de lecture, façon De Man, est plutôt un objet narrativisé par les auteurs et déconstruit par le critique lecteur. L'arrière-texte, en revanche, reste un point aveugle de l'écriture, au mieux suggéré par l'écrivain, et principalement reconstruit par le lecteur, de façon conjecturale.

37 Michel Charles, en 1995, avance la notion d'« énoncé fantôme » qu'il applique aux auteurs classiques dont la clarté supposée se trouve ainsi complexifiée. La reconstruction par le lecteur d'énoncés non apparents susceptibles de compléter et d'enrichir la lecture d'un texte permet de définir la classe des énoncés fantômes : « On appellera éléments fantômes ces éléments d'un texte qui, tout en étant doués d'efficacité, demeurent en quelque sorte cachés pour laisser au texte sa lisibilité »<sup>36</sup>. L'énoncé fantôme se situe à l'arrière-plan du texte à lire comme l'arrière-texte. Ce rejet

conscient ou non le rapproche de ce qui a été désigné plutôt comme intertexte latent. Mais l'énoncé fantôme penche clairement du côté de la rhétorique qui s'intéresse à des configurations énonciatives et non de l'herméneutique, ce qui est le cas, au moins pour une part, de l'arrière-texte et sans doute aussi de l'intertexte latent. Revenant enfin au brassage de matériaux textuels et non textuels, Bellemin-Noël (2001), invente un dernier concept : l'*infratexte*, qui a connu une certaine fortune :

Baignant dans l'« infratexte » commun de mon expérience du monde et des êtres, je dégage, je recompose, je compose de nouveau – un peu comme le fait, en musique, la si bien nommée interprétation – au bout du compte je constitue dans ce qu'on appelle une œuvre littéraire ce trajet de lecture qui seul, peut-être, mériterait d'être appelé texte, et qui est tissé par la combinaison fluctuante de la chaîne de ma vie avec la trame des énoncés une fois pour toutes combinés par l'auteur.<sup>37</sup>

- 38 S'emparant de ce nouvel outil, Louis-Philippe Carrier a pu étudier « l'infratexte sensible du lecteur »<sup>38</sup>, soulignant la présence, au sein de l'écriture, d'un rapport physique au monde. L'infratexte se rapproche par cet aspect de l'arrière-texte appelé à prendre en compte la trace du corps dans la parole et l'écriture<sup>39</sup>. Le fait qu'il puisse s'appliquer au lecteur est un autre point commun, à condition que cette application ne soit pas exclusive. Mais *infra* ici attaché à *texte* en un vocable unique renvoie plutôt à un en deçà des mots, comme le suggère l'expression de Bellemin-Noël, « l'« infratexte » commun de mon expérience du monde et des êtres ». L'arrière-texte joue pour sa part de sa dimension composite et réserve une place plus nette à des textes à mettre au jour.
- 39 Pas plus que les notions passées en revue, l'arrière-texte ne se trouve à l'abri des critiques. Un contenu original se dessine toutefois, articulé (provisoirement) autour de quatre couches de sens : intertextualité cachée ou inaccessible à la lecture courante, creuset linguistique et culturel (faisant jouer ensemble textes, images et sons), contexte historique et circonstanciel (articulant l'œuvre à un vécu individuel et collectif), trace d'un corps lui-même confronté à l'expérience des lieux, des êtres et des langages. Chacune de ces dimensions est susceptible de se dédoubler entre les perspectives de l'auteur et du lecteur qui coïncident de façon seulement partielle.
- 40 Une telle stratification de sens peut poser problème : elle semble nécessaire pour penser l'expérience esthétique, qui fonctionne sur le mode du réseau et de l'association perception-pensée. Kant avait ouvert la voie dans la troisième *Critique* en plaçant la relation esthétique sous le signe de la faculté de juger réfléchissante, forme de pensée associative et réticulaire. L'articulation de cette complexité ne peut exister pleinement que dans le texte de lecture, puisque l'écrivain se contente d'en indiquer ou d'en suggérer l'existence.
- 41 Elle prend alors une valeur herméneutique dont le présupposé, à vérifier, est que certains textes, regardés de près, ont plus à nous dire que d'autres, ou que nous avons plus à retirer de leur fréquentation active que de la lecture du premier énoncé informatif venu.

---

## NOTES

1. Pour plus de précisions, voir *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 1, 2006. Pour le rapport entre intertexte et arrière-texte, voir aussi notre article « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », publié entre-temps dans *Poétique*, n° 164, novembre 2010.
2. Littéralement : sous-texte. Voir *infra*.
3. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », 1968, repris dans *Œuvres Complètes*, Paris, Le Seuil, III.
4. Roland Barthes, « (Théorie du) Texte », *Encyclopædia universalis*, 1968.
5. Michel Arrivé, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, 31, septembre 1973, p. 53-63.
6. Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
7. Annick Bouillaguet, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, novembre 1989.
8. Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976.
9. Voir à ce sujet Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
10. Pierre-Marc de Biasi, « Intertextualité (théorie de l') », *Encyclopædia universalis*, éd. 1989, p. 514. Je rejoins ici les conclusions tirées par Nathalie Limat-Letellier dans « Historique du concept d'intertextualité », in *L'Intertextualité*, « Annales de l'Université de Franche-Comté », n° 637, Besançon, 1998, p. 58-59.
11. Julia Kristeva, « Le texte clos », *Langages*, n° 12, 1968. « Linguistique et littérature », sous la direction de Roland Barthes, p. 103-125.
12. Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.
13. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, 1979, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984, trad. Alfreda Aucouturier, p. 337.
14. *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, *op. cit.*, p. 16.
15. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 50.
16. Jean Bellemin-Noël, « Interlecture versus intertexte », in *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p. 23.
17. Pour les schémas intermédiaires, voir *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, *op. cit.*, p. 5-22.
18. Khlebnikov, *La Création verbale*, Paris, Bourgois, « TXT », 1980, trad. Catherine Prigent.
19. Christian Prigent, *La Langue et ses monstres*, [Montpellier], Cadex, 1989, p. 108.
20. On trouve aussi un extrait du poème Zanzégui (1921) en épigraphe de son roman *Écoutez-voir*, publié en 1968.
21. L. Robel, *art. cit.*, p. 26.
22. Message personnel reçu le 25/09/2009.
23. Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira, 1969 ; Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969. Éditions de référence utilisées ici.
24. Formule avancée dans la conférence liminaire de son séminaire de 1965-1966 à l'ENS. Texte repris dans *Écrits II*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 233.
25. Michel Arrivé, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008.
26. Voir par exemple le rôle du *ne* explétif typiquement français dans la démonstration lacanienne.
27. Freud, *Contribution à la conception des aphasies*, [1891], Paris, PUF, 1983, trad. Claude Van Reeth.
28. *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 135. Le passage de *La Mise à mort* (1965) se situe page 155 dans l'édition Folio.



29. Serge Gavronsky, « Nietzsche ou l'arrière-texte Pongien », in Philippe Bonnefis, Pierre Oster (dir.), *Ponge inventeur et classique*, entretiens du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, [2-12 août 1975], Paris, Union générale d'éditions, « 10-18 » ; 1127, 1977.
30. Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 223.
31. *Ibid.*, p. 123.
32. Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, p. 15.
33. R. Debray Genette, « Génétique et théorie littéraire », Item, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=200864>
34. Umberto Eco, *Lector in fabula*, [1979], Paris, Grasset, 1985, trad. Myriem Bouhazer, rééd. « Poche Essais », n° 4098, p. 103.
35. Paul De Man, *Allégories de la lecture*, [1979], Paris, Galilée, 1989, trad. Thomas Trezise.
36. Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 176.
37. Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, *op. cit.*, p. 21.
38. Louis-Philippe Carrier, « L'infratexte sensible du lecteur », in Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier et Gérard Langlade (dir.), *Le texte du lecteur*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2011.
39. Voir à ce sujet *infra* l'article de Thangam Ravindranathan, « L'oublié du récit : prénom et préhistoire dans *En famille* de Marie NDiaye » et notre article « Fabriques du Savon d'après Francis Ponge ».
- 

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

---

## Coulisses du roman

---

# Vargas Llosa et Garcia Marquez : « les déicides »

Marie-Madeleine Gladieu

---

- 1 Depuis l'époque où, encore étudiant, Mario Vargas Llosa écrit ses premiers récits et publie, dans le quotidien de Lima *El Comercio*, chaque semaine, un long article sur l'un des écrivains du continent américain, Gabriel García Márquez figure parmi les auteurs qu'il privilégie, pour l'originalité de son style et de cet univers romanesque qu'il élabore au fil de ses œuvres. Vargas Llosa consacre son mémoire (*Tesis de Bachillerato*) à Rubén Darío, fondateur nicaraguayen du Modernisme, mouvement littéraire qui généralement fuit les problèmes du monde réel : il y cherche, et trouve, le moment où le poète, après quelques incursions dans un réalisme qui se veut imité de Zola, décide d'orienter son œuvre vers le monde des légendes, de l'exotisme et de l'imaginaire pur. Le jeune écrivain engagé, alors fervent admirateur de Sartre, face à un artiste presque dépourvu de sens civique, qui participe aux fêtes organisées à Guatemala Ciudad en l'honneur de Minerve, et surtout du dictateur guatémaltèque Manuel Estrada Cabrera dont il fera l'éloge dans ses poèmes, affirmera que la servilité n'est pas tant le fait des prosateurs que des poètes. Il est vrai qu'un poète péruvien, José Santos Chocano, a suivi lui aussi la voie de son illustre confrère.
- 2 Le romancier colombien, en revanche, fait partie de ceux qui s'engagent dans leur vie et dans leurs écrits. Mais Vargas Llosa admire davantage chez lui la manière, œuvre après œuvre, de construire un univers de fiction cohérent, en tout point comparable à celui qui naît de la plume de Faulkner, le comté de Yoknapatawpha : Macondo. Le romancier, en conclut Vargas Llosa, est un créateur, un peu plus lent que le Dieu de la Genèse, certes, qui fait surgir de la matière brute et informe le monde réel comme un chaos difficile à interpréter, un monde dont les orientations sont rendues claires, où les failles d'un système sont mises en évidence. Choisisant ici-bas des éléments qui servent son dessein, nommant les personnages et, assez souvent, les lieux, reconstruisant à partir de ce qu'il sélectionne, ajoute et retranche, il élabore un univers plus aisément compréhensible, image relativement infidèle de la réalité. Enfance reconstruite, a dit la critique de son roman le plus célèbre, *Cent ans de solitude*. Vargas Llosa consacre sa thèse de doctorat à cet aîné qu'il admire, et l'intitule : *Gabriel*

*García Márquez : historia de un deicidio* ; elle sera publiée, en tant qu'essai, par Barral, à Barcelone, et sera considérée, à juste titre, comme l'une des études les plus pertinentes sur l'œuvre de cet auteur. Il réfléchit aussi à ce que peut ou doit être un roman, si bien qu'autant qu'un travail de thèse, cette étude se présente comme le point fait sur l'écriture et les techniques efficaces pour retenir l'attention du lecteur tout en montrant les défauts de la société face auxquels l'écrivain souhaite le sensibiliser. Cette lecture approfondie laisse des traces dans une œuvre, si bien que García Márquez, et tout particulièrement ses *Cent ans de solitude*, apparaît pour Vargas Llosa, de manière plus ou moins consciente, comme l'un des arrière-textes de son œuvre en général.

- 3 Un exemple ponctuel confirme déjà cette affirmation. Dans *Cent ans de solitude*, l'une des bisaïeules d'Úrsula Iguarán, terrorisée par l'arrivée de Drake et de ses pirates sur la côte nord de la Colombie, s'assoit sur le réchaud et devient une « femme inutile ». Son mari l'emmène vivre chez les Indiens, loin de la côte, et construit pour elle une chambre sans fenêtre pour prévenir toute possible incursion des pirates. Chez Vargas Llosa, qui retient cette anecdote pleine à la fois de tendresse et d'humour, le lecteur peut observer une situation qui s'inspire de celle-ci dans *La Tante Julia et le scribouillard*, et plus précisément dans le quatrième chapitre, correspondant au second radio-feuilleton de Pedro Camacho. Mais l'anecdote est transfigurée : le garde civil Lituma, patrouillant dans le quartier difficile de Callao, voit un homme au comportement bizarre, déguisé en pirate, un couteau de cuisine à la main, qui entre dans une maison par une fenêtre ; celui-ci explique au garde stupéfait qu'il s'agit d'une fantaisie érotique de sa femme, qui exige qu'il joue au pirate et entre par la fenêtre pour accomplir son devoir conjugal. Ce qui rend impossible le rapport amoureux chez le Colombien, traité avec une compassion non dénuée d'humour, le pimente au contraire chez le Péruvien, étant traité d'une manière relativement grotesque de par l'intervention d'un élément extérieur qui vient troubler malgré lui cette mise en scène de l'intimité.
- 4 Plus importante dans l'arrière-texte vargas llosien est la notion de « déicide ». José Arcadio Buendía part avec sa femme, Úrsula Iguarán, loin de la petite ville de Ríoacha parce que, lors d'un combat de coqs, le propriétaire de l'animal vaincu a attenté à l'honneur de son adversaire, marié depuis plus d'un an et pas encore père, « homme inutile » en somme. José Arcadio tue son adversaire, et de retour chez lui, possède charnellement Úrsula et part avec elle et un groupe d'amis fonder une nouvelle ville, loin du Mal. Et effectivement, après des mois d'errance, José Arcadio s'arrête en un endroit où le lecteur averti trouve toutes les caractéristiques de ce lieu que la légende guarani nomme la Terre sans Mal : une terre fertile, qui permet de vivre sans presque cultiver le sol, située au-delà des montagnes (des Andes disent certaines versions de cette tradition), près d'une rivière aux eaux cristallines, où tout est fait pour que l'homme vive en chantant et en dansant, et où la mort n'existe pas. C'est ainsi que León Pinelo, au XVII<sup>e</sup> siècle, décrivait ce qu'il nomme le Paradis du Nouveau Monde, introduisant la notion de divinité là où elle était absente, la Terre sans Mal étant un lieu réel où les hommes pouvaient accéder de leur vivant pour à jamais chanter et danser, banqueter et aimer. Devenu utopie parfaite grâce aux dispositions prises par José Arcadio, où rien n'est à corriger comme il l'affirme au *corregidor*, où personne n'a encore atteint l'âge de trente-trois ans et personne n'est mort, Macondo tient à la fois de l'utopie fourriériste et guarani. Toutes les habitations recevant le soleil le même nombre d'heures et étant également distantes de la rivière, rappellent les cités imaginées par Fourier. Ce dernier imaginait un monde parfait entièrement construit

et organisé par l'homme, refusant l'idée d'un ordre divin imposé sur cette terre. C'est ce que constate le lecteur dans le Macondo des origines, où la nature est harmonieusement utilisée par l'homme. Ce Paradis, pour reprendre le terme utilisé par Pinelo, est donc non seulement naturel, mais humain. C'est l'œuvre de José Arcadio et des fondateurs qui l'accompagnent, qui rend cette nature édénique. Et si les phénomènes d'intertextualité avec le livre de la Genèse sont fréquents, les événements bibliques sont souvent parodiés. Prenons pour exemple la cause de la fondation de Macondo : Úrsula est bien la cause de l'arrivée du mal, mais parce qu'elle porte une solide ceinture de chasteté, craignant d'engendrer un enfant à queue de cochon. Mario Vargas Llosa parodiera à son tour ce motif de la femme mariée défendant à tout prix sa virginité, par la création de l'un des personnages de radio-feuilleton attribué à Pedro Camacho, dans *La Tante Julia et le scribouillard* : le jeune mari inexpérimenté se trompe de côté pendant des mois, et sa jeune épouse, aussi peu expérimentée, s'étonne de ne pas avoir d'enfant.

- 5 Un monde dans lequel l'homme est seul responsable du paradis ou de l'enfer qu'il crée, où la relation à la divinité n'a aucun sens véritable (le premier prêtre de Macondo arrive tard et se livre à des tours dignes d'un spectacle de cirque pour attirer l'attention des fidèles, et les rites religieux ne sont guère que des coutumes sociales), tel est Macondo. José Arcadio, le fondateur, décide de l'orientation des maisons, de leur place dans le village, organise le monde et la vie sociale, et crée finalement l'utopie anarchiste, une Terre sans Mal et sans cimetière ni maison de soins, qui est aussi une Terre sans Dieu. Cet acte créateur, ainsi que la parodie constante de la Bible, renvoient effectivement à la notion de déicide proposée par Mario Vargas Llosa. Même Melquíades, qui traque Dieu dans les recoins les plus sombres de la maison des Buendía où il pourrait se cacher, l'œil rivé sur la lentille de son nouvel appareil photographique, persuadé que la science va tout expliquer et débusquer toutes les impostures en donnant l'image exacte de ce qui existe, ne le trouve pas.
- 6 Le monde que crée Mario Vargas Llosa, en particulier dans *Conversation à La Cathédrale*, quand il revoit sa thèse de doctorat pour l'éditer, est aussi celui où l'homme est seul responsable de son destin et de celui de son pays. Le jeune écrivain subit alors l'influence marquée de la théorie sartrienne de la responsabilité : l'homme est responsable de tout devant tous. La recherche des responsabilités, individuelles ou collectives, dans ce moment de perte des repères et des valeurs que connaît le Pérou sous la dictature du général Odría, dans ce moment de désarroi collectif où les autorités font abattre les chiens, responsables de la rage, et les « communistes » (étiquette collée sur l'identité de tous ceux qui ne se montrent pas favorables au dictateur, guerre froide oblige), responsables de l'agitation sociale et de la dégradation de l'économie, fait l'objet de la seule question non explicitée par le jeune journaliste Zavalita : quand et où la décadence du Pérou a-t-elle commencé ? demande-t-il. Mais toute la mise en œuvre de l'univers romanesque montre clairement que la véritable question est : qui a abdiqué de ses responsabilités pour abandonner le pouvoir à ceux qui mènent le Pérou à sa perte ? Si bien que le passage en revue du comportement social et individuel des nombreux personnages qui constituent l'univers de la fiction met en évidence le lieu et le moment, premières parties de l'interrogation, subsidiaires toutefois par rapport à la véritable interrogation, où chacun a démissionné de ses responsabilités. Car le Pérou, pour Vargas Llosa, n'est pas une entité abstraite, mais une nation concrète, comme la Colombie pour García Márquez dans ses *Cent ans de solitude*. Et si la citoyenneté s'exerce pleinement du temps du patriarcat de José Arcadio, chacun exerçant son droit de

parole et d'intervention, elle commence à ne plus pouvoir le faire au moment où arrive le *corregidor*, dont le premier décret confond uniformisation et harmonie sociale : toutes les maisons de Macondo doivent être peintes de la couleur du parti au pouvoir. Le lecteur, face à cette égalité de façade, ne peut que se souvenir de la véritable égalité entre citoyens instaurée par José Arcadio.

- 7 *Conversation à La Cathédrale*, roman publié peu avant la thèse ou plutôt l'essai sur García Márquez, part de la situation inverse : l'inégalité entre citoyens s'est approfondie, les conditions d'emploi se sont dégradées, la dictature est bien installée, et les journalistes doivent se contenter d'articles sur les chiens écrasés. Le jeune journaliste Zavalita découvre, un jour où son chien a été emmené avec sa laisse à la fourrière pour que les employés aient leur quota de bêtes à abattre, que cette expression correspond en fait à une réalité : les chiens, mis dans des sacs, sont frappés à coups de bâton et finissent d'agoniser sur le terrain vague municipal. Dans le café sordide qui jouxte la fourrière, en compagnie de l'ancien chauffeur de son père, Ambrosio, devenu employé de la fourrière, payé à la tâche, c'est-à-dire au nombre de chiens tués, Zavalita fait le point sur les êtres écrasés par le système. Le nom pompeux du local ne correspond qu'à un café sale et malodorant, dont les clients (*parroquianos* en espagnol, terme qui désigne aussi les paroissiens) sont pour la plupart les employés de la fourrière. Ce type d'emploi est peu gratifiant et encore plus mal rétribué, mais il est le dernier rempart contre un chômage non indemnisé. Ambrosio affirme clairement qu'après cet emploi, seule la mort l'attend. Sa situation est comparable à celle de quelques chiens dont un journal de cette époque signale la présence sur une île du Rimac, la rivière qui traverse Lima et au bord de laquelle est située cette fourrière : ils ont échappé au martyre, mais ils restent isolés sur une île, se nourrissant des déchets jetés à l'eau, et attendant, en réalité, la mort qu'ils retardent de leur mieux.
- 8 Jusqu'à quel point *Cent ans de solitude* constitue-t-il l'un des arrière-textes de *Conversation à La Cathédrale* ? Les exemples qui précèdent montrent que Mario Vargas Llosa a pour habitude de transmuter ou d'inverser des éléments narratifs trouvés chez son collègue. À cette époque, plusieurs romanciers du « boom » latino-américain se lancent dans l'entreprise d'écriture du « roman total », celui qui proposera une synthèse de l'histoire de l'humanité en quelques centaines de pages. *Cent ans de solitude* répond assez bien à ce critère ; *Conversation à La Cathédrale*, également. Mais si le premier se termine sur la destruction de Macondo par un phénomène cyclonique, le second présente un pays détruit par l'action, et par l'inaction, de l'homme. La voix narratrice n'accuse pas les classes populaires, éternelles victimes du système ; mais elle souligne la responsabilité des intellectuels, plus soucieux de leur ego que du progrès et de la nation. Les deux jeunes militants communistes désertent un jour avec la caisse de leur cellule. L'aristocratie, incarnée par le personnage du père de Zavalita, se montre particulièrement servile à l'égard du régime, condition pour que ses entreprises puissent fonctionner ; et la presse est réduite à ne plus jouer son rôle de « quatrième pouvoir ». La véritable question que Zavalita ne formule pas est, par conséquent : qui a mené le Pérou au bord du gouffre ? Et c'est une question similaire qui se pose dans *Cent ans de solitude* : qui portera la responsabilité de donner le jour à l'enfant à queue de cochon, du monstre innocent par qui adviendra la destruction de Macondo ? Et celle qui se pose dans le roman de Vargas Llosa, touchant non la destruction physique mais la destruction morale d'une société entière, est donc bien : qui porte la responsabilité

d'avoir laissé naître un système monstrueux, nouveau Moloch qui sacrifie les innocents ?

- 9 Si, chez le romancier colombien, la démesure qui caractérise quelques personnages hauts en couleurs n'est pas, en soi, destructrice, il s'agit simplement de personnalités hors normes, de forces de la nature, chez Vargas Llosa, cette démesure aboutit toujours à la destruction et elle concerne surtout des sbires de la dictature (des policiers qui torturent longuement par plaisir les gardés à vue dans les commissariats de quartier, par exemple).
- 10 Seules les Indiennes du quartier populaire de La Victoria réagissent et manifestent, mais pour des raisons qui ne touchent pas les autres couches de la population : leur manifestation, bien que forte et décidée, ne fait l'objet d'aucun compte rendu dans la presse écrite, ni à la radio. Les syndicats ne sont pas assez puissants pour obtenir des victoires significatives ; les partis politiques, et même le populaire APRA, comptent peu de militants, et ont d'ailleurs été maintenus loin de toute relation avec le chef de l'État et les représentants du pouvoir.
- 11 Dans *Cent ans de solitude*, la prostitution garde un statut qui rappelle celui dont elle jouissait au Moyen Âge. Mais dans *Conversation à La Cathédrale*, elle a pour fonction essentiellement de mettre en évidence la perversité de tous ceux qui exercent le pouvoir ou sont en rapport étroit avec lui. Elle apporte quelques éléments de réponse à cette question informulée de Zavalita. Ce n'est donc aucun dieu qui sonde le cœur des hommes, mais plutôt les travailleuses du sexe, et ceci, chez les deux romanciers.
- 12 Même si Gabriel García Márquez et son œuvre ne détiennent pas l'exclusivité de l'arrière-texte pour Mario Vargas Llosa, une influence certaine peut être observée dans le cadre de ce que ce dernier a nommé le « déicide ». Les œuvres des deux romanciers sont essentiellement humaines, laissent à l'homme l'entière responsabilité de ce qui lui advient et évitent de reporter ce qui est du ressort de la responsabilité humaine sur une quelconque divinité. Mais quand des motifs particuliers, inspirés de son collègue colombien, apparaissent chez Vargas Llosa, ils sont traités avec humour, et souvent de manière inverse par rapport à leur modèle. Et la question de fond qui sous-tend le roman *Conversation à La Cathédrale* est en réalité la même que celle qui sous-tend *Cent ans de solitude*. Elle touche l'apparition de la monstruosité et la destruction d'un monde qui peut être défini comme totalement humain, comme œuvre d'un déicide.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

# Intertexte et arrière-texte : l'écriture apparemment lacunaire chez Rafael Menjívar Ochoa

Thierry Davo

---

- 1 Mon objectif est d'essayer de montrer, à partir de deux romans de l'écrivain salvadorien Rafael Menjívar Ochoa, comment l'un des deux, érigé en intertexte de l'autre, permet de dévoiler un arrière-texte initialement caché. Rafael Menjívar Ochoa (San Salvador, 1959) écrit lentement, minutieusement, et mène souvent plusieurs chantiers de front. De plus, certains thèmes ou univers récurrents, comme la mort, les échecs, les miroirs, appellent à une lecture intertextuelle d'une œuvre qui se construit peu à peu en un véritable tissu : un texte au sens propre. « J'écris comme une mamie fait du crochet »<sup>1</sup>. Cette œuvre se prête donc assez bien à une étude de l'intertextualité, mais également à celle de l'arrière-textualité, tant l'histoire de son pays natal, le Salvador, ou la « réalité » du pays dans lequel il a passé la moitié de sa vie, le Mexique, sont omniprésentes. Plusieurs axes d'étude auraient donc été possibles. Je me pencherai ici sur ses deux derniers romans, *Bref inventaire de toutes les choses*<sup>2</sup> (2007) et *Instructions pour vivre sans peau*<sup>3</sup> (2008), deux textes indépendants mais dont la lecture du deuxième permet une intéressante relecture du premier.

## Bref inventaire de toutes les choses

- 2 Le roman est constitué de cinq parties : « La rage inutile », « Agathe », « Nostalgie du cadavre », « Les larmes perdues » et « Sur la continuité du silence. »
- 3 Le premier chapitre et le dernier sont l'évocation par une voix *off* d'un homme détruit. « Il ne se souvient pas : il voit »<sup>4</sup>. C'est un homme en prison, un homme « absurde ». Cet homme semble lobotomisé, anesthésié de tous points de vue par un enfermement de très longue durée. Cet homme sans nom, cet homme nu ne parvient à découvrir quelques petites choses de ce qu'il est que par éliminations successives. Il hiberne, à supposer que l'on puisse hiberner dans un pays éternellement chaud, ne respire que le



strict minimum pour maintenir ses fonctions vitales. Il est, surtout, un corps sans conscience, sans volonté, sans présent – mis à part l’observation d’un petit rectangle de mur. Un homme également sans avenir, doté d’un seul passé, mais auquel il n’a plus accès. Le texte, outre l’évocation de l’environnement carcéral aseptisé du personnage, cherche essentiellement à démontrer pourquoi il ne peut être ni Dieu ni la mer. On n’y trouve aucun indice permettant d’en savoir plus sur cet homme, ni sur les circonstances de son incarcération, si ce n’est une allusion pour le moment énigmatique :

[...] il devrait en arriver à penser, par exemple, [...] à ce qui ou ceux qui sont morts pour qu’il ait à manger dans son assiette et de la graisse sous la peau, et scruter le passé le conduirait à son présent, et peut-être se souviendrait-il parmi les brumes de son enfance de ce qui avait commencé comme un élevage de lapins et qui sait à quel moment – mais comment ne pas le savoir – s’était transformé en un Auschwitz insensé [...]<sup>5</sup>

- 4 On retiendra surtout de ce passage ceux qui sont morts pour qu’il ait à manger, la graisse sous la peau et Auschwitz.
- 5 Le deuxième chapitre, « Agathe », se présente sous la forme d’un journal, adressé à une certaine Agathe, qui est morte, et commence par « Un homme a besoin d’un passé », ce qui nous invite à adopter comme hypothèse de lecture qu’il s’agit d’un journal tenu par l’homme en prison du premier chapitre. Le troisième chapitre, « Nostalgie du cadavre », est un long monologue adressé par ce même homme à cette même Agathe, dont il veille le corps en décomposition, et la quatrième partie, « Les larmes perdues », le journal d’Agathe. Il faut attendre les toutes dernières lignes du texte pour pouvoir reconstituer l’intrigue du roman. L’histoire en est peut-être la suivante : Agathe, une jeune femme qui vit seule avec sa mère, semble n’avoir d’autre horizon que de passer le reste de sa vie assise à sa fenêtre. Jusqu’au jour où survient l’inconnu. Hypnotisée par la tristesse de son regard, elle le suit dans une grande propriété au sol jonché de cadavres de lapins. Elle découvrira plus tard un laboratoire rempli de bocaux contenant, dans du formol, des lapins greffés.
- 6 L’inconnu, comme Agathe, a lui aussi une relation fusionnelle avec sa mère, une femme obnubilée par la crainte de mourir seule, et qui ne se sépare jamais de son téléphone, même lorsqu’elle se rend aux toilettes, afin de pouvoir appeler à l’aide en cas de malaise. Elle mourra, on le devine, d’une mauvaise chute, après s’être entortillé les pieds au fil du téléphone. L’inconnu, qui se retrouve seul dans une immense propriété, va y développer un élevage de lapins afin de lui fournir la matière première à des expérimentations animales. Il va chercher à développer la technique de la greffe, afin de modifier la morphologie de lapins qui, on s’en doute, ne survivent pas à de telles expérimentations et finissent dans du formol. Un jour, le jour où il n’y a plus de lapins, il va chercher à franchir un pas, à réaliser son chef d’œuvre, dont il pressent également qu’il sera son chant du cygne, et ne plus se contenter de lapins : Agathe est là. Agathe qui, sans l’aimer, accepte ce contrat étrange parce qu’elle y voit la seule manière d’échapper à la morosité de la vie qui lui était promise. Ce que lui propose cet homme c’est de donner un sens à sa vie, en faisant d’elle une œuvre d’art. Bien sûr, elle en meurt, mais son cadavre mutilé va lui survivre quelque temps, grouillant de vie bactérienne.
- 7 Finalement, lorsque le corps d’Agathe aura donné tout ce qu’il a pu donner, l’homme téléphone à la police pour se dénoncer, en utilisant bien entendu le téléphone fétiche de sa mère. On le retrouve alors en prison. Le roman se terminait initialement par une

hypothèse : « Cette nuit peut-être rêvera-t-il de lapins » ; phrase que l'auteur a modifiée *in extremis* en « Cette nuit peut-être aura-t-il des rêves de lapins »<sup>6</sup>.

- 8 En l'absence de toute référence à un lieu ou à une époque, on ne peut interpréter ce roman que comme une variation funèbre sur le mythe de Pygmalion. On ne sculpte pas la matière vivante, y voir une construction est un leurre, s'y essayer relève de la destruction.

## Instructions pour vivre sans peau

- 9 L'écriture d'*Instructions pour vivre sans peau* est partiellement contemporaine de celle du *Bref inventaire de toutes les choses* : 1999-2002 pour le premier, 1999-2004 pour le deuxième, avec un premier jet daté de 1988.
- 10 *Instructions pour vivre sans peau* se différencie de *Bref inventaire de toutes les choses*, roman qui, on l'a vu, est utopique, sur plusieurs points : son enracinement à des lieux géographiquement repérables : Phoenix, Flagstaff, Chicago, San Salvador (Gdansk et San Diego sont également évoqués) explicitement nommés, fait assez rare chez Menjívar qui, s'il ne nomme pas toujours ses personnages, ne nomme pas toujours non plus les lieux. Structurellement, *Instructions pour vivre sans peau* se différencie également du précédent roman par son éclatement, qui en fait un collage, une mosaïque textuelle dans laquelle interviennent même des textes en vers libres, ce en quoi il renoue avec son premier roman, *Histoire du traître de jamais plus*<sup>7</sup>.
- 11 En revanche, les deux romans ont en commun deux éléments majeurs : l'histoire qui nous est racontée est à construire soi-même et ce n'est faisable que dans les toutes dernières lignes du livre ; d'autre part *Instructions pour vivre sans peau* commence lui aussi par un texte énigmatique, une adresse au protagoniste cette fois, émanant d'une voix à la première personne du pluriel, et qui reviendra tout au long du roman :

Ce que vous essayez de comprendre, au fond, c'est le sens de ce nœud dans votre gorge que vous camoufflez derrière votre sourire implacable, [...], ce sourire que vous avez passé votre vie à repasser devant votre miroir : une structure faite d'os, de muscles, de nerfs et d'âme qui vous sert à marcher à grands pas dans la rue, et à rentrer chez vous avec un soupir de soulagement : le regard bien modulé, les joues distordues, un haussement imperceptible des sourcils et les dents aussi pures que la conscience d'un ange, même si cette blancheur, c'est ce qu'enseigne l'histoire des anges, est plus cosmétique que spirituelle. [...] Vous, ce que vous souhaitez, c'est que disparaisse ce nœud dans votre gorge. Vous voulez vomir, et c'est pour cela que vous êtes venu jusqu'à nous. Vous n'y prendrez aucun plaisir, mais si vous y parvenez, vous pourrez dormir sans craindre l'asphyxie et sortir dans la rue sans avoir l'impression que tout ce qui entre par vos yeux, vos oreilles, votre peau – la peau, cependant, est un thème à part – se dépose dans votre gorge comme le bouchon de cheveux et de graisse qui obstrue la canalisation d'un lavabo.<sup>8</sup>

- 12 Ce nœud dans la gorge, on le découvrira progressivement, ce sont ses cadavres, des cadavres dont il souhaiterait se débarrasser. Mais il est averti des limites de sa démarche :

Ne raisonnez pas en termes de psychanalyse. La psychanalyse tente d'exterminer les cadavres de l'âme et promet un bonheur d'autant plus grand que la douleur nécessaire pour y arriver aura été intense. [...] Mais qui souhaite être heureux ? Et qui peut être ce qu'il est, la seule chose qu'il puisse être, sans ses cadavres ? Non seulement ces cadavres si frais et pimpants qu'ils donnent envie d'être embrassés parce qu'ils ont encore entre les lèvres la chaleur du dernier souffle ; non seulement

ceux qui sont déjà os et presque cendres, si vieux qu'ils seraient décoratifs dans les meilleurs salons ; mais aussi ceux qui sont en plein épanouissement, qui grouillent de couleurs et de bactéries, qui crèvent en pustules et explosent en odeurs affolées. [...] ces cadavres c'est votre vie. [...] Ce n'est pas la paix que vous recherchez [...]. Vomir ne vaut la peine que si votre objectif est de faire de l'espace afin que d'autres cadavres – plus frais, plus appétissants – occupent la place des anciens : il est indispensable de se renouveler. [...] Vous avez assassiné chacun de vos morts. Vous les avez abandonnés aux intempéries afin que le soleil les dévore, ou vous les avez plongés dans la chaux vive, ou vous les avez jetés à la mer, le lieu où les cadavres, au bout de quelques jours, dévoilent leurs possibilités les plus intéressantes. La psychanalyse désire désespérément que vous vous défassiez de vos cadavres et que vous les remplaciez par une paix sans sépultures, ce qui ferait de vous un cimetière sans morts, image pathétique s'il en est.<sup>9</sup>

13 Le roman se déroule dans une chambre d'hôtel de Phoenix où notre personnage se livre, chaque année à la même date, au rituel d'un rendez-vous amoureux avec une certaine madame Tal y Tal, une femme mariée de Chicago. Comme chaque année, il attend madame Tal y Tal, sans qu'on sache d'ailleurs si elle vient vraiment : est-elle réelle ou fantasmée ? En l'attendant, il joue avec la télécommande de la télévision, passant d'une chaîne de télé-achat à une chaîne informative, avant de passer à une autre chaîne, chaque séquence étant le point de départ d'un développement qui sera la matière première dont le lecteur aura besoin pour reconstruire l'histoire.

14 Dans son *zapping*, notre personnage n'a pas accès à certaines chaînes, les chaînes payantes, dites « pour adultes ». L'accès à ces chaînes, comprises entre les canaux 76 et 99 – de toute façon la télécommande ne permet pas d'aller plus loin – nécessiterait l'intervention du standardiste de l'hôtel :

Et vous comprenez qu'il y a une zone des ondes télévisées qui vous est interdite, à laquelle il n'y a pas moyen d'arriver, qu'il y a des choses qui après tout ne peuvent ni ne doivent être vues, pensées, appréciées, subies ; concrètement les chaînes pour adultes. Il n'y a donc pas moyen d'atteindre les canaux situés entre le 76 et le 99, c'est-à-dire du 77 au 98, et sur le canal 99 – vous en avez la preuve – il n'y a rien, le grand bleu d'un écran n'est rien d'autre qu'un grand rien bleu. Vous pourriez appeler la réception pour qu'on active les chaînes invisibles, mais vous ne dévoilerez pas vos faiblesses à des gens que vous ne connaissez pas ni ne souhaitez connaître : on n'avoue pas si facilement le désir de voir sur les chaînes pour adultes le plaisir d'autrui.<sup>10</sup>

15 Le lecteur – Menjívar s'y emploie – associe inévitablement « chaînes pour adultes » et « chaînes pornographiques », d'une part parce que c'est ainsi que le syntagme est lexicalisé dans le langage courant, et d'autre part parce que l'épisode suit immédiatement une évocation érotique de madame Tal y Tal. Mais ne s'agit-il pas d'un piège tendu par l'auteur ? 76, 99 sont-ils vraiment des numéros de canaux ? Ne peuvent-ils pas être lus comme des dates ? 1976 est en effet l'année où l'auteur arrive au Mexique, 1999 l'année de son retour au Salvador, deux dates entre lesquelles il s'est effectivement déroulé, en son absence, des « choses qui après tout ne peuvent ni ne doivent être vues, pensées, appréciées, subies ». Des choses obscènes – le conflit intérieur armé – mais qui pour un esprit malade – un psychopathe par exemple – pourraient malgré tout s'avérer appétissantes. Et s'il n'y a rien après le canal 99, le roman ayant essentiellement été écrit en 1998, c'est peut-être tout simplement parce que l'avenir est illisible.

16 Une autre séquence nous entraîne dans une série de considérations relatives aux dix commandements, ces « instructions » du monde judéo-chrétien, et qui de fait

structurent le livre. Menjívar les détaille, tout d'abord un par un, puis s'interrompt brutalement et passe à autre chose au moment le plus intéressant : après le quatrième. Le cinquième commandement est repoussé beaucoup plus loin dans le livre, à la fin, juste avant le dénouement sinistre, et est décliné non pas sous la forme traditionnelle du « Tu ne tueras point » mais « Tu ne mourras point ».

- 17 Comme dans *Bref inventaire de toutes les choses*, il faut avoir refermé le livre pour reconstituer la vie de ce personnage qui attend dans un hôtel de Phoenix. Enfant, il a vécu seul avec sa mère, son père ayant été enlevé, torturé et assassiné par les escadrons de la mort :

Qu'est devenu papa ? Pourquoi papa n'a-t-il pas une tombe avec son nom et son prénom ? Maman a dit qu'il était méconnaissable. Avant, elle ne le disait avec un sourire rempli d'orgueil que quand il mettait son costume gris (le seul) et une de ses deux cravates : « tu es méconnaissable ». La dernière fois, elle l'avait dit en criant. (Qui a sculpté la chair de papa ?)<sup>11</sup>

- 18 On sait également qu'il a été tenté par le séminaire, avant d'y renoncer parce qu'il n'avait pas la foi, puis est entré dans la résistance, non pas par conviction politique, mais par amour pour une résistante. Mais sa compagne d'un moment le quitte très vite pour un autre membre du groupe, « le jeune homme aux yeux rêveurs ». Devenu chef d'un petit groupe de douze résistants – dont il est donc le treizième, le traître – il les dénonce par un appel téléphonique anonyme. Il sera présent lors de l'identification des cadavres, atrocement mutilés – l'amant aux yeux rêveurs est devenu « le cadavre aux orbites rêveuses »<sup>12</sup> –, puis, doté d'un passeport enfin à son nom, après des années de clandestinité, il quittera le Salvador pour poursuivre ailleurs une carrière de tueur à gages. Et se livrer, chaque jour anniversaire de sa trahison, à l'heure précise de son forfait, à ce rituel de la chair qui le mène chaque année dans cet hôtel de Phoenix.
- 19 Revenons sur le titre du roman. La première partie du titre renvoie explicitement à une série de textes de Julio Cortázar : *Manuel d'Instructions*<sup>13</sup>. On peut d'ailleurs se demander si ce clin d'œil à Cortázar est uniquement littéraire, tant ce dernier était politiquement engagé dans les luttes d'émancipation du Nicaragua et du Salvador.
- 20 Intéressons-nous maintenant à la deuxième partie du titre : *pour vivre sans peau*. Un peu comme il le fait avec les chaînes pour adultes, Menjívar multiplie longtemps les fausses pistes. Notre personnage a des problèmes de peau, attribués au passage du climat sec de l'Arizona aux ambiances conditionnées (avion, hôtel). Dans la chambre d'hôtel de Phoenix, l'air conditionné passe sur le corps sans peau du protagoniste comme une tondeuse à gazon qui se serait emballée<sup>14</sup>. Sa peau se craquelle, se fissure, comme le sol désertique de l'Arizona sillonné de routes vu à travers les hublots de l'avion, ou comme le ciel sillonné par des avions à réaction qu'il se rappelle avoir vu sur le parking d'un *drive-in* de Flagstaff. Sa chair est à vif et il s'amuse à tirer sur des lambeaux de peau de son poignet en imaginant qu'il pourrait tirer progressivement jusqu'au coude. Cette même chair, parce qu'elle est à vif, sera également mise à rude épreuve au cours de l'étreinte qui l'attend avec madame Tal y Tal. Mais, rappelons que chez les Aztèques, auxquels il est fait une très brève allusion, lorsque notre personnage se rappelle qu'enfant il avait visité la pyramide de Tazumal, lieu de sacrifice, l'écorchage était un supplice rituel courant<sup>15</sup>. Menjívar multiplie ainsi les indices, par petites touches discrètes, et qui vont se révéler pleinement lors de la scène culminante, celle de l'identification des corps écorchés de ses victimes :

[...] c'est leur terrain de jeu et vous l'avez profané, avec vos pleurs silencieux, tellement silencieux qu'il n'y eut ni larmes ni vomis, seulement des termes

administratifs concernant la femme qui n'a plus à présent ni visage ni mains ni pieds, ses viscères non plus ne sont pas au complet et ne pourront jamais l'être, parce que les parties qui manquent ont disparu : c'est le cadavre d'un cadavre. Sa peau est crevée. Il suffit de tirer un peu pour la laisser complètement nue. Vous avez fait l'amour avec ce morceau de viande mutilée et, à le voir ainsi, sans peau, vous la haïssez de ne pas aimer cette viande, de l'avoir aimé et avoir cessé de l'aimer, et vous ressentez à présent une rancœur plus grande que le plus profond des dégoûts parce que jusque dans la mort elle vous a trompé : elle a été assassinée en compagnie de son amant [...].<sup>16</sup>

- 21 C'est dans cette optique sacrificielle, sans doute, qu'il faut analyser le nom de madame Tal y Tal. Certes la formule « *tal y tal* » est en espagnol une formule passe-partout, conforme au souci assez fréquent chez Menjívar de laisser ses personnages sans nom. Ainsi, madame Tal y Tal serait-elle une sorte de « Madame Untel ». Mais Mikhaïl Tal (1936-1992) est aussi un joueur d'échecs surnommé le Maître du sacrifice, spécialiste de la stratégie du sacrifice spéculatif, qui consiste à donner volontairement des pièces à l'adversaire en échange d'un avantage stratégique. On lui a souvent reproché d'avoir recours à des sacrifices irrationnels mais impressionnants – comme le sacrifice de Dame – destinés à déstabiliser l'adversaire. Tal a ainsi déclaré « Il y a deux sortes de sacrifices : ceux qui sont corrects, et les miens ». Comme il y a, dans *Instructions pour vivre sans peau*, ceux qui sont nés pour être victimes et ceux qui sont nés pour être victimaires : ceux qui sont nés pour être des lapins et ceux qui sont nés pour être des chiens – avec, au-dessus, les mouches, nées pour donner une raison d'être aux chiens et aux lapins. Et *Instructions pour vivre sans peau* est jalonné de textes, en prose poétique ou en vers libres, consacrés à ces trois animaux particuliers du bestiaire menjivarien :

Certains ont une âme de victime : voilà tout.

Il suffit de marcher le long des rues d'une ville torride, escortée par un volcan de taille plus que médiocre – San Salvador, cette abstraction – pour reconnaître et sentir dans les fumées du gasoil et dans l'adrénaline ce pur et simple fait, sans jugements de valeur, cette vérité aussi absolue que la peur : il y a ceux qui ont une vocation de victime, ceux qui ont une vocation de victimaires, ceux qui le sont plus ou moins, ceux qui l'acceptent et ceux qui tentent de cacher leur nature, même si les nuits s'emplissent de leurs soupirs d'assassins ou de matière première pour assassins.

Les victimes errent dans les rues, comme des lapins cherchant en vain une feuille de laitue à grignoter. Ils ont l'air de se presser mais en réalité ils zigzaguent, s'arrêtent, regardent à droite et à gauche, reviennent sur leurs pas : ils clignent à peine des yeux, et la fascination prémonitoire de leur mort dilate leurs pupilles.

Les victimes s'écartent devant le pas précis des victimaires, mais elles ne fuient pas. [...] Les victimaires ont le regard fixe et leur rictus dédaigneux pourrait ressembler à un sourire. Ils choisissent leur victime, l'emmènent dans un endroit isolé et l'exécutent. Ou bien ils ne l'emmènent pas et l'exécutent sur place, à la vue de tous et, ainsi, la vie continue à avoir un sens.<sup>17</sup>

- 22 Ce qui caractérise la répression au Salvador au cours des longues années du conflit armé, est qu'elle se différencie radicalement de ce qu'on a pu observer ailleurs en Amérique Latine – Argentine, Chili, Guatemala – où a été pratiquée la disparition à grande échelle. Au Salvador, on s'est au contraire livré à l'exhibition des cadavres mutilés, souvent placés dans des positions grotesques, dans des mises en scènes macabres. Les corps disloqués – comme est disloquée l'écriture des *Instructions* – étaient abandonnés, seuls ou en groupes, à des arrêts de bus, sur des terrains vagues au cœur de San Salvador ou, à quelques kilomètres, dans une plaine de roches volcaniques au lieu-dit *El Playón*. Or, rappelons qu'en espagnol, le mot « *exhibición* » est celui le plus

utilisé pour dire « exposition ». Les escadrons de la mort sont donc bien des cohortes d'artistes de la chair qui exposent leurs œuvres :

S'il ne sculptait pas des corps, il serait cordonnier, ou maçon, ou éternel lycéen, pour ainsi dire rien. Ou peut-être serait-il une statue, comme celles qui sortent de ses mains, éphémère, jetable.<sup>18</sup>

## Relecture de *Bref inventaire de toutes les choses* à la lumière d'*Instructions pour vivre sans peau*

- 23 *Instructions pour vivre sans peau* permet à présent une relecture, non obligatoire mais possible, de *Bref inventaire de toutes les choses*. Le roman peut être lu indépendamment, comme une fable, un avatar cruel et pessimiste du mythe de Pygmalion. Mais les rapports que les deux œuvres entretiennent sont nombreux.
- 24 Le titre, de par sa syntaxe, fait allusion au traité de Bartolomé de las Casas de 1552, *Très bref récit de la destruction des Indes*<sup>19</sup>. Ce titre constitue donc une invitation subliminale à attendre le récit d'une destruction – mais une destruction qui se prétend constructive, dans le discours et l'idéologie colonialistes. Dans *Instructions pour vivre sans peau*, les membres des escadrons de la mort sont présentés comme de sinistres « artistes de la chair », ce qu'est le protagoniste de *Bref inventaire* : un sculpteur sur être humain après avoir été sculpteur de lapins, des lapins d'ailleurs très présents aussi dans *Instructions*. Mais le traité de las Casas évoquait une destruction collective. On peut faire quelques remarques :
- Le journal tenu par l'inconnu se termine le 11 septembre, date sacrificielle s'il en est pour un Américain : coup d'État militaire au Chili le 11 septembre 1973, attentats de New York le 11 septembre 2001. Dans les deux cas, il s'agit d'une tragédie collective.
- <sup>20</sup>
- 25 Ce n'est pas une personne qui est martyrisée, c'est toute une communauté. C'est aussi ce que sous-entendait, dès les premières pages du texte, l'allusion à Auschwitz, camp d'extermination où étaient menées des expérimentations médicales : une des expériences réalisées par le docteur Mengele était la greffe de jumeaux pour tenter d'en faire des siamois.
- 26 Selon *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, Agathe serait une jeune fille de Catane qui aurait résisté stoïquement aux pires tortures plutôt que de répondre aux avances du consul Quintien. Au cours d'une séance de torture, un tremblement de terre se produisit et, pour le premier anniversaire de son décès, l'Etna entra en éruption, déversant un flot de lave en direction de Catane. Depuis, sainte Agathe est invoquée lors des tremblements de terre et des éruptions volcaniques, deux phénomènes extrêmement liés au Salvador. « La vallée des hamacs »<sup>21</sup> est le surnom donné à la région où se situe San Salvador, en raison de la fréquence de son activité sismique ; d'autre part, la ville est surplombée par un volcan – le mot apparaît à deux reprises dans *Instructions* ; c'est surtout comme nous l'avons vu sur un plateau jonché de pierres volcaniques que les escadrons de la mort « exposaient » leurs œuvres d'art. Rapporté à l'histoire du Salvador, et en particulier à l'arrière-texte de ses années « pour adultes », le prénom d'Agathe, personnage du *Bref inventaire* dont l'étymologie est porteuse de soumission et d'abnégation, trouve ainsi la totalité de sa signification dans *Instructions*.
- 27 Est-ce à dire que *Bref inventaire de toutes les choses* serait un roman « à clé » ? Sans aucun doute non. Mais la lecture d'*Instructions pour vivre sans peau* et du *Bref inventaire* en

parallèle – en fait comme ils ont été écrits – donne à ce dernier roman un tout autre éclairage, le premier fourmillant d'indices permettant du deuxième une lecture plus locale et plus circonstancielle derrière son apparente universalité. Le personnage sans nom est-il le même dans les deux romans ? Le *Bref inventaire* est-il la suite des *Instructions* ? C'est peu probable et cela n'a pas grande importance. On l'a vu, le personnage du *Bref inventaire* évoque la graisse qu'il a sous la peau. Au cours de son *zapping*, le personnage des *Instructions* tombe sur une chaîne de télé-achat qui vante les mérites d'une méthode pour maigrir :

Vous soulevez votre chemise et vous vous observez. Vous n'avez pas de ventre mais il y a un peu de graisse, là. Elle s'est accumulée peu à peu et vous ne parviendriez pas à la faire fondre en quinze jours, ni avec cet appareil ni avec rien d'autre. Et il est peu probable que vous désiriez la faire fondre : c'est votre graisse.<sup>22</sup>

- 28 Le téléphone joue également un rôle capital dans les deux romans.
- 29 Revenons sur cette date de 1988, à laquelle aurait été commencé le livre. La première partie du *Bref inventaire*, l'évocation de l'homme en prison reprend en fait un texte plus ancien. On en trouve une première trace dans un roman de jeunesse, écrit vers 1985 et jamais publié, intitulé *Portrait de l'inconnu et de Madame*<sup>23</sup>. Ce roman avait pour cadre un épisode du conflit interne salvadorien qui, à l'époque, avait durablement déstabilisé toute la gauche latino-américaine : l'assassinat de la dirigeante Ana María, numéro deux des Forces Populaires de Libération, par un commando dirigé par le commandant Marcelo, le chef de sécurité de son propre mouvement. Dans *Portrait de l'inconnu*, le commandant Marcelo est en prison. Il ne pense pas et se contente de gratter indéfiniment, du bout de l'ongle sur le mur, le même petit rectangle de quelques centimètres de côté que dans *Bref inventaire* notre inconnu ne gratte plus, se contentant de le regarder. Il n'est donc pas illégitime d'entrevoir le commandant Marcelo derrière l'ébauche de ce personnage devenu sans nom (« Je n'ai pas de nom, Agathe. Je n'en ai pas besoin »<sup>24</sup>) au fil du temps.
- 30 *Bref inventaire*, on l'a vu, est un roman apparemment déconnecté de toute réalité géographique et temporelle, mise à part la présence fondamentale mais archaïque d'un téléphone à fil qui, un jour, exigera une note en bas de page. Mais, le relire après *Instructions pour vivre sans peau*, permet de dévoiler tout un arrière-texte spatio-temporel. Dans les deux livres, les victimes sont associées aux lapins. Le caractère craintif de ce petit animal est un trait universel, mais il l'est plus encore en espagnol, langue dans laquelle « se pelotonner » (« *agazaparse* ») est une dérivation du mot « *gazapo* », « lapereau ». Et est-ce pousser trop loin l'interprétation que de signaler que, chez les Aztèques, comme nous l'apprend Sahagún<sup>25</sup>, voir entrer un lapin dans sa maison signifiait qu'un membre de sa famille allait s'absenter ou se cacher dans les montagnes et les ravins ? Est-ce à dire prendre le maquis ?

---

## NOTES

1. Source : notre conversation informelle avec Rafael Menjívar Ochoa, San José, Costa Rica, août 2000.



2. Menjívar Ochoa, Rafael, *Breve recuento de todas las cosas*, San Salvador, Índole, 2007 ; *Bref inventaire de toutes les choses*, Le Mans, Cénomane, 2007, pour la traduction française.
3. Menjívar Ochoa, Rafael, *Instrucciones para vivir sin piel*, México, La Orquídea Errante, 2008 ; *Instructions pour vivre sans peau*, Le Mans, Cénomane, 2004, pour la traduction française.
4. *Bref inventaire*, *op. cit.*, p. 7.
5. *Ibid.*, p. 23.
6. *Ibid.*, p. 94, et état antérieur dactylographié, communiqué par l'auteur.
7. Menjívar Ochoa, Rafael, *Historia del traidor de nunca jamás*, San José, EDUCA, 1985 ; *Histoire du traître de jamais plus*, Le Mans, Cénomane, 1988 pour la traduction française.
8. *Instructions*, *op. cit.*, p. 9 et 11.
9. *Ibid.*, p. 12 sq.
10. *Ibid.*, p. 25.
11. *Ibid.*, p. 100 et 101.
12. *Ibid.*, p. 114.
13. Cortázar, Julio, *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970 ; *Cronopes et Fameux*, Paris, Gallimard, 1977 pour la traduction française.
14. *Instructions*, *op. cit.*, p. 50.
15. Voir, par exemple, Gomara, Francisco López de, *La conquista de México*, Madrid, Historia 16, 1986, p. 463 sq.
16. *Instructions*, *op. cit.*, p. 114 et 115.
17. *Ibid.*, p. 87 et 88.
18. *Ibid.*, p. 41.
19. Las Casas, Bartolomé de, *Breussima relacion de la destruycion de las Indias*, Sevilla, Sebastián Trujillo, 1552.
20. Selon le manuscrit, le premier jet de ce passage a été rédigé le 10 avril 1999. Il serait intéressant de savoir à quelle date Rafael Menjívar a ensuite fixé le calendrier des événements rapportés dans son roman.
21. *El valle de las hamacas* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970) est le titre d'un roman du salvadorien Manlio Argueta (né en 1935).
22. *Instructions*, *op. cit.*, p. 24
23. Menjívar Ochoa, Rafael, *Retrato del desconocido y su señora*. Texte dactylographié inédit de 121 pages, communiqué par l'auteur.
24. *Bref inventaire*, *op. cit.*, p. 40
25. Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985, p. 273 et 274.

AUTEUR

THIERRY DAVO

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP



# « *Is all the world a text?* » : le monde comme arrière-texte dans la fiction postmoderne. Exemple de Paul Auster

Chloé Gauzi

---

Is the all World a Text?<sup>1</sup>

- 1 Véritable « champ de bataille », la postmodernité résiste à toute définition consensuelle. Tantôt niée, tantôt exaltée, ici définie comme anti-modernité, là comme modernité avancée, elle est néanmoins généralement perçue comme une rupture avec l'idéal progressiste et émancipateur des Lumières. De fait, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'essor des techniques, la *globalization* et l'individualisme croissant donnent lieu à une mutation des valeurs et des croyances, à un « désenchantement du monde ». Dans le champ scientifique, les sciences du chaos dévoilent un monde imprévisible, tandis que les événements politiques du XX<sup>e</sup> siècle démentent l'idée d'une Histoire progressiste et d'une vérité universalisante que véhiculait la pensée des Lumières, ouvrant alors la voie à ce que Lyotard nomme l'« incrédulité à l'égard des métarécits ». L'objectivité rationnelle cède alors la place à la pluralité irrépressible des interprétations et remet en cause la notion de représentation. Par ailleurs, le capitalisme consumériste ouvre l'individu à des possibilités infinies tandis que, simultanément, les structures traditionnelles d'encadrement qui le maintenaient jusque-là en équilibre et guidaient ses choix s'effritent et disparaissent, faisant entrer l'individu dans une dynamique déstabilisante du défi et de l'échec, du plaisir et de la frustration. Dans le même temps, le décentrement entre dans le domaine de la philosophie et de la linguistique avec, dans le sillage de Nietzsche et de Heidegger, le travail de déconstruction du texte de Foucault, Deleuze et Derrida qui, s'opposant à la pensée logocentrique du structuralisme saussurien, propose *a contrario* une absence de structure, de centre et de sens univoque. En aval, c'est le sujet lui-même qui se trouve décentré, non plus pensé en termes de totalité mais de fragmentation depuis que la raison et la loi, ces impénétrables de la modernité qui fondaient le sujet, ont montré leur fragilité.

- 2 Le refus de toute vérité univoque et la conscience que le sens est à rechercher du côté de l'hétérogène implique une écriture qui, dans sa volonté de rendre compte du monde, sape la dynamique progressive et continue du texte au profit d'une esthétique du heurt et de la discontinuité. Tandis que le modernisme prônait la pureté et l'autonomie de l'œuvre, le postmodernisme vante l'hybridité, l'« impureté » et renoue alors avec la chaîne intertextuelle qu'avaient brisée les avant-gardes, en en faisant la condition d'élaboration même de tout discours<sup>2</sup>. De là, la compréhension du monde, de l'individu, et de la relation qu'ils entretiennent, semble ne pouvoir s'effectuer que dans la revisitation ironique du passé, le retour à l'altérité et au monde, tout en ayant conscience que tout a déjà été dit, et qu'il est impossible de « faire du nouveau ». Sans doute cet usage singulier de l'intertextualité pourrait-il, *in fine*, renseigner sur la notion d'arrière-texte qui, en tant que ce qui motive en amont le travail d'écriture, éclairerait et donnerait alors cohérence à cette esthétique fragmentaire si caractéristique de l'écriture postmoderne.
- 3 Un vaste réseau intertextuel innerve toutes les œuvres austériennes : références, tantôt expressément nommées tantôt dissimulées, aux grandes œuvres littéraires, à la Bible, à des philosophes, poètes et romanciers, à des traducteurs ou des critiques, à la peinture, à la chanson ou au cinéma, citations, résumés, parodies ou enfin autocitations parfois non spécifiées essaient dans les récits. Discours individuel et discours extérieur alors s'entrelacent et se fondent en un seul et même discours, brouillant la limite entre texte original et texte second. Une place aussi importante semble ainsi conférée à l'histoire *stricto sensu* qu'à l'intertexte, au texte des autres, donnant à penser que le texte austérien, au fond, ne peut exister indépendamment des textes qui l'ont précédé.
- 4 Dans un premier temps, les abondantes références intertextuelles semblent fonctionner à la manière de voix supplémentaires venant soutenir celle du narrateur et la compléter, comme si elle seule ne suffisait pas à remplir la fonction référentielle du discours. L'intertextualité se poserait en somme comme un palliatif à la faillite d'un langage incapable de rendre compte des expériences personnelles. Dans un texte autobiographique comme *The Invention of Solitude* notamment, les références intertextuelles interviennent en contrepoint à celles du narrateur et lui apportent un éclairage supplémentaire. C'est alors de l'expérience du même et de la différence, de cette mise en regard du texte intime et des textes antérieurs que le lecteur déduit la véritable signification, souvent symbolique, de ce qui lui est raconté. Mais d'un point de vue structurel, l'abondance des références intertextuelles a surtout pour effet de mettre en évidence l'architecture déroutante qui préside à chaque roman et concourt à briser la linéarité du récit, contraignant le lecteur à se distancier momentanément du texte qu'il a sous les yeux. Or cette délinéarisation est exacerbée chez Auster par la mise en œuvre d'un phénomène de circularité intratextuelle permise dans un premier temps par la récurrence fugitive et inattendue des personnages d'un roman à l'autre. Ainsi « Anna Bloom, ou Blume », la petite amie de Zimmer dans *Moon Palace*, n'est autre que la protagoniste au sort incertain de *In The Country of Last Things*. Ce jeu sur les patronymes est d'autant plus singulier que les personnages fictifs empruntent de surcroît volontiers leurs noms à la littérature nationale. Walden, dans *The Locked Room*, tient son nom d'un essai de Thoreau, de même que Fanshawe provient du premier roman de Hawthorne, deux écrivains eux-mêmes cités à de nombreuses reprises et objets de l'admiration déclarée de Auster. Ces liens onomastiques tissent un lien ironique entre réalité et fiction tandis que parallèlement les correspondances

thématiques entre les différents romans gommant leurs frontières et assurent la continuité d'un récit à l'autre. En effet, non seulement les innombrables références intertextuelles établissent un faisceau circonscrit de thèmes récurrents – la claustration, les coïncidences, la figure paternelle, le naufrage – dénotant ainsi l'obsession de l'auteur de dire à tout prix, mais les romans présentent également une structure peu ou prou identique. Dans les trois romans de *The New York Trilogy* par exemple, l'énigme et le développement du récit sont sensiblement les mêmes : les trois détectives improvisés perdent progressivement tous leurs repères, qu'ils échouent à retrouver malgré leur obsessionnelle quête de sens, allant jusqu'à perdre leur identité même, abîmés qu'ils sont dans leur filature, hantés par la figure qu'ils espionnent et à laquelle ils finissent fatalement par se confondre. D'une manière plus générale, dans les romans austériens, tous les personnages sont des enquêteurs qui s'élancent à la recherche d'une figure disparue comme si chaque roman n'était finalement que la variation d'une seule et même histoire.

- 5 Car les références intertextuelles, ces voix extérieures qui se mêlent à celle du narrateur pour envahir la page, creusent des niches dans l'espace diégétique et produisent un phénomène de polyphonie. Dès lors, « la notion même d'identité s'effrite et se délite tandis que le texte affirme au contraire la multiplicité d'un moi qui se refuse à l'auto-connaissance »<sup>3</sup>. Dans *The Art of Hunger*, Auster déclarait d'ailleurs au sujet de *The Book of Memory*, éclairant alors la saturation intertextuelle du récit :

Je me sentais comme si je regardais au fond de moi, et j'y ai trouvé plus que simplement moi-même – j'ai trouvé le monde. C'est pourquoi ce livre est parcouru de tant de références et de citations, afin de payer ma dette à tous les autres à l'intérieur de moi. [...] Ce livre a des douzaines d'auteurs, et je voulais que tous parlent à travers moi. En dernière analyse, *The Book of Memory* est un ouvrage collectif.<sup>4</sup>

- 6 À plus large échelle, tous les romans austériens forment un seul et vaste ouvrage collectif, où diverses voix s'élèveraient pour raconter la même histoire. D'autre part, la linéarité du récit cède place à l'intuition d'une simultanée. Le présent de l'écriture où s'énoncent les commentaires et réflexions du narrateur s'efface, non seulement dilué dans des souvenirs qui projettent le lecteur dans la mémoire individuelle, mais aussi édulcoré par les références intertextuelles qui laissent entrevoir les vestiges toujours imprégnés d'une mémoire collective, culturelle et ancestrale. Plus encore, les parallèles entre l'histoire individuelle et l'histoire collective laissent entendre que, puisque tout semble voué à se répéter, à se faire écho, le futur lui-même est contenu dans le présent, que tout est *déjà dit*. À cet égard, la dimension intertextuelle a grandement à voir avec le thème de la mémoire, cette « Babel polyvocale » où les choses se passent pour la seconde fois. D'où la nécessité de l'intertexte. En définitive, « ce qui importe dans cette chronique fragmentaire n'est pas tant la suite des expériences ponctuelles que leurs résonances, leur permanence dans l'espace de la mémoire »<sup>5</sup>. C'est bien à cette révélation qu'accède A., alors que, en proie à la solitude de sa chambre, il perçoit la mémoire « non tant comme la résurrection d'un passé personnel, que comme une immersion dans celui-des autres, c'est-à-dire l'histoire – dont nous sommes à la fois acteurs et témoins, dont nous faisons partie sans en être. [...] Tout homme est donc un univers, porteur dans ses gènes de la mémoire de l'humanité entière »<sup>6</sup>. L'intertextualité, suivant un mouvement centripète, semble servir une représentation mimétique de la réalité et de l'individu, où des interrogations propres à susciter l'empathie du lecteur lui assurent le plaisir de la lecture. Mais paradoxalement, elle met

simultanément en place un mouvement centrifuge où la subversion de l'espace diégétique amène à une distanciation ironique et décompose le récit.

- 7 Contre la logique avant-gardiste qui, en développant un art de plus en plus expérimental, avait circonscrit son œuvre à une élite restreinte, l'intelligentsia postmoderne établit au contraire un rapport plus étroit avec son public, sapant ainsi toujours plus la frontière entre culture savante et culture de masse. « L'œuvre postmoderne est toujours un labyrinthe : à chacun de parvenir à décrypter, selon ses ressources intellectuelles, les différents signes présents dans l'œuvre »<sup>7</sup>. De fait, le plaisir du lecteur postmoderne tient certes au plaisir qu'il prend à découvrir les aventures des personnages, mais également beaucoup à ce qu'il s'amuse à déceler les nombreuses références que lui présente une œuvre postmoderne devenue jeu de piste, où la faculté de repérage du lecteur démultiplie le récit en une infinité de lectures possibles. Ainsi dans les romans austériens, une ironie patente joue autour des modèles supposés et contribue à distancier le passé et la tradition que véhiculent les références intertextuelles. Dans *Moon Palace* par exemple, les hypotextes du roman d'aventures et de l'esprit pionnier invitent tout d'abord à penser le roman dans le prolongement des grands mythes américains mais sont systématiquement invalidés par la mise en place d'un contre-mythe, qui détourne les récits fondateurs plus qu'il ne les récuse. Le progrès scientifique, tout au long du roman, atrophie la dimension merveilleuse du mythe de l'aventure pour n'en laisser que le sentiment d'une subversion. Car les modèles que revendique la narration – *Bildungsroman*, roman d'initiation, policier, d'aventure, picaresque – sont aussi sujets à caution que ceux dont se réclame le protagoniste, qui se compare sans distinction à des figures réelles – Christophe Colomb – ou fictionnelles – Lazarillo. Tout au plus sont-ils réduits à une simple affectation qui ne vise qu'à faire oublier au narrateur sa situation difficile et, tandis que la pauvreté et la faim sont chez le pïcero les symptômes d'une classe sociale inférieure, ils sont dans *Moon Palace* les seuls faits d'un narrateur qui dissimule sa paresse par des prétentions nihilistes que la narration dévoile sans cesse comme « la ferveur et l'idéalisme d'un jeune homme qui a trop pensé et lu trop de livres »<sup>8</sup>.
- 8 Dans la pensée postmoderne, l'ironie apparaît non seulement portée à son paroxysme, mais aussi, et surtout, centrée sur la figure auctoriale, particulièrement chez Auster qui se plaît en effet à se dissimuler dans ses romans par le truchement explicite de personnages d'écrivains, dont certains vont parfois jusqu'à porter son nom. Plus insidieusement toutefois, ces références à l'auteur sont aussi le butin de qui effectuerait un véritable travail de détective et de dissection du texte. Le lecteur devient alors lui aussi un enquêteur à l'affût de signes codés. Ainsi les noms des personnages de *Leviathan* sont tous phonétiquement proches des noms des personnes familières de l'écrivain. De là naît d'une part un nouvel effet d'ironie complice, mais d'autre part surtout l'idée que l'auteur devient lui-même un texte de référence, rendant ainsi poreuse la frontière entre réalité et fiction. L'intrusion de ces références intertextuelles dénonce naturellement le récit comme matériau et pointe son caractère artificiel. Les œuvres postmodernes mettent en effet en lumière le processus de création d'une œuvre qui se donne à voir dans son élaboration et devient alors un *work in progress*. De fait l'intertextualité, en dénonçant la fiction comme telle, place au premier plan la question de l'autorité auctoriale, instance d'autant plus ambiguë que l'auteur se présente lui-même comme intertexte. À l'inverse des théoriciens de la Nouvelle Critique, la postmodernité envisage le recours à l'intertextualité comme une possibilité

de replacer l'auteur au centre du processus de création et d'interroger l'acte d'écriture. Ce paradoxal double mouvement de recherche complice et de distanciation, qui fonde et maintient l'ironie, ouvre alors la voie au discours métatextuel. En effet, si le récit austérien se livre de manière décousue et heurtée, de nombreuses réflexions des personnages peuvent être considérées comme des remarques métafictionnelles qui tantôt décrivent indirectement l'architecture discontinue du texte, tantôt renseignent sur la manière d'appréhender cette discontinuité. « Contentez-vous de faire travailler votre plume, et ce sera bien. À la fin, tout aura été dit, tout sera révélé »<sup>9</sup>, ordonne Effing à Marco dans *Moon Palace*. Cette remarque évidemment métatextuelle laisse entendre que malgré la discontinuité apparente et les blancs de la narration, il existe un ordre sous-jacent grâce auquel se réaliserait l'unité du récit, exactement de la même façon que « les récits décousus et informes de Georges la Sale Gueule commenç[ent] à revenir sur eux-mêmes à une certaine fréquence, avec des points d'intersection en nombre suffisant pour acquérir la structure d'une histoire plus longue et plus unifiée »<sup>10</sup>. Loin de signifier une simple déconstruction du matériau littéraire, l'intertextualité se révélerait donc paradoxalement facteur d'unité en liant entre eux des éléments à première vue disparates, à la manière d'un puzzle qu'il s'agirait de reconstruire *a posteriori* et dont le sens véritable ne serait perceptible qu'à travers les relations qu'entretiennent entre elles les différentes références inter- et intratextuelles. Du reste, peu de romans s'achèvent de façon véritablement satisfaisante, s'interrompant au contraire brusquement sans que l'intrigue ne soit résolue ou s'ouvrant sur l'avenir incertain des personnages. Une ouverture qui place délibérément l'accent non pas tant sur les « histoires » individuelles des personnages que sur la relation que toutes ces histoires entretiennent entre elles, de la même façon que ce qui intéresse Quinn, l'écrivain détective de *City of Glass* « dans les histoires qu'il écri[t], ce n'[est] pas leur relation au monde mais leur relation à d'autres histoires »<sup>11</sup>. Voilà qui expliquerait la tendance obsessionnelle des personnages à guetter les coïncidences et leur constat, unanime, que le monde est formé d'une multitude de correspondances. C'est ainsi qu'il faut sans doute interpréter le « tout se raccorde » de l'oncle Victor dans *Moon Palace*, le « tout se tient, chaque histoire déborde sur les autres » de Peter Aaron dans *Leviathan*, et le « toute chose est, en un sens, reliée à toutes les autres » de A. dans « The Book of Memory ».

- 9 Le défi des fictions postmodernes tiendrait finalement à cette tentative pour résoudre les multiples contradictions du monde que suggère, dans l'univers fictionnel, la saturation intertextuelle. Leur intérêt – et leur force – reposerait sur cette intuition qu'elles mettent en scène, qu'il y aurait un principe unificateur à déceler au sein de la dissémination afin d'accéder à la vérité ontologique, à l'instar de Sachs dans *Leviathan* : « J'avais découvert le principe unificateur, et cette idée rassemblerait tous les morceaux épars de moi-même. Pour la première fois de ma vie, je serais moi, tout à fait moi »<sup>12</sup>.
- 10 Quels seraient alors ce ou ces principes unificateurs ? Dans *The Invention of Solitude*, Auster cite Giordano Bruno et Leibniz et se réfère à leur conception monadique de l'univers. « *Multorum in uno expressio* », les monades sont ces entités « sans porte ni fenêtre », « miroir vivant perpétuel de l'univers », à la fois uniques et porteuses de toutes les autres. De fait, la dialectique qui s'opère dans l'œuvre austérienne entre fragmentation et discontinuité de surface d'un côté et ordre sous-jacent de l'autre, n'est pas sans rappeler l'organisation de la cosmologie leibnizienne. Dès lors, si l'on accepte de voir dans l'écriture austérienne le même principe organisationnel, la

saturation en références intertextuelles et les phénomènes de polyphonie et de discontinuité qui lui sont inhérents se trouvent fondamentalement éclairés. Voilà qui expliquerait les réflexions de A. sur la mémoire comme espace à la fois singulier et commun. D'une part, cette conception monadique de l'univers inviterait à appréhender les références intertextuelles non pas indépendamment les unes des autres, mais bien les unes par rapport aux autres, comme le reflet à la fois identique et différent de toutes les autres. *De facto*, tout texte constituerait d'ores et déjà un intertexte. *The Invention of Solitude* est d'ailleurs construit selon une démarche éminemment leibnizienne, au sens où les « fragments » qui composent le texte représentent des monades tendant vers une réconciliation des points de vue et une résolution des multiples oppositions qui fondent le récit : mémoire et amnésie, intériorité et extériorité, fuite du temps et action, etc. D'autre part, l'intratextualité indiquerait que les romans eux-mêmes sont comme autant de monades s'éclairant réciproquement et formant, *in fine*, un vaste système complexe et structuré. On pourrait alors raisonnablement considérer cette influence qui régit non seulement la construction des romans *stricto sensu*, mais encore l'architecture générale de toute l'œuvre austérienne comme un arrière-texte. Arrière-texte qui serait alors un principe unificateur, à travers le prisme duquel toutes les contradictions et tensions engendrées par l'intertextualité se résorberaient. À partir de là, la notion d'arrière-texte ne se restreindrait pas seulement à unifier les multiples références textuelles, mais informerait toute la portée de l'œuvre austérienne.

- 11 Partant, en tant que principe unificateur assurant la cohérence d'éléments disparates et déterminant l'écriture, l'arrière-texte pourrait bien excéder le cadre littéraire et philosophique ou même l'expérience personnelle de l'écrivain. Dans un contexte où la *globalization* croissante affaiblit toujours plus la distance entre culture savante et culture populaire et où, parallèlement, théorie et fiction se confondent, le monde et les structures de la vie quotidienne elles-mêmes participent de l'arrière-texte. Aussi le jeu, chez Paul Auster, nourrit-il toute une réflexion sur la perméabilité entre réalité et fiction, sur le monde perçu comme un théâtre. Dans *The Music of Chance*, le motif fondamental qu'est le *poker*, outre qu'il provoque la dette de jeu qui fera sombrer les deux protagonistes, impulse en effet les motifs centraux du hasard, de la chance, mais aussi du *bluff*, sous le signe duquel se placent le roman en particulier et toute la fiction en général. Car « du moment qu'une personne y croit, il n'existe pas d'histoire qui ne puisse être vraie »<sup>13</sup>. Depuis le *linguistic turn* des années 1970 qui avait dévoilé le rôle structurel primordial du langage, les études culturelles, fortes des apports de la nouvelle anthropologie culturelle, ont mis au jour l'influence prépondérante de la culture sur la personnalité de l'individu, qu'elles s'attachent, entre autres, à étudier dans le champ de la représentation. Approfondissant les théories de Clifford Geertz, qui avait défini la culture comme un concept sémiologique, système de production de significations, que l'anthropologue se devait d'analyser comme un texte, Geoff Eley souligne ainsi combien « ce mode d'analyse s'est de plus en plus étendu des textes écrits au sens le plus conventionnel du terme à tous les types de documents, aussi bien qu'à l'expérience, au comportement et aux événements », concluant alors que « depuis qu'elle envahit la transparence du texte dans le discours de la critique littéraire, la textualité est devenue une métaphore de la réalité en général »<sup>14</sup>. C'est également à cette conscience des infinies correspondances du monde que parvient le narrateur de *The Invention of Solitude*, constatant que « 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 »<sup>15</sup>. C'est aussi l'expérience que fait le narrateur de *The Locked Room* lorsque, tentant de rédiger la biographie de son ami, il prend conscience qu'« une vie touche une autre vie, laquelle touche une troisième et très vite les enchainements se font innombrables, impossibles à calculer »<sup>16</sup>. Comprendre l'univers reviendrait donc à envisager ses éléments les uns en fonction des autres, de la même façon que, dans un texte, les mots ne révèlent leur véritable signification que dans la mesure où ils sont confrontés à tous les autres et font surgir des réseaux de connotations.

- 12 Or, si le monde peut effectivement être appréhendé comme un texte, alors l'individu lui-même doit pouvoir être considéré comme tel. Cela expliquerait la prégnance de la dimension autobiographique dans l'œuvre austérienne. L'auteur, en effet, insère systématiquement plusieurs éléments autobiographiques dans la biographie même de ses personnages, invitant alors à voir en eux des doubles, des variations sur le mode fictionnel de l'auteur lui-même. Le coup de téléphone erroné qui amorce l'intrigue de *City of Glass*, les livres que traduit Fogg dans *Moon Palace*, la faim dont souffrent tous les personnages, les jeux artistiques de Maria Turner dans *Leviathan* sont autant d'expériences directement issues de celles d'Auster. Cette fictionnalisation de la figure autoriale apparaît plus exacerbée encore dans l'autobiographie *The Invention of Solitude* où Auster se désigne sous le nom anonyme de « A. » et se décrit en train d'agir, de la façon dont un narrateur décrirait le comportement d'un personnage purement fictionnel. Tout se passe comme s'il était besoin pour se trouver soi-même d'une distanciation et d'une médiation, l'objectivation de la subjectivité servant alors une quête identitaire. « Je crois que ça provient d'un désir de m'impliquer, moi, dans le livre. Je ne veux pas dire mon moi autobiographique, je veux dire mon moi d'auteur, cet être mystérieux qui vit en moi et écrit mon nom sur la couverture des livres. Ce que j'espérais, en réalité, c'était arriver à ôter mon nom de la couverture pour le faire passer à l'intérieur de l'histoire. Je voulais ouvrir le processus, abattre les murs, exposer les tuyauteries », explique Auster dans *The Art of Hunger*, « ce qu'il fallait, c'était créer une distance entre moi et moi. Si on est trop près de ce qu'on essaie d'écrire, la perspective disparaît et on commence à étouffer. Il me fallait m'objectiver afin de pouvoir explorer ma propre subjectivité »<sup>17</sup>. Auster devient donc lui-même un texte, un moi-auteur qui aurait le même statut qu'un personnage de fiction sans pour autant l'être véritablement. C'est ce qui transparait de façon exacerbée dans *Travels in the Scriptorium*, où le protagoniste, répondant au nom significatif de Mr. Blank, amnésique et grabataire, n'est autre que l'auteur lui-même, mis en procès par les personnages auxquels il a donné vie. Si dans un premier temps cette active participation auctoriale dans le processus diégétique constitue un moyen ironique de saper définitivement la frontière entre réalité et fiction, elle représente aussi le stade ultime de la fictionnalisation d'un auteur détrôné par ses personnages, dans un échange de rôles particulièrement troublant. « La chambre est son univers désormais », conclut le narrateur à la fin du récit, « Mr. Blank est vieux et affaibli mais, aussi longtemps qu'il reste dans la chambre avec la fenêtre aveuglée et la porte verrouillée, il ne peut ni mourir, ni disparaître, ni être jamais autre chose que les mots que j'écris sur cette page »<sup>18</sup>. L'auteur, dont les formalistes souhaitaient la mort, serait donc l'arrière-texte suprême, non plus l'auteur en tant que tel, mais cette instance trouble et sans véritable substance, qui crée et se crée en même temps, à l'image de ce « blank », de ces trous laissés par une narration fragmentaire et discontinue, coquille vide qui prend lentement consistance sur la surface de la page.



- 13 La pensée postmoderne, contre l'idée de centre et de totalité qui sous-tendait la pensée moderne, met au premier plan celle de réseau et de dissémination. Tandis que la modernité affirmait un universel, la postmodernité se fonde sur une réalité discontinue, fragmentée et archipélique, où la seule temporalité est celle de l'instant présent, où le sujet lui-même décentré découvre l'altérité à soi, fait place à l'identité-rhizome. En foi de quoi, les textes postmodernes, renouant avec le monde, vantent l'hétérogène et l'hybridité, l'écart et le jeu avec le *déjà dit*, développant à la fois une dimension aimable et une dimension ironique. Double codage dont participe activement l'intertextualité qui révèle nombre des enjeux de la postmodernité. Elle dévoile en effet, par les phénomènes d'identification et de différenciation qu'elle fait naître, par la discontinuité et la polyphonie qu'elle engendre, par la circularité externe et interne qu'elle met en place, la faillite d'un langage incapable de dire le monde et l'individu et la méfiance à l'égard de tout récit unique, objectif et légitimant. Mais surtout l'intertextualité, par le jeu de l'ironie, d'une part renouvelle le rôle d'un lecteur devenu partie prenante de la création littéraire et, d'autre part, en soulignant le caractère fabriqué de l'œuvre, modifie le statut de l'auteur. La dimension métatextuelle qu'elle permet donne à penser qu'il existerait un ou des principes unificateurs, principes qui pourraient désigner l'arrière-texte, grâce auxquels toutes les tensions et contradictions soulevées par la saturation intertextuelle se résorberaient sous l'intuition d'une cohérence interne et implicite. En tant que tel, puisque le postmodernisme fusionne fiction et théorie, l'arrière-texte s'enrichit, se nourrissant non seulement des structures de la vie quotidienne mais encore du monde, désormais appréhendé comme un texte.
- 14 Aussi, si l'intertexte se fait l'expression d'un moi multiple qui s'évapore dans les paroles des autres ou se disloque dans des moi fictifs, l'arrière-texte, à cette époque postmoderne de contingence absolue qui est la nôtre, ne serait peut-être autre que ce moi-auteur évanescent dont la quête motive l'écriture et que celle-ci tente désespérément de retrouver.

---

## NOTES

1. G. Eley, « Is the all World a Text? », in G. M. Spiegel (dir.), *Practicing Theory. New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn*, New York, Routledge, 2005, p. 35-61, p. 43.
2. Nous nous référons à la définition de l'intertextualité de Julia Kristeva qui entendait le texte comme une « mosaïque de citations, [d'] absorption et transformation d'un autre texte ». Voir « Le texte clos », in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 52 sq.
3. S. Vallas, « "All the Others inside me" : les enjeux ambigus de la citation dans *The Book of Memory* de Paul Auster », *EREA 2.1*, printemps 2004, p. 76-83, p. 76.
4. P. Auster, *The Art of Hunger*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1992, p. 301.
5. *Ibid*, p. 111.
6. P. Auster, *L'Invention de la solitude*, Londres, Faber & Faber, 1988, p. 178.
7. Danilo Martuccelli, « Une cartographie de la postmodernité », *Controverses*, <http://www.controverses.fr/pdf/n3/martuccelli3.pdf>



8. P. Auster, *Moon Palace*, Penguin Books, 1990, p. 42.
  9. P. Auster, *Moon Palace*, *op. cit.*, p. 159.
  10. *Ibid.*, p. 185.
  11. P. Auster, *City of Glass*, in *The New York Trilogy*, Londres, Faber & Faber, 2004 [1987], p. 7.
  12. P. Auster, *Léviathan*, Londres, Faber & Faber, 1992, p. 370.
  13. P. Auster, *Le Noël d'Auggie Wren*, Arles, Actes Sud Junior, 1998, p. 30.
  14. G. Eley, *op. cit.*, p. 43.
  15. P. Auster, *L'Invention de la solitude*, *op. cit.*, p. 254.
  16. P. Auster, « The Locked Room », in *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 122-123.
  17. P. Auster, *Le Carnet rouge. L'Art de la faim*, Paris, Babel, « Essais », 1993, p. 424 et 410.
  18. P. Auster, *Dans le Scriptorium*, Arles, Actes Sud, « Lettres anglo-américaines », 2007, p. 146-147.
- 

AUTEUR

CHLOÉ GAUZI

Université de Reims Champagne-Ardenne

# L'enfant *matador*

Aline Molina

---

- 1 En feuilletons ou en versions intégrales, les romans foisonnent au XIX<sup>e</sup> siècle. Forts de ce succès, hommes et femmes de Lettres partent à la conquête d'un nouveau public. Et on commence à s'intéresser aux enfants ! « *Introducción a la pedagogía* », le mot est lancé dès la première page d'*El Doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós, ouvrage qui paraît pour la première fois en 1883. Jusqu'alors délaissée des grands écrivains, une littérature, dite de jeunesse prend son essor, et on assiste, en arrière-texte, à une reconnaissance de l'enfant en tant qu'individu. La loi Roussel de 1873<sup>1</sup> permet alors l'instauration en France d'une protection de la petite enfance. Mais il faut néanmoins attendre 1904 pour que les idées hygiénistes et protectrices de Théophile Roussel soient reprises par la *Ley general de Protección a la Infancia* sous la plume du Dr Manuel Tolosa Latour (1857-1919), l'un des premiers grands pédiatres en Espagne. Cette même loi interdit à partir de 1912 le travail aux moins de huit ans. Pour Galdós, journaliste engagé, homme politique radical et ami proche du pédiatre, l'éducation des enfants est un souci majeur et une réalité qu'il ne cesse de dénoncer. C'est à travers ses romans de la première et de la deuxième époque<sup>2</sup> qu'il s'agit ici d'examiner le rôle croissant de l'enfant dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, je m'attacherai avant tout aux représentations de l'*enfant public*, c'est-à-dire pris hors de la sphère familiale, tel qu'on le rencontre dans la rue. En effet, si l'introduction de la figure de l'enfant joue un rôle considérable au sein de l'espace romanesque, en s'appuyant sur le modèle picaresque, elle est pour le romancier l'occasion de représenter en toute impunité un spectacle violent et cruel, voire immoral. L'enjeu au-delà serait, à travers une nouvelle façon d'écrire l'enfant, de conférer une nouvelle jeunesse au roman tout entier.

## Lazarillo de Tormes, intertexte des *Novelas contemporáneas*

### Chairs enfantines et physiologies criminelles

- 2 Longtemps les romantiques ont consigné les enfants, de constitution chétive, dans les intérieurs des maisons. Or, la mise en œuvre des révolutions industrielles a livré

l'enfant à la rue. Aussi s'agit-il d'un univers à part, paradoxalement assimilé à un état de nature : paradis perdu pour *Tribuna* de Pardo Bazán, monde où règne la loi de la jungle pour Galdós. Dès lors, l'enfant *matador*<sup>3</sup> représente le sauvage au cœur de la cité. Derrière la caricature de la société se profile une remise en cause du statut de l'enfant qui semble renouer avec le roman picaresque :

Dans ce murmure tous les cris se concentraient pour dire : « Nous sommes des garnements ; nous ne sommes pas encore l'humanité, mais son image. Espagne, nous sommes tes poussins, mais fatigués de jouer à la corrida, nous voulons jouer à la guerre civile ». (*La Déshérité*, p. 104)

- 3 La rue est un terreau pour la violence. L'enfant qui y vit semble échapper aux règles de la civilisation tel un sauvageon, mais peut témoigner d'une violence plus marquée qui annonce le futur criminel. Renouant avec l'héritage picaresque, l'inscription du corps de l'enfant dans le paysage urbain accompagne le spectacle de la brutalité dans le roman. En conférant une individualité à l'enfant, il s'agit également de lui donner une physiologie, des organes, une consistance charnelle.
- 4 La cruauté de la famille Vendesol évoquée dans *El Amigo Manso*, prend ses sources directement dans le caniveau. C'est en baignant « dans les rigoles pleines de sang »<sup>4</sup> de la boucherie que la bouchère a grandi. Liquide impur, le sang vient directement souiller l'être. Cette image n'est pas sans faire écho à la scène d'égorgeage du bœuf de *La Marquise de Sade* qui fascine l'héroïne de Rachilde et détermine dès l'enfance son goût pour le sang et le sadisme. L'idée d'une méchanceté naturelle, presque naïve heurte une représentation bienveillante de l'enfance. Dès lors, le souhait de Baudelaire se fait jour plus nettement lorsqu'il revendique dans le « Joujou du pauvre » « un divertissement innocent », « qui ne soi[t] pas coupable »<sup>5</sup>. Car c'est autour d'un rat vivant, que les sourires des marmots-parias laissent apparaître leurs dents aiguisées. La scène témoigne du souci d'observation d'un naturaliste qui étudierait des animaux. La physionomie des galopins des rues est marquée par leur milieu, et à cela s'ajoute une crasse caractéristique. Les vauriens qui forment l'armée de *La Desheredada* suscitent ainsi une multiplicité de tableaux picaresques :

Une telle variété d'allures dans l'unité de l'innocence picaresque, cela ne s'est jamais vu. Il y avait des têtes livides et des figures ténébreuses parmi la foule de visages pleins de joie. Le rachitisme transmis marquait de son sceau jaune une multitude de têtes, tout à fait destinées à la criminalité. Les crânes aplatis, les pommettes parsemées de boutons et les cheveux clairsemés, disposaient un masque sur les traits de l'enfance toujours fascinants. (p. 103)

- 5 Galdós invoque la phrénologie de Gall et surtout les travaux de Cesare Lombroso sur *L'homme criminel* (1876) qui mêlent études phrénologiques et physiognomoniques pour tenter de repérer les criminels par leur physique, postulant que la criminalité relèverait de l'atavisme. De la sorte, c'est un défilé de chimères, moitié-enfants, moitié-adultes, qui parade dans les rues. Or, si l'on se penche sur la tenue vestimentaire des enfants dans *La Desheredada*, on retrouve un accoutrement proche de celui des sujets des tableaux de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), le grand peintre de la *picardía*. Toutefois, dans ce spectacle de misères qui défilent devant les yeux du lecteur, un personnage semble échapper à la laideur des physionomies picaresques : Majito. Le petit a tous les traits d'un « ange », toutefois, lorsqu'il prend la parole, le charme s'évanouit avec une langue qui lui fait défaut. Dans ce milieu, l'imperfection n'épargne personne. Au contraire, certains sont davantage frappés par la malédiction ; ce sont alors des corps en souffrance qui sont exhibés, des corps de monstres.

## De l'écriture de la cruauté au spectacle de la monstruosité

- 6 Le naturalisme met un terme à la représentation idéalisée de l'enfant. Celui-ci a un corps qui mange, bouge, expulse. Dans *Los Pazos d'Ulloa*, contraint d'ingurgiter le contenu d'une bouteille de Tostado, l'angélique Perucho devient, pour une pièce de monnaie, le clou du spectacle. Il s'agit de défier un chapelain en achetant sous ses yeux la désacralisation du corps d'un enfant. Souillé, celui-ci devient l'objet du « *pecado* ». Sans plus d'égards pour l'enfant que pour l'adulte, le naturaliste observe tous les corps comme autant d'objets d'études. Chaque individu est unique et en même temps ne diffère pas des autres. On note ainsi chez Galdós un intérêt à décrire les corps monstrueux des enfants sans pour autant relever de l'exhibition ou du voyeurisme. La figure de l'enfant macrocéphale apparaît de façon anodine dans le personnel du roman ; il est rare que le narrateur s'y arrête véritablement. Si ce motif est présent dans *Misericordia* ou *Fortunata y Jacinta*, ce n'est que dans *La Desheredada* qu'il fait l'objet d'une explication naturaliste du Dr Miquis :
- Ce que vous entendez. Il a deux ans maintenant. C'est un peu un monstre ; c'est ce que nous appelons un macrocéphale, c'est-à-dire qu'il a une tête énorme, difforme. Ce sont les mystères de l'héritage physiologique ! Sa mère me demande si toute cette grosse tête sera remplie de talents. Moi, je lui réponds que son ambition délirante et son vice mental lui donneront une descendance de petites têtes rachitiques... le garçon est amusant et d'une précocité inquiétante... (p. 215)
- 7 L'hypertrophie de l'enfant apparaît comme la métaphore de l'imagination débordante de sa mère. Isidora a pour son enfant une affection étrange. Elle fait des cauchemars qui mettent en scène Riquín, l'Antéchrist, la poursuivant dans les rues avec d'autres enfants. Ce n'est plus *Saturne dévorant ses enfants* comme l'a peint Goya où le père est une menace, un individu que les enfants doivent redouter. Entre Isidora et Riquín, la situation s'est inversée, c'est la mère qui est rongée jusque dans son sommeil par les enfants. Le songe offre une vision exagérée ou déformée de la réalité : les enfants sont des monstres et la figure de leur chef macrocéphale vient donner corps à la métaphore.

## Les réminiscences d'un intertexte chaque fois redécouvert

- 8 À plusieurs reprises, dans l'œuvre de Galdós, apparaît un aveugle ; or on ne peut, dans la littérature espagnole, évoquer cette figure sans penser à *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554). Les références au picaresque, récit d'apprentissage, abondent bien que l'intertextualité ne soit pas mise en avant. L'imitation des adultes est présentée comme le seul moyen pour l'enfant de s'élever : « Zarapicos fut un moment guide d'aveugle ; Gonzalete fut au service d'une femme, qui le présentait comme son fils à la porte d'une église. » (p. 107). C'est par l'asservissement que les deux voyous ont paradoxalement gagné leur indépendance : ils prennent à présent le dessus sur les autres galopins et organisent un commerce de raiforts au sein du quartier. Physiquement, il s'agit d'enfants, mais ils pensent comme des adultes : leur revendication de liberté en témoigne. Ces deux jeunes loups semblent promis à un avenir glorieux. À la différence de Rastignac qui lance un défi à Paris, les deux enfants, extrêmement lucides, ont acquis une confiance en eux remarquable de par leur passé commun : « C'étaient deux millionnaires en herbes. Zarapicos disait à Gonzalete : "Tu

vas voir que nous allons devenir que'que chose." » (*Ibid.*) La langue est encore écorchée, mais ces jeunes font corps avec Madrid et c'est leur atout :

[L]eur demeure, c'était la capitale d'Espagne, grande et bien ventilée ; leur lit, l'encadrement d'une porte ou n'importe quel coin d'une maison de sommeil ; leur habillement, toute une série de trous collés les uns aux autres par des morceaux de toile ; leur chapeau, l'air et le soleil ; leurs chaussures, les pavés et les dalles des rues. (*Ibid.*)

- 9 Ils n'ont rien, marchent à pieds nus, mais à Madrid, ils savent qu'ils peuvent tout, car leur lien avec la ville est presque organique, comme s'ils avaient été adoptés par la capitale.
- 10 Dans *El Doctor Centeno*, la présence de l'intertexte est encore plus marquée, car l'auteur a transposé chaque étape de *La Vida de Lazarillo de Tormes* dans le monde contemporain, comme l'a montré Rubén Benítez<sup>6</sup>. C'est ainsi que Celipín, qui a quitté le travail à la mine de *Marianela*, rentre au service d'Alejandro Miquis, l'étudiant bohème répondant à la figure du généreux *caballero* sans le sou...
- 11 Toutefois, le premier roman de la tradition picaresque trouve un écho particulier dans *Marianela*, où, *pícaros* ou nouveaux *lazarillos*, les enfants apparaissent comme autant de doubles de l'écrivain. Au début du roman picaresque, le garçon sert de guide à un aveugle ; cette tâche, c'est celle qu'accomplit Nela, une adolescente de seize ans qui a le corps d'une enfant de douze ans suite à un accident, éperdument amoureuse d'un jeune aveugle, Pablo Penáguilas. Tout au long du roman, elle sert de guide à Pablo et même au médecin qui ne connaît pas les lieux. Le parallèle entre l'écrivain et la figure du *Lazarillo* est frappant. Le rôle de l'écrivain n'est-il pas de donner à voir au lecteur, en l'occurrence un paysage de mine, exactement comme le ferait le *Lazarillo* ? Le romancier apparaît comme un guide qui permet de déchiffrer le monde entourant le lecteur, mais l'apport de Galdós au roman picaresque consiste en une inversion des rôles. Le roman s'ouvre sur une scène de nuit : Teodoro a voyagé tout le jour et cherche le chemin qui mène aux mines de Socartes à Villafongosa, il fait nuit et il se croit perdu. Plongé dans le noir, le médecin fait métaphoriquement l'expérience de la cécité, ses perceptions s'en voient aussitôt altérées. Par conséquent, en traversant la zone de la mine baptisée « la Terrible », la réalité fait place à un univers fantastique peuplé de démons et d'êtres mythologiques signifié par de nombreuses références au diable et par un vocabulaire physiologique. L'expérience vécue par Teodoro permet certes, de comprendre combien le jeune Pablo, de par son handicap, vit dans un monde d'illusions et s'est formé une appréhension déformée du monde. Mais l'idée est aussi que, dans la nuit, les rôles s'inversent et que c'est l'aveugle qui devient le *Lazarillo* du voyant. Au mal-être du médecin répond l'aisance du non-voyant à se mouvoir dans les boyaux de la mine. L'écrivain rend compte de l'expérience de la réalité comme d'un ensemble de perceptions multiples. Par le biais de l'enfant, il donne à voir au lecteur en lui tendant des miroirs différents.

## Une démarche naturaliste en arrière-texte

### De l'observation du golfo à la création du *matador niño*

- 12 D'un point de vue terminologique, Galdós parle de *pícaro* ou de *niño matador*, les médecins de l'époque parlent de *niño golfo*. *Golfín*, le nom du médecin de *Marianela* prend

ici tout son sens. Et c'est bien le parti du peuple que défend l'hygiéniste dans un sermon destiné à sa belle-sœur Sofia qui préfère fermer les yeux devant la misère, estimant que c'est à la religion de s'en occuper. On retrouve dans son discours les idées développées dans *Medecina y Higiene de los Niños* (1893) par M. Tolosa Latour. L'auteur s'insurge dans son traité contre les asiles perpétuels préconisés par Lombroso. Il ne suffit pas d'enfermer les gens pour les guérir et Galdós lui-même en fait la dénonciation dès les premières pages de *La Desheredada* en montrant à travers le portrait de Tomas Rufete, le père d'Isidora et de Mariano, les conditions de vie abominables qui existaient dans les *manicomios*. Quant au « travail mécanique » que dénonce Golfín, c'est le lot quotidien de Mariano, treize ans, qui travaille dans une fabrique de cordage :

Les fils montaient les uns sur les autres, se plaignant par la violente torsion, sur toute sa longueur rectiligne ; il y avait un tremblement de chose endolorie et martyrisée qui irritait les nerfs du spectateur, comme si, à travers les chairs, les conducteurs des nerfs sensitifs étaient soumis à une torsion identique. (*Ibid.*, p. 67)

- 13 Le spectacle est insupportable pour le narrateur comme pour Isidora, qui voit la pression exercée sur les corps des enfants par la machine ; Galdós fait preuve d'ironie en confiant la revendication du droit à l'éducation à un personnage fantasque alors que la tante, prétendue saine d'esprit, réclame plus d'ardeur au travail. La crise économique a accentué le nombre d'enfants aux abords des villes, les *niños callejeros* sont laissés à l'abandon et José Sanchis Banús (1890-1932) montre dans son *Estudio médico-social del niño golfo* (1916) que le manque d'éducation est à la source de la criminalité. Galdós développe la même idée dans *La Desheredada* qui mêle, dans le chapitre VI, la narration à la satire sociale :

Le vacarme grandissait, les groupes prenaient de l'ampleur. D'où venaient tous ces gens ? C'étaient les prochains troubles, une partie de la future Espagne en croissance, de sorte que si on n'éradiquait pas la rougeole, la variole, les fièvres et le rachitisme, on devrait compter sur des statistiques considérables d'ici quelques années. C'étaient la joie et l'embarras du quartier, l'aiguillon et les difficultés des parents, déserteurs plus qu'élèves assidus, une pépinière d'où sortiraient peut-être des hommes ambitieux, et sans doute, des mendiants et des criminels. (p. 104)

- 14 La rue devient l'école de la criminalité. Le phénomène touche aussi bien Londres que Madrid ou Paris, car, il faut le rappeler, pour la France, « les jeunes meurtriers (de 16 à 20 ans) dans la période 1888-1900 [...] sont six fois plus nombreux que les meurtriers adultes »<sup>7</sup>. L'école, Galdós le montre, permet de dispenser un peu d'enseignement moral chez les enfants des couches les plus basses de la société, là où selon Sanchis Banús et ses contemporains, les tares héréditaires et l'alcoolisme sont les plus manifestes et propices à la violence et à la dégénérescence – à l'opposé, l'école rousseauiste fait abstraction des tares. Cette brutalité déjà poignante dans le roman picaresque se retrouve dans l'œuvre de Galdós, que ce soit dans *Misericordia* où il est question de lapidation, dans *Doña Perfecta* où une mère préfère laisser mourir sa fille plutôt que d'autoriser un mariage qu'elle désapprouve, ou dans *La Desheredada* où les raclées de tante Encarnación pleuvent sur Isidora. Quant au crime perpétré par Mariano, c'est un simple coup de couteau qu'un enfant a donné à un autre enfant :

Pecado ne dit et n'entendit rien de plus ; il sortit de sa ceinture un couteau, un canif ou quelque chose de semblable, un morceau d'acier qui n'avait peut-être été qu'un jouet, et il attaqua Zarapicos. Du coup, le malheureux enfant tomba, net. Voilà ! nous voilà des hommes ! Silence horrible. (*Ibid.*, p. 112)

- 15 Le narrateur ne s'étend pas. Il n'y a rien à dire devant tant de désolation. Le coup fut sec, l'expression aussi ; ellipses et phrases nominales rendent compte de la stupeur des spectateurs : « *Silencio terrorífico* ». Le crime de Mariano, que son surnom *Pecado* prédestinait, va-t-il changer les choses ? L'auteur lance à la fin du chapitre un cri de colère et un appel aux politiques afin d'apporter plus de moyens à l'éducation des enfants de la nation sans être dupe. Il n'y a, dit-on, dans la hiérarchie des crimes rien de pire que de s'en prendre à un enfant, mais aux cris d'horreurs des premiers instants, la fiction montre que rien ne change. Oubliées les belles promesses, à la place d'une école, un projet bien plus important voit le jour :

Tant d'activités, de discussions, de projets d'écoles, de prisons, de systèmes théoriques, pratiques, mixtes, simples et complexes, cellulaires et panoramiques, centres d'enseignement ou centres correctionnels, qui tombèrent dans l'oubli, comme les jouets de l'enfant, abandonnés et cassés devant le mirage d'un nouveau jouet. Le nouveau jouet de ces jours-là fut un projet urbain plus pratique et en plus essentiellement lucratif. On s'occupa donc de ce projet, on fit des réunions et des commissions. Et elles travaillèrent si bien et avec un esprit si réaliste qu'en peu de temps on eut une idée grandiose, extraordinairement belle et monumentale, toute rouge et terrible, la nouvelle Arène de Madrid. (*Ibid.*, p. 118)

- 16 Galdós a pris soin de ménager sa chute par un effet de retardement, afin de mieux heurter la sensibilité du lecteur qui entend encore résonner en espagnol « *feroz* » et « *toros* ». L'auteur dénonce ces jeunes qui ne sont que des marionnettes entre les mains des dirigeants, lesquels se conduisent comme des enfants gâtés. À travers la métaphore filée du jouet, de cet objet qui devrait appartenir au champ de l'enfance, c'est une façon de voler les jouets des enfants pauvres, de déposséder à nouveau les plus fragiles, ceux qui n'ont rien. Ironie supplémentaire, « C'était un jour de corrida » (*Ibid.*, p. 116) lors du meurtre.

## La psyché de l'enfant

- 17 Un enfant meurtrier d'un autre enfant renverse tous les codes établis, la représentation même qu'on avait des mineurs. Dès lors se pose une question terminologique pour nommer ce fait nouveau :

- Un homme assassin, c'est terrible, mais un assassin enfant, comment appeler cela ? On dit que celui-là n'a que treize ans.

- Quel pays !

Mais quel pays ! (*Ibid.*, p.112)

- 18 Tantôt l'enfant *matador* est décrit comme un animal : « L'instinct lui commandait de fuir, il s'enfuit. » (*Id.*). Tantôt c'est un être doué de raison. On retrouve d'ailleurs le monologue intérieur, celui-là même qui permet à Zola, dans *La Bête humaine*, de se demander comment naît l'idée du crime chez un homme. Comment pense un criminel ?

Sans savoir comment, cet ordre d'idées l'amena à se reconnaître coupable. Quelque chose en lui criait et le lui disait. C'était un criminel, et ses persécuteurs avaient raison de le poursuivre et même de le tuer en l'attachant à un poteau pour l'étrangler. Cela le fit frémir d'épouvante, lui qui avait vu une fois ou l'autre une exécution dans le Camp des gardes, sans s'en émouvoir !... Mais, bien qu'il reconnaisse qu'on le poursuivait avec raison, son orgueil était là qui lui conseillait de ne pas se rendre... Dehors la peur !... (*Ibid.*, p.116)

- 19 La conscience de Mariano apparaît telle une voix qui lui parle ; l'enfant délibère, il tente de raisonner, mais la gravité des éléments le dépasse. La peur survient et tout se trouble.
- 20 La pression exercée pour que, au terme de l'enfance, les jeunes deviennent des adultes entraîne une évolution pour le moins particulière. On pourrait s'attendre à une transition progressive de l'enfance vers le monde des adultes. Or, le modèle proposé par Galdós pour les enfants des rues est celui d'un emploi d'adulte à mi-temps. Tantôt les enfants se comportent comme tels, tantôt comme des adultes. La scission apparaît de manière très nette chez Zarapicos et Gonzalete. Le matin, ils travaillent, l'après-midi, ils jouent. L'effort de concentration et de rigueur que demande le travail est trop important pour les enfants qui ressentent le besoin de retrouver leur nature première. Il en est de même pour Pecado qui accourt sur le terrain vague aussitôt le travail terminé. Galdós montre que physiquement l'enfant a besoin de se distraire, il en est de même du point de vue psychique. La lucidité dont fait preuve un enfant réclame également des pauses où celui-ci reprend sa place et a besoin de la protection des adultes. Ainsi, Pecado, cet odieux criminel que l'on persécute, sent soudain le besoin de se recroqueviller sur lui-même comme s'il trouvait un réconfort en reprenant la position fœtale : « Et s'ils tiraient ?... Alors, il se fit tout petit, tant et si bien qu'il redevint petit enfant et se mit à avoir peur. » (*Ibid.*, p. 115). Très vite l'étonnante perspicacité du criminel traqué laisse la place aux « idées confuses » de l'enfant. La régression est telle que lorsqu'il se rend à Mateo González, il ne semble plus se rendre compte de ce qui se passe.

Il s'appelait Mateo González et servait au poste de la rue du Labrador. Pecado imitait sa façon de marcher. Dans ses rêves ambitieux, il ne s'imaginait jamais être général ou évêque, ni banquier, ni commerçant de renom, mais voulait être Mateo González. (*Ibid.*, p. 117)

- 21 Il est dans la situation du malfrat qui oublie qui il est ou ce qu'il a fait et se laisse annihiler par la joie de voir face à lui le héros justicier de son enfance. Mateo González est son idole, celui à qui il voudrait ressembler et il a cette chance ce jour-là, de l'avoir pour lui seul. Mis en confiance, l'enfant a perdu tous repères et sort de son trou pour deux oranges que lui tend Mateo.

## Du monologue intérieur à l'émancipation du personnage

### L'instauration d'une langue nouvelle, créatrice de volume

- 22 Si l'on examine les monologues et les dialogues où interviennent ces personnages, on note le souci de donner l'illusion d'une transcription de paroles enfantines. Le parler des enfants est avant tout une expression maladroite, dans un vocabulaire simple et plutôt restreint. C'est pourquoi on trouve notamment des tics de langage. Ainsi, Luisito Cadalso s'exclame dix fois « ¡Control! »<sup>8</sup> dans *Miau*. L'expression relève presque du juron, d'un interdit verbal que les enfants se plaisent à outrepasser.
- 23 D'autre part, le manque d'assurance des enfants peut se traduire dans leur discours par des contradictions ou le recours à des phrases inachevées. Les points de suspension abondent dans les prises de paroles de Cadalso en présence de *Posturitas* : « – Verás, verás..., ¡recontrol!..., me caso con la biblia...<sup>9</sup>. » La suspension temporaire de la phrase



permet de compléter ou de reformuler le propos. Non seulement *contro* se trouve affublé d'un préfixe intensif, mais celui-ci est prolongé par les paroles blasphématoires.

- 24 L'une des particularités de *Miau* repose sur un travail sur le langage qui permet de percevoir en arrière du texte les personnalités des individus. La langue utilisée donne corps aux personnages et varie en fonction de chacun d'eux, y compris s'il s'agit d'enfants. On reconnaît ainsi le jeune Andalou derrière Murillo qui endosse un rôle de médiateur entre Paco Ramos et Cadalso :

– Vamos, hombres – decía Murillito, el hijo del sacristán de Montserrat, en la actitud más conciliadora –; no es para tanto... vaya... Quítate tú... Mía que te..., veás. Sacabaron las quisiones.<sup>10</sup>

- 25 L'accent andalou se manifeste par l'amuïssement du *r* de *Mirá* en *Mía*, la crase qui transforme *se acabaron* en *sacabaron* ou encore la substitution de la voyelle *e* par *i* dans *quisiones*. On perçoit aussi un mimétisme langagier qui se traduit par l'emprunt aux discours des adultes de termes ou de structures plus recherchés. Ainsi, Silvestre Murillo, en tant que premier de la classe, outre son accent, adopte une expression plus élaborée que celle de ses camarades qui laisse présager un futur *orador célebre* (p. 85) :

– Mía tú, *Caarso*, si a mí me dieran esas chanzas, de la galleta que les pegaba les ponía la cara verde. Pero tú no tienes coraje. Yo digo que no se deben poner motes a las personas. ¿Sabes tú quién tie la culpa? Pues *Posturitas*, el de la casa de empréstanos. Ayer fue contando que su mamá había dicho que a tu abuela y a tus tías las llaman las *Miaus*, porque tienen la fisonomía de las caras, es a saber, como las de los gatos. Dijo que en el paraíso del Teatro Real les pusieron este mal nombre, y que siempre se sientan en el mismo sitio, y que cuando las ven entrar, dice toda la gente del público: “Ahí están ya las *Miaus*”.<sup>11</sup> (*Ibid.*, p. 85-86)

- 26 La présence de questions rhétoriques et du pronom personnel *yo*, l'utilisation de formules démonstratives comme *es a saber*, témoignent de la prise en compte par Murillo de son interlocuteur dans son discours. L'enfant utilise les mots qui sont les siens, mais la démarche adoptée tend à faire apparaître, à la surface, un arrière-texte qui serait l'idiome juridique employé par son père. Les mots de l'enfant donnent corps à un personnage situé en dehors du récit puisque le sacristain de Montserrat n'est jamais mentionné dans le roman, jamais il ne prend la parole : c'est à travers son fils qu'il s'exprime. L'emprunt est aussi l'occasion pour le narrateur d'établir une connivence avec le lecteur lorsque le personnage de l'enfant déforme un mot en voulant se l'approprier. C'est ainsi que Silvestre évoque les harpies au sujet de la famille de *Posturitas* : « *Mi mamá las llama las arpidas.* » (p. 86). Son meilleur ami reprend ce mot déformé à son compte lorsque, dans un rêve, il retrouve en compagnie de Dieu le défunt, mais turbulent, *Posturitas* :

– Miao... fu... fu...

El respecto que debía a Dios y a su séquito no impidió a Luis incomodarse con aquella salida, y aun se aventuró a responder:

– ¡Pillo, ordinario..., eso te lo enseñaron la puerca de tu madre y tus tías, que se llaman las arpidas!

El Señor habló así, sonriendo:

– Callar, a callar todos... Andando<sup>12</sup>... (*Ibid.*, p. 310)

- 27 Le songe est le lieu de l'échange puisque l'enfant dialogue à la fois avec un mort et avec Dieu. Le personnage se fait à son tour créateur d'êtres fictifs. Toutefois, dans cette mise en abyme, on s'aperçoit qu'inconsciemment, l'enfant reproduit la distinction introduite par l'auteur quant aux idiomes associés à chaque personnage. *Posturitas* persévère donc au-delà de la mort dans les onomatopées et la provocation. Ainsi, l'enfant – qui emploie

d'ordinaire un vocabulaire plutôt affectif et familier, voire injurieux dans le cas présent – est capable de produire un discours autre, relevant d'un registre de langue plus courant, afin de faire entendre la voix de Dieu. Le recours au gérondif et à l'infinitif renvoie à une concision du discours prétendu divin. Moins Dieu parlera, plus il restera divin. Toutefois, l'utilisation par Dieu d'un registre courant, n'est pas seulement la volonté de se mettre à la portée de l'enfant ; si le vocabulaire divin n'est guère soutenu dans le roman, il s'agit d'une trace du dédoublement de cet enfant démiurge qui l'a créé et qui ne reste pas seulement en arrière du texte, mais se donne la réplique en endossant simultanément trois rôles, créant ainsi une nouvelle Trinité.

## L'enfant parricide ou la révolution de la narration

- 28 Avec Galdós, une révolution semble s'opérer dans l'art de narrer, d'abord parce que l'usage du monologue intérieur fragilise le lecteur. En effet, si on se place du côté de la réception du roman, le lecteur a longtemps été maintenu dans une position passive, le narrateur se chargeant de prendre en main les opérations, de décrire et de fournir quand besoin s'en fait sentir toutes les informations nécessaires à la curiosité du lecteur. L'exemple de *La Desheredada* montre que le naturaliste accentue l'effet de réel en déléguant une part de son pouvoir de narration aux personnages par le biais du monologue intérieur et du point de vue interne. Les rêves donnent généralement à voir dans l'œuvre de Galdós une interprétation des événements propre à un personnage. Ceux-ci ont d'ailleurs souvent une valeur prédicative. Mais il s'avère que le songe est parfois un discours assez tortueux qu'il est difficile de traduire de manière raisonnée, l'imagination s'en mêle nécessairement. C'est pourquoi le lecteur est assez perplexe lorsqu'il est introduit sans préambule dans les rêves du jeune Luisito dans *Miau*. Après les virulentes attaques portées à la religion catholique dans *Doña Perfecta*, le lecteur est surpris de voir soudain discuter l'un de ses personnages avec Dieu en personne. Heureusement, en poursuivant, il retrouve le fil de la narration et comprend que tout n'était que rêve.
- 29 C'est pourquoi la qualité du protagoniste est d'autant plus importante que le narrateur lui laisse prendre les rênes de la narration. Il est plus délicat d'avoir confiance en des perceptions naïves d'enfants qui n'ont pas encore acquis l'expérience du monde tels un Luisito Cadalso ou un Celipín Centeno. Excepté de petites mises à l'épreuve, tout se déroule parfaitement pour le lecteur puisqu'un narrateur omniscient prend le relais lorsqu'il y a une part d'ombre dans le récit : certes, pour des raisons de suspens, le narrateur tarde d'ordinaire à livrer le fin mot de l'histoire. Or, le narrateur de *La Desheredada* a abandonné son lecteur. Tout l'enjeu de la première partie est de savoir si Isidora est ou non la petite-fille de la marquise d'Arranciés. Tantôt le narrateur penche en faveur de la jeune orpheline, tantôt il montre que tout n'est que pure folie et provient de son imagination. En somme, il ne statue jamais sur la question, le texte est lacunaire et le lecteur de Galdós reste sur sa faim.
- 30 Galdós a déclaré que « le public crée l'œuvre avec les informations que lui donne l'auteur »<sup>13</sup>, mais le lecteur est orphelin à son tour, le narrateur l'a abandonné et il doit lui-même assurer une part de la narration. On s'achemine, dès *La Desheredada*, vers cette perte de relation du lecteur avec le narrateur qui survient avec l'apparition du roman dialogué qu'il expose dans le prologue d'*El Abuelo* :

Aux lecteurs qui me suivent avec autant d'indulgence que de fidélité, je dois déclarer que dans la composition d'*El Abuelo* j'ai voulu flatter mon goût et le leur, en

donnant le plus grand développement possible, cette fois-ci, au procédé dialogué, et en contractant dans des proportions minimales les formes descriptive et narrative.

14

- 31 La perte de cette connivence qui liait le narrateur au public étonne le lectorat de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour qui c'est, pour reprendre les termes de Jean-François Botrel, « un crime de lèse-roman »<sup>15</sup>. L'écrivain se refuse au geste paternel qui consiste à guider le lecteur, à moins qu'il ne puisse plus y prétendre, car il n'est plus en possession des réponses. Il a creusé autour de lui, il a disséqué avec un scalpel les hommes puis les enfants – peut-être sans succès. Et si à présent, c'était lui-même qu'il cherchait, s'il était dans l'incertitude ?
- 32 À la dichotomie qui opposait d'un côté le monde de l'enfance vu par les adultes aux romans pour enfants où le monde des adultes était transposé par le supposé regard de l'enfant, Galdós propose de porter l'enfant au rang d'individu. Le roman picaresque, ainsi que les débuts de la pédiatrie qui figurent en arrière-texte, confèrent à l'enfant un corps, mais également une psyché et un langage qui lui sont propres, avec des images et des mots spécialement forgés pour pouvoir dire le monde. C'est pourquoi, l'enfant galdosien est à l'image de la toile de Pere Borrell del Caso, *Escapando de la crítica* (1874). Certes, le personnage ressemble étrangement à un *pícaro* de Murillo, mais il est devenu un sujet à part entière, prêt à l'action, capable de sortir du cadre établi pour construire, seul, son histoire.

## NOTES

1. Votée le 23 décembre 1847, elle instaure la surveillance de l'autorité publique des enfants placés de moins de deux ans, elle sera élargie en 1889 aux enfants maltraités.
2. Indépendamment des quarante-six volumes des *Episodios nacionales*, les *Novelas de la primera época* comptent six romans de 1870 à 1878, suivis de 1881 à 1889 par vingt-cinq romans qualifiés de *Novelas contemporáneas*. Robert Ricard souligne un léger flottement dans « La Classification des romans de Galdós » in *Les Lettres romanes*, tome XIV, Louvain, 1960, p. 143-153.
3. Par l'expression « *El matador niño* », Galdós dénonce l'enfant assassin comme conséquence de la corrida et du manque d'éducation. Le terme apparaît dans *La Desheredada*, La Guirnalda, 1881 ; Cátedra, (rééd. 2005), p. 162. Les citations françaises renvoient à *La Déshérité*, trad. de D. Gautier, Isidora Ed., 2009.
4. *El amigo Manso*, La Guirnalda, 1882 ; *L'Ami Manso*, trad. de J. Lugol, Paris, Hachette, 1888, p. 46.
5. Ch. Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, Michel Lévy frères, 1869 ; *Le Spleen de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 112-113.
6. R. Benítez, *La literatura en la obra de Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia, Col. Maior, 1992.
7. M. C. Schuynten, *La Pédologie*, Gand, Vanderpoorten, 1911, p. 203.
8. B. Pérez Galdós, *Miau*, La Guirnalda, 1888 ; Cátedra, 2000, (rééd. 2008), p. 86 (deux occurrences), 97, 105, 108, 109, 115, 150, 151 et 155. L'équivalent français serait « Bon sang ! ».
9. *Ibid.*, p. 151. Trad. de J. Marey, Les É.F.R., 1968, p. 89 : « – Tu vas voir... Tu vas voir... Bon sang !... N. de D. ! ... »

10. *Ibid.*, p. 152. Trad. p. 90 : « – Allons, hommes, disait Murillito, le fils du sacristain de Montserrat, en adoptant l’attitude la plus conciliante qui fût, vous allez un peu fort, voyons... Sors de là, toi... Fais gaffe, je... tu vas voir. Allez, c’est fini vos histoires... »

11. Trad., p. 20-21 : « – Fais gaffe, Cadarso... S’ils me jouaient ce petit genre de tours, à moi, je leur mettrais un de ces cartons... Mais tu n’as pas de sang dans les veines. Je dis qu’on ne doit pas donner des surnoms aux gens. Tu sais qui est le coupable ? C’est P’tit Singe, celui de la maison des prêtres. Hier il a raconté que si on appelle ta grand-mère et tes tantes les Miaou, c’est parce qu’elles ont des têtes qui ressemblent à des têtes de chats. Il a dit aussi qu’on leur a donné ce vilain nom au poulailler du Real, et qu’elles s’assoient toujours à la même place et que, quand elles entrent, tous les spectateurs disent : “Tiens, voilà les Miaou.” »

12. « – Miaou... fff... fff... »

Le respect dû à Dieu et à sa suite n’empêcha pas Luis de se rebiffer devant une telle sortie, et il alla jusqu’à répondre :

– Voyou ! Grossier personnage ! Voilà ce que t’ont appris ta cochonne de mère et tes tantes, qui s’appellent les harpides !

Alors le Seigneur, souriant, s’exprima de la sorte :

– Taisez-vous, taisez-vous tous... En avant ! ... » (Trad., p. 280)

13. *Obras completas*, Aguilar, 1951, VI, 696ab. (Je traduis.)

14. *El Abuelo*, La Guirnalda, 1904. (Je traduis.)

15. J.-F. Botrel, « Galdós et ses publics » in *Mélanges offerts à Albert Dérozier*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 215-232.

AUTEUR

ALINE MOLINA

Université Charles-de-Gaulle Lille III

# L'oublié du récit : prénom et préhistoire dans *En famille* de Marie NDiaye

Thangam Ravindranathan

---

Peut-être n'aimait-on pas ici que les étrangers  
fissent connaissance  
De l'automne, qui en quelque sorte ne les  
regardait pas,  
Et considérait-on comme indiscrete cette  
immixtion  
Dans la mystérieuse existence de l'arrière-  
saison ?

(Marie NDiaye, *Un temps de saison*)

- 1 On connaît la fin de l'*Odyssée*, et la place qu'y occupe le chien. Si la tragédie, comme agencement d'actions, culmine, pour Aristote, lors de la péripétie, dans une scène de reconnaissance [*anagnórisis*], cette fonction était assurée, dans l'épopée d'Homère, par le vieux chien de chasse Argos, seul capable de reconnaître son maître lors de son retour à Ithaque. C'est le regard reconnaissant d'Argos qui rétablit la continuité entre cet Ulysse revenu de ses voyages, déguisé en mendiant, et celui qui, au début de l'*Iliade*, soit vingt ans plus tôt, était parti d'Ithaque ; c'est en lui qu'un récit de différence est restitué en un récit d'identité, un voyage en son retour. La mémoire du chien, lui-même au chevet de la mort, est alors un seuil producteur du sens final du récit homérique, lieu où le corps d'Ulysse retrouve son unité.
- 2 Il convient de partir de ce chien fidèle et de cette unité du corps du héros, son retour à son *lieu propre*, pour mesurer toute l'impropriété, toute l'inquiétude qui ouvrent *En famille* de Marie NDiaye, où le protagoniste, arrivant à la maison de son aïeule, est reçue par des chiens qui féroceement refusent de la reconnaître :

Quand elle arriva devant la maison de l'aïeule, au bout du village, les deux chiens qu'elle avait bien souvent caressés autrefois, maintenant si vieux qu'ils n'y voyaient plus, trouvèrent assez de forces pour se jeter rageusement contre la grille, et ils

aboyaient, dès qu'elle faisait mine de passer son visage entre les barreaux, avec une violence qu'elle ne leur avait jamais connue. Elle les appela doucement par leur nom. Leur fureur redoubla. Posant sa valise, elle se hissa sur une grosse pierre à une extrémité de la grille et, certaine alors que les chiens ne l'atteindraient pas, elle engagea le buste entier entre deux barreaux, criant vers la maison qu'on vînt lui ouvrir. Et elle était chagrinée que les chiens ne l'eussent pas reconnue, voyant là le signe d'un grave manquement de leur part.<sup>1</sup>

- 3 Au paragraphe suivant, un oncle du protagoniste paraît « sur le seuil », ayant « perdu beaucoup de cheveux ». On lit alors cette phrase : « Il lui semblait, pourtant, que sa dernière visite à la famille était assez récente pour que l'oncle fût resté le même et que les chiens eussent gardé souvenir d'elle. » L'oubli ouvre un laps de temps devenu immense, c'est-à-dire, sans mesure, où il s'accompagne de son propre effacement. Et le laps de temps de se muer en *lapsus*, en faute, en tort, lui-même au fond inconnu et qui par sa résistance constituera à la fois la quête et la limite interne du récit. À la page suivante, plusieurs oncles, tantes et cousins paraissent sur le perron de la maison, ne semblant pas non plus pour leur part reconnaître la protagoniste, qui les regarde de sa position malaisée entre deux barreaux de la grille. Scène liminaire insolite où un seuil figuratif – l'entrée de la maison qui lui est momentanément barrée – se voit doublé d'un seuil qu'on pourrait appeler figural : celui du récit lui-même dont le personnage, désigné par le seul pronom « elle », se trouve comme exclu, en attente d'un acte de reconnaissance qui viendrait de l'extérieur – ou, en l'occurrence, *de l'intérieur*, de la maison, du récit – confirmer ses liens aux autres personnages et au lieu.

## « Un nouveau prénom » : nom sans corps

- 4 Cet acte de reconnaissance adviendra à la troisième page du récit, lorsqu'une femme, « d'abord hésitante », se détache du groupe, fait taire les chiens et ouvre la grille :

Vois-tu, Fanny, commença-t-elle en étreignant gauchement les hanches de sa nièce.

— Je ne m'appelle pas Fanny, Tante Colette ! Tu as donc tout oublié ! Mais cela ne fait rien, appelle-moi Fanny. Il me fallait, de toute façon, dit Fanny avec plaisir, un nouveau prénom. — Ah, fit Tante Colette qui s'essayait à sourire.<sup>2</sup>

- 5 Ainsi l'admission du protagoniste dans l'espace de la demeure familiale et du récit se fait moyennant une reconnaissance qui est aussi, crucialement, méconnaissance, comme pour rappeler dans toute son ambivalence le miroir lacanien, et aussi cette étrange logique qu'aurait en partage le passage d'un seuil diégétique avec une traversée du miroir. Le protagoniste circulera désormais dans l'espace de son récit sous le nom, le « nouveau prénom », de « Fanny », désignation qui remplace un autre prénom, et ce faisant déplace celui-ci, le reconduit vers une région inaccessible au récit. « Il me fallait, de toute façon », dit bien Fanny, et « avec plaisir », « un nouveau prénom ». Pour référer au protagoniste, le récit reprend à son compte ce nouveau prénom, comme sa condition de possibilité et son pli constitutif, comme s'il s'agissait là précisément du seuil à partir de quoi il était possible et en même temps d'une frontière intime qu'il lui sera par ce fait même impossible de franchir. Lire ce récit, suivre la trajectoire de cette Fanny, sera alors pour le lecteur compter avec cette étrange doublure dans le tissu référentiel de la diégèse, par laquelle une désignation arbitraire vient ignorer (au sens actif d'un désapprentissage, d'une négation d'un savoir) l'ancienneté du corps qui la porte, et, partant, exile ce corps vers une zone d'ombre du texte. L'histoire de ce corps, ainsi recouverte, bascule en *préhistoire*, que le récit sera constitutivement incapable de

donner à lire, comme s'il s'agissait là de ce qui se trouvait nécessairement hors du cadre, ou derrière, sa face cachée. Chacune des rencontres que fait Fanny reproduit alors la scène d'effacement, d'oubli, pour réinaugurer ce présent mat, sans profondeur : ainsi, lorsqu'elle arrive chez son père, dont le domestique l'accueille avec les mots « Vous êtes sans doute Madame Fanny ? »<sup>3</sup>, Fanny lui répond, « surprise et enchantée », dit le récit, « Mais ce n'est pas mon vrai prénom ! ». « C'est sous ce prénom que j'ai entendu parler de vous », dira alors le domestique, pour enchaîner aussitôt, « À moins que je ne confonde et que ce ne soit pas de vous qu'on ait parlé quand on parlait de Fanny. D'ailleurs, était-ce bien Fanny ? Je ne me souviens pas précisément »<sup>4</sup>. « Comment peut-on avoir si peu de mémoire ? », s'écrie Fanny. Mais la mémoire à l'endroit de ce « vrai prénom » et de tout ce qu'il porte, c'est précisément ce qui ne peut être évoqué dans le récit que sous forme raturée, telle une crypte, un silence, une zone, au cœur du savoir diégétique, d'un non-savoir. « Fanny, cela ne veut rien dire ! », dit plus loin le domestique, à qui Fanny répond : « Je ne suis rien d'autre [...] que Fanny, et cela vous suffirait bien si vous suiviez mon histoire dans un livre »<sup>5</sup>. Ce prénom qui a si peu d'épaisseur, que le récit et le protagoniste elle-même répètent au moindre prétexte comme s'il s'agissait de ne pas perdre son peu de capacité de désignation, est le lieu d'une béance obturée dans le texte, il est une pure surface colmatant les lignes perspectives du récit, barrant les pistes qui pourraient mener à cette mémoire occluse. Or, c'est ainsi le prénom qui condamne Fanny à ne pouvoir coïncider avec elle-même, à être séparée de son histoire, de son corps, à ne pouvoir rejoindre la place que par tous ses efforts elle s'acharnera à retrouver. S'enquérant auprès d'une femme qui pourrait être sa tante Léda, Fanny est contrainte à des circonvolutions :

- Se pourrait-il, demanda-t-elle avec peine toute contractée de froid, mais s'efforçant de sourire, que vous soyez Léda elle-même, ma tante ? Je m'appelle Fanny.

- Je ne connais pas de Fanny, marmonna la femme d'une voix ennuyée. [...] Mais j'ai des nièces, oui, ajouta la femme dans un effort.

- Oh, s'écria Fanny, cela suffit pour que vous puissiez être ma tante, car je ne vous ai pas dit mon véritable prénom qui est, peut-être, celui d'une de vos nièces qui est peut-être moi-même [...]

- Mais alors, comment vous appelez-vous réellement ? interrogeait la femme intriguée.

- Ah, je ne dois pas le dire ! Je ne dois être que Fanny, comprenez-vous ? Dites-vous simplement que ce prénom vous est imposé comme dans un livre ou un feuilleton de télévision et ne vous posez pas plus de questions à ce sujet que vous ne le faisiez tout à l'heure devant votre poste.

Elle se pencha et murmura d'un air un peu contrit :

- Mon véritable prénom est d'ailleurs si curieux que vous éprouveriez les plus grandes difficultés à l'entendre, puis à le prononcer.

- Dans ce cas, soupira la femme, je ne peux savoir si je suis ou non votre tante.<sup>6</sup>

6 On le voit bien, le prénom de Fanny produit un effet de décrochement, par où se creuse un écart entre l'ordre symbolique et celui des corps. Or, c'est là l'effet inverse de l'opération qu'on associerait habituellement avec le nom propre. Car le nom propre n'a-t-il pas pour fonction de servir de point de capiton dans l'économie de l'échange symbolique, se référant directement à un corps singulier, dans sa matérialité, dans sa continuité ? N'est-ce pas par le nom propre justement que le langage se greffe sur des corps, que des corps peuvent assumer leur place dans le symbolique comme nommés et à leur tour susceptibles de passé et de prédication, soit comme sujets ? Ici, ne renvoyant à rien, ou plus précisément, ne renvoyant qu'à des fictions, des circuits diégétiques

clos, empêchant que la parole rejoigne le corps, le nom propre enclenche au contraire la référentialité circulaire et désincarnée d'un pur intertexte. Le nouveau prénom, que Fanny compare, comme on le voyait à l'instant, à celui que porterait un personnage de livre ou de feuilleton, dérive, s'avère-t-il, non seulement directement d'un roman, mais d'un mauvais roman. On l'apprend dans une quatrième partie du roman constituée d'un seul chapitre intitulé « Les accusations de Tante Colette » :

Mais qu'es-tu donc, toi ? Qu'es-tu donc aujourd'hui ? Comment définir clairement ce que tu es ? Es-tu quelque chose ? Es-tu seulement quelqu'un dont on puisse dire précisément : elle est ainsi, de telle région, son origine est celle-là ? Faut-il croire que tu n'est [*sic*] rien de dicible ? [...] Mais tu sais, je ne t'ai même pas reconnue, le jour de l'anniversaire, et le premier prénom qui m'est passé par la tête, que j'avais lu la veille dans un méchant petit roman, je te l'ai donné, voilà, et peut-être n'es-tu rien de plus, peut-être n'existes-tu pas davantage, que le personnage secondaire, Fanny, de ce livre inconsistant, que j'ai d'ailleurs abandonné, qui doit traîner sous mon lit avec les moutons et les revues de ton oncle ! Comment t'appelais-tu, autrefois ? Je ne m'en souviens même pas. Avais-tu un nom ? Vois-tu, je n'en suis même pas convaincue.

- Je l'ai oublié également, dit rapidement Fanny pour faire plaisir à Tante Colette.<sup>7</sup>

- 7 Tante Colette se rappellera à la fin de ses accusations le titre du « méchant petit roman » qu'elle avait lu à moitié et d'où elle avait tiré le prénom Fanny : *Les Amants sans patrie*. Plus loin dans le récit, Fanny trouvera ce livre chez sa tante et le lira. Rien du contenu du roman ne sera divulgué, il compose dans l'espace du récit, comme le prénom Fanny, une pure surface ne donnant sur rien. On lit cependant qu'à sa lecture « une allégresse légère transportait Fanny, enchantée par ce qu'elle avait lu et ne pouvant croire qu'il y eût rien de plus réel [...] et [elle] eût volontiers donné, là, tout de suite, le reste de sa vie, brève encore, contre la certitude d'une ultime émotion semblable à celle qu'elle venait d'éprouver, qui valait bien toutes les joies de son passé »<sup>8</sup>. Ce récit dans le récit d'où le personnage tient sa désignation et peut-être sa plus grande « réalité » pour ainsi dire, ce texte chiffré, tel un miroir non-réfléchissant, compose au cœur du récit sa frontière infranchissable, intime. La clé du nouveau prénom de Fanny et de l'inaboutissement de ses efforts dans le récit serait-elle alors dans ce titre de roman qui est aussi seuil d'un non-lieu, *Les Amants sans patrie*, miroir au-delà duquel il n'y a, précisément, rien ? À quoi reconnaît-on un fantôme, demandait Jacques Derrida, pour répondre aussitôt, selon la sagesse commune : à ce qu'il ne se reconnaît pas dans un miroir<sup>9</sup>. Or, le récit compte autant de courts-circuits, dans toutes ces instances où un autre personnage ne semble pas reconnaître Fanny, ou ne semble pas la comprendre, ni même l'entendre. Lorsqu'elle raconte lors de la réunion familiale chez l'aïeule un « souvenir d'enfance », on l'écoute sans pour autant accuser la vérité ou la fausseté de ce qu'elle raconte, comme si c'était là un propos opaque, ne renvoyant à aucun référent historique justiciable de reconnaissance ou de partage :

Fanny raconta un souvenir d'enfance. Il était question de la rivière, du petit pont qui danse. On opina sans préciser si l'on voyait bien tout ce que décrivait Fanny ou si, simplement, on reconnaissait à Fanny le droit de s'exprimer comme dans les livres, avec les belles images et l'enthousiasme qu'on y rencontre parfois. On souriait légèrement, la voyant s'émouvoir. Tante Colette murmura qu'elle ne se rappelait rien de ce que relatait Fanny. Personne, cependant, ni les vieux eux-mêmes, n'aurait pu contredire Fanny, qui avait une mémoire illimitée et rigoureuse, connaissant le passé proche plus précisément que tous ceux qui l'avaient vécu.<sup>10</sup>



- 8 Instance qui illustre tout à fait la logique curieuse du récit à tous les moments où il est question du savoir précis de Fanny. Le souvenir d'enfance, rendu en discours indirect narrativisé, ne cède rien de son contenu, sauf cette question de rivière et de pont qui danse, rien là cependant qui pourrait inscrire le corps en un lieu, ni encore moins en une expérience. Si les autres personnages traitent Fanny tel un personnage de livre, c'est surtout ou d'abord que le récit lui-même la donne ici comme tel, comme s'il n'y avait là aucune profondeur cognitive ou ontologique. Dès lors l'évocation d'une « mémoire illimitée et rigoureuse » tombe sous le même arrêt. Cette mémoire ne peut être que désignée, non pas dite, semble-t-il. Ce personnage semble être construit de l'extérieur, un être fait de mots sans chair. Parole sans corps qui vient arrêter l'arbitraire.

## Le « prénom véritable » ou la préhistoire

- 9 C'est là, en effet, dans l'irréductible écart qui éloigne le prénom du corps, que consiste tout l'enjeu de ce récit qui narre une appartenance difficile, une historicité refusée. Fanny est un corps différent, que la structure familiale s'efforce d'exclure de ses rangs. Son « véritable prénom » auquel le récit fait allusion de loin en loin, aurait été porteur de la différence de ce corps. Il est fait mention d'un « tout autre prénom » qu'elle aurait reçu de son père et « que personne, dans la famille, n'a jamais su prononcer correctement, mis à part l'aïeule »<sup>11</sup>. L'aïeule en effet lorsqu'elle reçoit Fanny, prononce son véritable prénom<sup>12</sup>, comme le fait la mère d'un fiancé oublié<sup>13</sup>, à un moment du récit où la narration est reprise par Fanny elle-même à la première personne : « Elle continuait de m'appeler par mon ancien prénom, que j'avais oublié avant qu'elle le prononçât de nouveau comme si, toujours, elle l'avait tenu au chaud dans un coin de son esprit et n'avait attendu que de me revoir pour se donner le plaisir d'articuler ces trois syllabes, avec une insistance heureuse »<sup>14</sup>. Le fiancé aussi persiste un temps à appeler Fanny de « son ancien prénom en suçant longuement, avec tendresse, chaque consonne ». « "Je ne veux plus entendre cela" », s'exclam[e] Fanny effrayée »<sup>15</sup>. Obtenant un emploi dans une cité, Fanny aura des collègues qui « lui ressembl[e]nt par de nombreux traits » et dont certaines portent, apprend-on, le même prénom « qu'avaient choisi pour elle ses parents étourdis et que Tante Colette avait oublié »<sup>16</sup>. À tous ces endroits où le prénom d'origine est prononcé dans l'histoire, s'y substituent dans le texte des variantes de la formule « son ancien prénom », « son véritable prénom ». L'évocation de ses « consonnes », de ses « trois syllabes », alors qu'elle permet de ne pas répéter le prénom lui-même, accueille cependant dans l'espace même du texte son empreinte, une matérialité négative, la concavité silencieuse de cette lettre interdite. Que ce prénom original, que le personnage aurait reçu à sa naissance, que ce mot aussi difficile à prononcer, soit la marque d'une différence linguistique, culturelle ou encore raciale, certains éléments permettront en effet de le supposer (ou de ne pas l'exclure), et notamment une hantise chez Fanny autour de la ressemblance.
- 10 Ce récit avançant ainsi sur fond d'innommable aurait de quoi rappeler les mots que Jacques Derrida consacre au secret. Pour garder un secret, écrit Derrida, il faut d'abord se le représenter « *comme tel* », le laisser apparaître à soi pour ce qu'il est, dénégation par où on doit « différer de soi-même », et exercer « le pouvoir singulier de ne pas dire ce qu'on sait, de garder le secret sous la forme de la représentation ». La distribution qu'opère le secret, avant d'être au sein de la communauté, entre ceux qui

le savent et ceux qui l'ignorent, est, pour Derrida, celle du « secret partagé *en lui-même*, sa partition 'propre', ce qui divise l'essence d'un secret qui ne peut apparaître, fût-ce à un seul, qu'en commençant à se perdre, à se divulguer, donc à se dissimuler, comme secret, en se montrant : à dissimuler sa dissimulation. Il n'y a pas de secret *comme tel* », écrit-il encore, « je le dé-nie. Et voilà ce que je confie en secret à quiconque s'allie à moi. Voilà le secret de l'alliance »<sup>17</sup>. Cette tension « essentielle et originaire » du secret – entre l'interdit de représentation et sa nécessaire transgression interne – nommerait, en fin de compte, la problématique même de la conscience<sup>18</sup>, et, partant, celle de tout récit. En tout cas le roman de NDiaye entièrement construit autour du principe du secret de famille rend plus explicite l'irréductibilité d'un pli : le non-savoir que marque ou opère le nouveau prénom ne peut se comprendre qu'à partir de ce qui aura été d'abord savoir. Ce n'est pas pour dire que quelque chose de la diégèse préexiste au récit, mais que toute histoire se compose sur fond de préhistoire, ou plutôt se composant compose aussi sa préhistoire, comme son amont, son excédant, cet effet d'un point de fuite qui organiserait ses lignes perspectives, illusion nécessaire sans quoi, dirait-on, chaque récit aurait à assumer une parole infinie. Ne pourrait-on pas imaginer alors dans tout récit la présence d'espèces d'éclats de préhistoire, qu'ils soient sous la forme la plus évidente de retours dans le passé ou d'analepses, ou sous celle, plus subtile, d'un horizon imposé à la mémoire et à l'à-venir possible des personnages au sens où celui-ci se fraye un chemin parmi des conditions de possibilité antérieure ? La préhistoire, notion paradoxale, car suggérant qu'il y aurait quelque chose qui précéderait l'histoire, temps archaïque qui vient composer, comme en supplément, une antériorité que l'histoire ne peut inclure dans ce qu'elle dit, et dont cependant elle procède comme de son origine<sup>19</sup>. Or, les récits de NDiaye dramatisent cette relation entre un dit et un indicible, un savoir et un non-savoir, donnant au passage de l'un à l'autre, la forme d'une doublure interne dans le texte, d'une intimité qui est aussi le point de fuite de l'économie de la diégèse. Dans *En Famille*, mais aussi dans *Mon cœur à l'étroit* (2007), *La Femme changée en bûche* (1989) ou encore, le première nouvelle des *Trois femmes puissantes* (2009), un savoir continuellement nié au niveau de la représentation a pour effet de faire soupçonner sa complétude sur un autre plan, soit qu'un savoir encore intact occuperait, derrière le texte lisible, un plan de consistance, un espace de la répétition, qu'il s'inscrirait dans l'espacement du sens, dans sa différance, qu'il se serait enfoui quelque part, celé dans une topologie du crypte, selon qu'on emprunte la terminologie d'un Gilles Deleuze, d'un Jacques Derrida ou encore celle d'un Abraham Torok pour approcher ce en quoi un récit, une conscience ou un sujet ne serait pas composé dans l'égalité et dans l'identité à soi mais recèlerait toujours des éclats de non-dit, d'originarité sous rature, bref, des symptômes de ce qui n'est pas dit et ne peut pas être dit mais qui doit être appréhendé dans (le « toujours-déjà » de) son effacement, une parole sourde.

- 11 Mettons que le véritable prénom de Fanny inscrit dans le récit cette part de surdité, pour en dégager dans le temps qui nous reste l'extrémité des conséquences pour les mots et les corps. Dans un bel essai intitulé *L'inconscient esthétique*, Jacques Rancière décline la polarité qui organise dans une sensibilité post-classique le domaine de la parole littéraire comme parole du symptôme. La révolution esthétique, pour Rancière, consiste en une conception, opposée à l'ordre représentatif aristotélicien, de la parole comme ce qui en même temps parle et tait, d'une parole qui sait et ne sait pas ce qu'elle dit. « L'esthétique, écrit-il, redéfinit les choses d'art comme modes spécifiques d'union entre la pensée qui pense et celle qui ne pense pas », entre *logos* et *pathos*<sup>20</sup>. En cela elle

renoue avec un partage entre pensée et non-pensée, entre action et passivité, propre à la tragédie antique, et qu'Aristote déjà n'était plus à même de recevoir, préférant à l'union paradoxale la dialectique, à la coexistence irrationnelle de savoir et de non-savoir, l'ordre réparateur du récit menant à la reconnaissance. Or, la présence insistante dans la pensée de la non-pensée qui forme l'intuition fondatrice de l'attitude esthétique moderne, se donne à penser, si l'on suit Rancière, sous la double figure de la parole muette. Celle-ci nommera, d'une part, une puissance de signification inscrite sur les choses silencieuses, une parole chiffrée portée par leurs corps mêmes. Tout, dans une conception romantique ou encore freudienne, devient alors également signifiant, les genres et fonctions des récits sont ainsi nivelés<sup>21</sup>. C'est là comprendre l'importance que la psychanalyse rattacherait aux rêves ou que le critique accorderait aux détails d'une description dans un roman réaliste. Or, l'autre parole muette, celle que Freud lui-même longtemps aurait récusée, est, pour Rancière, celle qui ne parle à personne et ne dit rien, sinon les conditions impersonnelles, inconscientes de la parole même. Citant Maeterlinck, Rancière qualifie cette parole de parole insensée, soliloque, celle du troisième personnage, qui hanterait le dialogue, et qui, pour être incarnée, demanderait un nouveau corps ayant les allures de la vie sans avoir la vie. Ce serait, dit-il, un corps d'ombre ou de cire, un corps fantomatique, androïde<sup>22</sup>. On peut reconnaître sans doute dans cette parole sourde celle qu'imagine Blanchot lorsqu'il évoque le murmure infini, le désœuvrement hantant l'œuvre, ou encore les haecceités et les infinitifs de Deleuze, parole anonyme, pronominale, qui traverse les corps, les précède, leur survit, les emporte dans des distributions inouïes de formes et de contenus. Quoi qu'il en soit, je trouve lucide la description de Rancière là où elle semble dresser une scène paradoxale du langage lui-même, espace d'accord entre les corps et les signes, bordé d'un côté par des corps muets et de l'autre par une parole sans lieu, sans corps. Or ces deux bordures ne seraient-elles pas les deux versants d'un même seuil, un pli qui au cœur enfoui du langage inscrirait un corps sans parole et une parole sans corps, comme séparés par un miroir, répétition originaire fondée dans l'espacement, la différance ? C'est le paradoxe de la naissance, de l'origine, ou encore de la signature, que l'on sait au cœur de la pensée déconstructrice (et qui n'est pas sans lien avec la problématique de la préhistoire). Le corps d'ombre, de cire, de fantôme, d'androïde, qui viendrait incarner cette hétéronomie première des signes et des êtres, du biologique et du symbolique, donne chair alors à l'innommable par excellence, l'inhumain qui fonde l'ordre humain.

## Corps sans nom

- 12 Les accusations de Tante Colette assumeront leur sens le plus radical dans une telle perspective. J'ai pu déjà citer cette série insolite de questions :

« Mais qu'es-tu donc, toi ? Qu'es-tu donc aujourd'hui ? Comment définir clairement ce que tu es ? Es-tu quelque chose ? Es-tu seulement quelqu'un dont on puisse dire précisément : elle est ainsi, de telle région, son origine est celle-là ? Faut-il croire que tu n'est [sic] rien de dicible ? ». Une amie d'enfance dira de même à Fanny : « Je ne sais plus qui tu es ! »<sup>23</sup>

- 13 Il faut croire que l'interdit frappant le nom propre de Fanny atteint l'admission même de ce corps dans le langage, son droit de citation, il frappe d'une espèce de trouble, d'irrésolution, ce corps protagoniste qui, s'il est décrit partiellement à deux ou trois reprises du texte (l'on sait que Fanny s'est coupé les cheveux avant le voyage, qu'elle a

de larges cuisses), ne parvient pas pour autant à se fixer comme référent reconnaissable, reconnu, continu, contenu, bref, en corps diégétique raisonnable. L'élision de son prénom, alors que Fanny y consent avec un certain plaisir, est de fait la voie même de sa disparition de l'espace familial, de sa mémoire, de son archive, témoin les photographies de réunion de famille dont elle demeure absente, alors qu'elle est sûre d'y avoir participé. Elle est « une erreur sans lignée ni mémoire, n'ayant eu sur l'unité du sang familial nul effet »<sup>24</sup>. Si un nom donne à un corps sa place dans un récit, sur une scène, le corps sans nom oscille entre les pôles de l'absence et de l'obscène, soit ce qui excède l'espace symbolisé, légitimé du récit. C'est alors peut-être en ce sens qu'il faut comprendre et tous les moments où Fanny n'est pas reconnue et tous ceux où elle se trouve aimantée par des rencontres incestueuses. D'une certaine façon ce corps en perte de désignation (car le prénom Fanny n'est que couvert, ersatz, méta-prénom en quelque sorte, purement fonctionnel, permettant de référer à ce que par ailleurs sciemment il efface) n'est pas scriptible, son unité, son identité n'ont pas de « place » dans ce récit qui se produit justement à partir du seuil d'enfouissement du prénom original. C'est que par la levée du nom propre, est aussi déliée la place qu'il nommait dans un système de signes et de corps. Comme pour confirmer cette déliaison, Fanny se prostituera vers la fin du roman, de manière à suggérer très littéralement que les lois symboliques et sociales n'avaient plus sur ce corps aucune prise, que ce corps ne trouvant pas sa place et sa propriété ne pouvait s'insérer dans l'espace social que par la promiscuité, précisément sous le signe de l'impropre.

- 14 On pourrait aller plus loin cependant, et considérer les déterminations sociales, sexuelles, culturelles ou encore raciales de l'exclusion de Fanny comme n'étant elles-mêmes que les formes circonstanciées, diégétiques, que revêt une dynamique d'exclusion plus radicale, par où se décide comme clandestinement, on l'aura compris, le sort terrible d'un corps en perte de place dans l'ordre humain, et dans le récit. Songeant à l'oubli à son endroit, Fanny se dira à un moment : « Comment eût-il pu en être autrement ? Comment eût-on voulu garder la mémoire de ce qu'on avait expulsé de soi tel un corps mauvais ? »<sup>25</sup>. Or, il faudrait revenir à ce moment où Fanny lit les *Amants sans patrie*, épisode qui s'inscrit dans un chapitre intitulé « Dans la niche »<sup>26</sup> et où se noue dans leurs conséquences les plus littérales et radicales les enjeux d'une hétéronomie entre les régimes du corps et du verbe. Car pour lire ce roman qui lui procurera tant de bonheur inexplicable, Fanny s'installe, dans la maison de son aïeule, où elle s'est infiltrée sans que personne ne la voie, dans « un réduit protégé par un bout de rideau » où les chiens de la maison, morts depuis, se couchaient l'hiver<sup>27</sup>. Dans ce lieu d'odeurs, d'inconfort, où elle ne peut rester qu'en consentant à un engourdissement extrême, Fanny peut entendre et voir sans être vue ni entendue, elle peut être sans paraître, elle peut, par le méchant petit roman qu'elle a trouvé dans la chambre de Tante Colette, supposément se connaître sans être reconnue, situation qui semble reproduire alors sur le plan de l'espace domestique la topologie du refoulement psychique, du secret. Or, deux pages plus loin, voilà que

à sa grande surprise, dans l'heure qui suivit le dîner, Fanny se vit lancer par sa mère, à travers la fente, les reliefs du repas : quelques os de côtelette encore garni de gras, de la couenne de jambon, un petit morceau de fromage durci, une pomme presque entière. Elle devina, aux gestes précipités de sa mère, qu'elle agissait en secret [...] Elle n'adressa pas la parole à Fanny, bien qu'elle fût seule dans cette partie de la pièce, et Fanny ne s'en étonna guère, comprenant que, si elle existait tout juste assez pour que sa mère se préoccupât de la nourrir, il n'était plus dans ses capacités de faire en sorte qu'on lui parlât. Elle eut craint d'ailleurs, en ouvrant la

bouche, d'affoler sa pauvre mère, qu'on accourût de toutes parts et la découvrit, elle, en cet endroit illicite.<sup>28</sup>

- 15 On pensera ici à maints autres moments analogues dans l'œuvre de NDiaye, des moments limites où la parole abandonnant le corps lève ce qui le protégeait de l'abjection, de la déformation. « Mais je suis si peu à présent ! », s'écriait la narratrice de *La Femme changée en bûche* en amont de sa métamorphose<sup>29</sup>, faisant écho à la phrase intransitive par laquelle Fanny fait sens de son humanité réduite : « elle existait tout juste assez pour que sa mère se préoccupât de la nourrir... » Dans la dernière nouvelle des *Trois femmes puissantes*, l'expulsion de la veuve Khady de la maison de sa belle-famille fera précéder, de même, la perte d'existence et d'humanité par un abandon par la parole. Destitué du langage, le corps l'est aussi de la raison et des garanties de sa forme. Ainsi, lit-on, les yeux durs et étrécis des vieux beaux-parents « qui se posaient sur elle ne distinguaient pas entre cette forme nommée Khady et celles, innombrables, des bêtes et des choses qui se trouvent aussi habiter le monde »<sup>30</sup>. Autant de corps sans nom, pourrait-on dire, entendant par cette notion la levée de toute protection symbolique. Si l'homme, pour suivre Agamben, est celui qui ressemble le plus à l'homme<sup>31</sup>, ces récits de ressemblance mise en péril, par défaut ou par excès, mènent leurs corps protagonistes vers des régions d'indifférenciation où leur humanité ne leur est plus d'aucune protection, et qui, en quelque sorte, n'est plus lisible. Des trous dans l'espace et dans le temps aspirent alors ces corps.

## Un chien littéralement

- 16 Revenons à la niche. Fanny entendant le nom de Léda, et croyant qu'il désigne sa tante, qui la reconnaîtra et qui lui restituera sa place, bondit hors de sa niche pour être la proie d'une terrible méprise nominale. Travestissement de la scène de reconnaissance aristotélicienne : Léda nomme ici le nouveau « grand chien vigoureux » du cousin Eugène, qui, à la vue de Fanny, s'élance sur elle, la saisit à la gorge et entreprend de la dépecer. Quelques instants plus tard, Tante Colette « retrouva sa vivacité d'esprit, elle enveloppa sans dégoût (comme elle vidait les lapins, nettoyait les têtes de veau) ce qu'il demeurait de Fanny dans un vieux drap et s'en alla jeter le tout sur un tas de fumier, au fond du jardin »<sup>32</sup>. Lorsque le fiancé Georges vient s'enquérir au sujet de Fanny, la tante lui répond : « Au jardin, sur les ordures ». « Mais les poules, » lit-on, « déjà, avaient englouti tout ce que le chien avait laissé de Fanny, et Georges, ne trouvant que quelques os grattés, quelques cheveux sanglants, pensa qu'on s'était moqué de lui et qu'il s'était mépris en prenant à la lettre la réponse se Tante Colette »<sup>33</sup>.
- 17 À la lettre : comment comprendre cette formule dans un roman où en effet à une littéralité de la lettre vient répondre comme son sombre revers l'abjection extrême du corps ? George n'a pas tort de prendre la réponse de Tante Colette à la lettre, plutôt il a tort de conclure qu'il s'y est mépris. La fausse méprise est caractéristique des plis de ce récit, où l'oubli est toujours redoublé par l'oubli de l'oubli, où Fanny lorsqu'elle est reconnue doit toujours se demander si elle n'est pas faussement reconnue. Alors la vérité ne peut pas être dissocié de son autre, de sa négation, de sa soupçonnée fausseté, avec pour conséquence toujours cet éloignement irréductible du corps, que la parole ne peut identifier ni protéger. Car la vraie méprise ici n'est pas celle de Georges mais celle de Fanny qui croyant s'élancer à la rencontre de sa tante se trouve en face d'un chien portant le même nom. Si elle attendait une reconnaissance de « Léda », elle obtiendra

du chien une reconnaissance inverse, annihilatrice. Reconnaissance qui n'a rien de métaphorique – et qui a tout à voir avec la lettre, puisque c'est une lettre traîtresse, dédoublée, une imposture de la lettre qui la permet. Mais aussi parce que ce chien, cet avatar des vieux chiens féroces de l'ouverture, est « un chien littéralement », pour reprendre une expression employée par Emmanuel Levinas dans un essai de l'après-guerre intitulé « Nom d'un chien ou le droit naturel ». Rappelant les chiens d'un verset de l'Exode qui en n'aboyant pas durant la nuit de la « mort des premiers-nés » avaient permis aux Israélites de s'affranchir de leur servitude égyptienne, Levinas identifiait en eux les ancêtres de Bobby, chien errant vivant aux alentours du camp pour prisonniers juifs où Levinas s'était trouvé durant la guerre, et qui avait pris l'habitude de saluer les prisonniers en « sautillant et aboyant gaiement ». Alors que les prisonniers étaient devenus des « êtres sans langage », « une quasi-humanité, une bande de singes », pour ce chien, écrit Levinas, « c'était incontestable, nous fûmes des hommes »<sup>34</sup>. Revenant alors à un autre verset du livre de l'Exode où il est question de la « chair d'un animal déchiré dans les champs » que l'homme ne mangera pas mais « abandonner[a] au chien », Levinas y relève l'inscription d'une dette toujours ouverte au chien. Ce chien auquel la chair déchirée des champs sera abandonnée n'est pas celui des proverbes et des catachrèses mais « un chien littéralement ! », conclut Levinas, c'est une pure nature « sans éthique et sans logos » à laquelle il revient cependant d'attester, voire de sauver, la dignité de l'humain<sup>35</sup>.

- 18 Levinas évoquera lui aussi le vieux chien de l'*Odyssée*. Cependant il lui préfère ceux d'Égypte et « Bobby » (celui du camp), car avec eux, il n'est plus question d'identités particulières ni de retours à des lieux propres, mais d'une situation proprement liminale : la restitution d'une essence humaine là où elle se voit la plus menacée, là où une oppression sociale « cloître dans une classe, prive d'expression et condamne aux 'signifiants sans signifiés', et dès lors aux violences et aux combats »<sup>36</sup>. Le paradoxe est que le chien privé de langage puisse assurer à l'humain son humanité ; que par son silence gardé ou brisé il puisse réparer le lien entre corps et parole qui fonde l'humain. Ce n'est pas le lieu de décliner les diverses implications de cette dette ouverte, chez Levinas, envers le chien, mais de mesurer la violence par laquelle le roman de NDiaye recombine ses éléments : la narratrice de *Mon cœur à l'étroit* rencontrera elle aussi la férocité toute particulière du chien de son fils, agression ciblée et qui semblerait vouloir oblitérer son corps comme quelque chose de monstrueux. Fanny, autrefois connue des chiens de son aïeule, ne l'est déjà plus à l'ouverture du roman. La grille qui la sépare de l'enceinte de la maison vient figurer alors le seuil symbolique au-dessous duquel Fanny n'est pas seulement méconnaissable à titre individuel, mais constitue comme tel un corps excessif, aberrant, inhumain, qui sera guetté par divers chiens tout au long du récit. Les chiens, s'ils réservent le droit chez Levinas de conférer l'humanité à l'humain, réservent chez NDiaye le droit contraire et corollaire : d'expulser celui qui aurait perdu son humanité, de réclamer leur chair déchirée aux champs.
- 19 Si je reviens pour conclure à cette scène (« le pénible épisode du chien »<sup>37</sup>) qui n'est pourtant pas la dernière du roman c'est que dans l'obscurité de ce corps protagoniste dont les morceaux peuvent être ramassés comme l'on « vid[er]ait les lapins » ou comme l'on « nettoy[er]ait les têtes de veau » se démarque une région du texte qui est celle de sa désorganisation symbolique, zone limite qui est à la fois ce qui le police et ce qui l'abîme. Dans cette zone d'indistinction rappelant certains tableaux de Francis Bacon, où les traits d'une personne ne sont plus reconnaissables, où la tête n'a plus de visage, où le langage ne peut plus relever le corps, « l'homme qui souffre est une bête »<sup>38</sup>, car

ici l'humain, que dans une secrète désalliance du corps et des mots rien ne différencie de ses autres, est obscurément aimanté vers la possibilité, à vrai dire jamais assurément quittée, d'une mort animale. Fanny couine avant d'être dépecée par le chien de son cousin, la protagoniste de *Mon cœur à l'étroit* grossissant comme une truie est hantée par des visions fuyantes d'égorgement, Khady, perdant sa place au rang des humains, périra comme du gibier rattrapé par un fusil de chasse. Dans cet *autre* récit qui semble agencer secrètement les voies mêmes du texte, les êtres de NDiaye sont rappelés à une préhistoire oubliée par les histoires mais qui ne s'y oublie pas, temps qui ne passe pas, où les corps sont sans paroles, et se dirigent silencieusement vers une mort qui s'annonce sans transcendance. Une cousine chargée de mener à la fin du roman une enquête sur Fanny revient à la question du « véritable prénom », qu'entre-temps Fanny aurait repris pour assumer ses nouvelles fonctions (de prostituée) :

Ces syllabes sonnent incongrûment à nos oreilles, aussi aurions-nous tendance à trouver bien laid et compliqué ce prénom qui, pour nous, ne peut en être véritablement un. Il se rapproche davantage du nom ou du sobriquet que nous accorderions à un chien ou à un chat. Il n'est pas nécessaire que le nom des bêtes ait un sens ni qu'il rappelle quelque chose, et jamais il ne doit évoquer quelque personne de la famille : le vrai prénom de Fanny ne peut nous faire penser à rien

- 20 Conclut-elle enfin<sup>39</sup>. Entre le nouveau prénom qui est tout au plus celui d'un personnage secondaire dans un méchant petit roman, et l'ancien prénom qui ne peut faire penser à rien, notre protagoniste est à la fois ce « signifiant sans signifié » qu'évoque Levinas, ouvrant sur toutes les violences, et un corps désidentifié. La réparation de cet écart, l'union du corps et du nom adviendrait-elle cependant par la mort ? Par endroits on se demande si Fanny ne veut pas s'assurer par-dessus tout d'une place au cimetière familial<sup>40</sup>. La question de l'étranger, disait Derrida dans un séminaire sur l'hospitalité, se pose à partir non du lieu de naissance mais à partir de celui de la mort<sup>41</sup>. Or, tout lieu sera refusé à Fanny dont le corps dans les dernières pages du roman est l'objet d'une asymbolie avancée où la différence entre vie et non-vie est au minimum : une « longue forme inconnue », « une silhouette sans nom ni pareille » ne remuant pas plus qu'un cadavre, une « imperceptible silhouette », une « impondérable forme »<sup>42</sup>, elle est « la chose » que Tante Colette ne pourra décrire qu'en « termes inhabituels et vagues »<sup>43</sup>. L'abandonnant dans le hangar, la tante se fera une petite prière : « Puisse-t-elle être morte, disparue, dissoute ! Puisse-t-elle n'avoir jamais existé ou que, pareillement, meure tout souvenir de son passage ! »<sup>44</sup>. En ces pages où enfin le corps perd tout nom possible, sa terrible irréductibilité effraie les autres, menaçant le récit qui par cet infinitif au passé (« n'avoir jamais existé ») semblerait articuler son propre souhait enfin exaucé. La fin de toute possibilité de reconnaissance est assurée par une rature rétrospective de toute *connaissance* possible. Faut-il croire qu'en dessous de l'ordre symbolique, de l'espace légitime du texte gardé par le nom et la loi, il est une région préhistorique, cryptique, un arrière-texte – lieu où la relation entre corps et paroles est la plus fragile, où elle n'est pas encore garantie et où elle ne l'est plus, pays confié à la terrible vigilance des chiens ?



---

## NOTES

1. Marie Ndiaye, *En Famille*, Paris, Minuit, 1990, p. 7.
2. Marie Ndiaye, *op. cit.*, p. 9.
3. *Ibid.*, p. 33.
4. *Ibid.*, p. 34.
5. *Ibid.*, p. 35.
6. *Ibid.*, p. 90-91.
7. *Ibid.*, p. 155-156.
8. *Ibid.*, p. 179.
9. Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 248.
10. *Ibid.*, p. 13-14.
11. *Ibid.*, p. 77.
12. *Ibid.*, p. 18.
13. *Ibid.*, p. 145.
14. *Ibid.*, p. 216.
15. *Ibid.*, p. 116.
16. *Ibid.*, p. 139.
17. « Comment ne pas parler : dénégations », in *Psyché. Invention de l'autre II*, Paris, Galilée, 1987, p. 158-159.
18. *Ibid.*, p. 165.
19. Voir sur cette question Bruno Blanckeman, « De la préhistoire à l'après-histoire (au sujet d'Éric Chevillard) », in André Benhaïm et Michel Lantelme (dir.), *Écrivains de la préhistoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 159-176 ; p. 170.
20. Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. 44.
21. *Ibid.*, p. 37.
22. *Ibid.*, p. 41.
23. *En famille, op. cit.*, p. 173.
24. *Ibid.*, p. 297.
25. *Ibid.*, p. 223.
26. *Ibid.*, p. 178.
27. *Ibid.*, p. 176.
28. *Ibid.*, p. 178.
29. *La femme changée en bûche*, Paris, Minuit, 1989, p. 95.
30. *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 256.
31. Giorgio Agamben, *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*, trad. Joël Gayraud, Paris, Rivages, 2002, p. 49-50.
32. *En famille, op. cit.*, p. 186.
33. *Ibid.*, p. 187.
34. Emmanuel Levinas, « Nom d'un chien ou le droit naturel », *Difficile Liberté*, Paris, Albin Michel, 1976, p. 231-235 ; p. 234.
35. *Ibid.*, p. 233.
36. *Ibid.*, p. 234.
37. *En famille, op. cit.*, p. 230.
38. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la Sensation I*, Paris, Éditions de la Différence, 1981, p. 21.
39. *En famille, op. cit.*, p. 295.



40. *Ibid.*, p. 232.

41. *De l'hospitalité : Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Levy, 1997, p. 81.

42. *En famille*, *op. cit.*, p. 305-306.

43. *Ibid.*, p. 310.

44. *Ibid.*, p. 309.

---

AUTEUR

THANGAM RAVINDRANATHAN

Brown University

# De *La Place de l'Étoile* à la *Rue des boutiques obscures* : nomination et suggestion dans l'œuvre de Patrick Modiano

Alain Trouvé

---

- 1 Dans les romans de Modiano, le nom signale le point d'ancrage du récit dans le réel et ses circonstances biographiques et historiques. Sous le terme « nomination », on entendra d'abord les noms propres de lieu et de personne, et dans un sens large tout ce qui se dit en mots, notamment les références intertextuelles. Loin de dessiner les contours d'un univers bien défini, la nomination chez Modiano est souvent piégée, entourée de silences et de blancs que le récit ne comble pas vraiment. On entre ainsi dans le champ de la suggestion poétique dont on tentera de voir jusqu'où elle peut, dans le commentaire, se transformer en un dire.
- 2 La question de l'Histoire personnelle et collective hante Modiano. La psychanalyse et la phénoménologie ont montré que la mémoire n'est pas le maintien ou la simple restitution d'un passé toujours là, identique à lui-même, mais qu'elle est aussi fabrication, remodelage de ce passé voué à un avenir. Michel Collot<sup>1</sup> analyse la « structure d'horizon du passé » comme le résultat de la tension entre ce que je peux reconstruire et ce qui m'échappe. À certains égards, le roman modianien ressortit à cette structure d'horizon poétique. Il entretient en effet des rapports spécifiques avec les lacunes de la mémoire collective à propos de la collaboration, qui perdurent dans la seconde moitié du siècle<sup>2</sup>. En ce sens, l'arrière-texte qui identifierait les responsabilités exactes de chacun dans un passé troublé s'y donne à éprouver comme leurre.
- 3 *La Place de l'Étoile* (1968), premier roman de l'auteur, se signalait par un feu d'artifice de références intertextuelles et la reconstitution partielle d'un passé trouble. *Rue des boutiques obscures*, dix ans plus tard, accentue la difficulté. L'argument de l'amnésie du héros n'explique pas tout, il s'agira de comprendre le parti esthétique tiré de cette relation difficile au passé. Une brève situation de ces deux romans permettra de les analyser comme leurre arrières-textuels ; étude des noms, références et allusions

intertextuelles ouvre néanmoins un champ à l'investigation ; l'arrière-texte peut alors être appréhendé comme foyer de la création conjecturé par le lecteur.

## Contextualisation et leurre arrière-textuel

- 4 En marge des courants et des avant-gardes, Modiano, dont l'écriture est parfois taxée de « classique » ou de « rétro », se sent plus proche de la « grande génération des années 1930 » (Céline, Aragon, Malraux, Montherlant) que de celle des années 1960 (Nouveau Roman). Selon l'historien Henry Rousso<sup>3</sup>, il exprimerait « l'essence de sa génération », à savoir le poids de la Seconde Guerre Mondiale sur la génération d'après, celle qui n'en fut pas le témoin direct<sup>4</sup>.
- 5 Modiano est un des premiers à exprimer en littérature la réalité de la collaboration et la culpabilité des pères. Mais il affirme la dimension imaginaire des périodes reconstituées – années 1940 ou guerre d'Algérie<sup>5</sup> : « Je pense que ce qui est onirique peut parfois plus se rapprocher de la réalité. L'imaginaire peut dire quelque chose du réel. »<sup>6</sup> Les personnages modianiens sont tantôt désireux de se délivrer de leur « mémoire empoisonnée »<sup>7</sup>, tantôt mus par une hypermnésie compulsive : « Je me souviens de tout. Je décolle les affiches placardées par couches successives depuis cinquante ans pour retrouver les lambeaux des plus anciennes », affirme un des narrateurs de *Livret de famille* qui mélange autobiographie et souvenirs imaginaires.
- 6 L'arrière-texte pourrait s'appliquer au caractère des personnages<sup>8</sup>, eux-mêmes emblématiques du refoulement collectif. Les premiers romans mettent en scène une quête du père et d'un passé qui se dérobe, même si se dessine la figure trouble du juif à la fois traqué comme juif et impliqué dans des trafics louches à l'époque de la collaboration. *Rue des boutiques obscures* joue subtilement avec le schéma du roman policier. Des chapitres I à XXXVII, semble se dégager une mise en cohérence des indices d'abord confus et contradictoires. Le héros narrateur retrouve des bribes de son passé et des angoisses (p. 165). Pour lui et pour le lecteur se reconstitue l'histoire d'un homme traqué passant en Suisse avec son amie, nommée Denise Coudreuse, durant la Seconde Guerre mondiale, de leur trahison par deux passeurs. On ne sait s'il fut tout à fait victime ou trafiquant de bijoux sous le nom d'un certain Pedro. Le motif du père se mêle à la reconstitution tentée par le narrateur. Une figure de collaborationniste rôde, Oleg de Wrédé (ch. XXXVI). On ne saura jamais exactement ce que le narrateur et son amie fuyaient, comment il a survécu, ce que sont devenus les protagonistes principaux : Denise, lui-même, ou son ami Freddie. L'enquête menée à la fin du roman à Papeete ne permettra pas de trancher entre mort et disparition.
- 7 La structure du récit reste apparentée à la matrice générale du récit modianien : l'impossible mémoire du passé collaborationniste de la France dans les années 1960-1990. Le scénario romanesque servirait-il à modéliser un rapport avec l'Histoire<sup>9</sup> ?
- 8 Par la monstration de ce processus collectif, l'œuvre littéraire ouvre la voie au travail ultérieur de la mémoire collective. Le refus d'interpréter s'affirme aussi comme un principe d'écriture : « je n'éprouve aucun goût pour l'introspection et les examens de conscience »<sup>10</sup>. Il a valu à l'auteur des équivoques de lecture. On l'a soupçonné de complaisance pour les milieux de la pègre et de compromission avec l'Occupant. Critique superficielle : les choix axiologiques étaient assez transparents dans les premiers romans. *La Place de l'Étoile*, *La Ronde de nuit*, *Les Boulevards de ceinture* : mettent en scène sans sympathie les journalistes collabos et des délateurs, les gestapistes et

miliciens, les écrivains collaborateurs. Avec *Rue des boutiques obscures*, la perspective se brouille un peu.

- 9 Pourtant, lorsqu'il parle en son nom propre, Modiano lève l'ambiguïté. Dans *Un Pedigree* (2005), son livre le plus autobiographique, il écrit : « Moi, mon cœur bat pour ceux dont on voyait les visages sur L'Affiche rouge »<sup>11</sup>. Il raconte avoir assisté à treize ans à la projection du film *Le procès de Nuremberg* avec son père et découvert « les images de camps » : « quelque chose a changé pour moi ce jour-là »<sup>12</sup>.
- 10 L'indifférence du héros modianien pour le présent, sa prédilection pour le passé, tiennent plus particulièrement à l'histoire des parents. Barthes dans *La Chambre claire* note cette articulation des deux temps, personnel et collectif : « Le temps où ma mère a vécu *avant moi*, c'est ça pour moi, l'Histoire »<sup>13</sup>. Ce que transmettent les parents est d'abord le nom.

## Patronymes et toponymes

- 11 Le nom de famille, Modiano en découvre l'importance dans l'histoire et la mémoire collective, en lisant *Le Mémorial juif* de Serge Klarsfeld (1978) :

Son mémorial m'a révélé ce que je n'osais pas regarder vraiment en face, et la raison d'un malaise que je ne parvenais pas à exprimer. [...] Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre. [...] Et d'abord, j'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait. Je n'ai pas osé, à l'époque, prendre contact avec lui, ni avec l'écrivain dont l'œuvre est souvent une illustration de ce mémorial : Georges Perec.<sup>14</sup>

- 12 Les listes de noms le fascinent pour ce qu'elles expriment d'ancrage dans le réel. L'année du *Mémorial* est justement celle de *Rue des boutiques obscures*. Sous une forme plus modeste, le narrateur de ce roman évoque sa fascination pour les bottins : « la plus précieuse et la plus émouvante bibliothèque qu'on pût avoir » (p. 12). Mais cette bibliothèque s'avère peu fiable. Contrairement au nom historique, le nom romanesque flotte. Cherchant à la rubrique Howard de Luz, un de ses noms possibles, dans les bottins d'années successives, il ne trouve pas les mêmes indications (p. 74-75). Guy Roland, Freddie Howard de Luz, Pedro Mc Evoy, Jimmy Pedro Stern : le roman se construit sur cette série d'hypothèses identitaires sans qu'aucune ne s'impose définitivement. Cette liste de patronymes superposés trace les contours d'une identité cosmopolite qui prend encore le contre-pied d'une identité franco-française déjà mise à mal dans *La Place de l'Étoile*.
- 13 La fiche de renseignements, ce pilier des enquêtes judiciaires, ne donne guère de résultats. On peut en lire une pour chacun des noms supposés du narrateur. Plusieurs comparses en font aussi l'objet : Gay Orlow ; Alexandre Scouffi, Oleg de Wrédé. Le recoupement des lieux, dates, noms et faits qui en constituent la trame ne mène qu'à des pistes incertaines. Hutte, le détective privé qui a cédé son fonds et ses fiches au narrateur au début du roman lui a confié parmi ses souvenirs d'enquête le signalement de « l'homme des pages » (p. 72), symbole de l'inconsistance identitaire.
- 14 La surdétermination poétique des noms propres ajoute à la confusion. Ainsi du « Cavalier bleu », (chapitre XX). Derrière le pseudonyme se cache celui qui terrorise Mansoure, un ancien photographe de mode, et aurait assassiné le grec nommé

Alec Scouffie. Mais le Cavalier bleu est aussi le nom d'un mouvement pictural allemand du début du xx<sup>e</sup> siècle. Kandinski en fait partie sans qu'on puisse en inférer rien de particulier. Donc le nom propre vaut peut-être pour son pouvoir d'évocation métaphorique et symbolique (y compris par renvoi à des œuvres littéraires ou picturales) et non en tant qu'étiquette assignée à un référent précis : une personne.

- 15 Les noms des lieux et lieux-dits offrent des repères un peu moins instables. L'espace urbain de Paris mentionne des lieux de la collaboration comme la rue Lauriston. D'autres toponymes ne semblent pas répertoriés dans les livres d'histoire – la place des Abbesses, la rue Germain-Pilon, la rue Coustou – mais éveillent chez tel personnage une sourde inquiétude.
- 16 Quelques points fixes s'enracinent dans la biographie de Modiano : le logement rue des Saussaies (place des Saussaies, p. 212), non loin du siège de la Gestapo ; le restaurant de la rue Marignan où le père est pris dans une rafle ; la rue Grefulhe où il subit un contrôle d'identité ; les bureaux à double issue, place de l'Étoile<sup>15</sup>.
- 17 Les images, toutefois, s'invitent dans l'espace référentiel. Le labyrinthe citadin, « ce dédale de rues et de boulevards, [où] nous nous étions rencontrés un jour, Denise Coudreuse et moi » (p. 147) condense des souvenirs personnels, des traces de l'histoire collective à lire, une tradition littéraire d'arpenteurs urbains : Nerval, Baudelaire, Apollinaire, Proust, Céline, Aragon, Queneau, Robbe-Grillet, et quelques autres. Il ne réfère ni à un intertexte précis ni même à un genre, plutôt à une lignée ou à une nébuleuse d'écrivains.
- 18 De même pour le chalet Suisse de la « Croix du Sud », encore surdéterminé. Croix du Sud est le nom d'une constellation et d'un diamant célèbre qu'on retrouve dans *Du plus loin de l'oubli* (1996). Il y sera nommé « bijou de famille ». Le lieu dit connote l'argent et le sexe. Le décrochage symbolique des lieux s'accroît avec l'évocation de zones neutres que Modiano nommera la « Suisse du cœur » dans *Livret de famille*. Ici il est question d'un « paysage blanc de neige. Comme il était doux, ce paysage, et amical » (p. 216).

## Modiano et le réseau intertextuel montré/caché

- 19 Le traitement des références intertextuelles varie quant à lui profondément des premiers romans à celui de 1978. *La Place de l'Étoile* traite de façon caustique la culture française et l'identité française, vendues à l'occupant. À l'ouverture, une parodie des écrivains collaborationnistes : Rebatet, Céline. Plus loin, la charge s'étend à tout l'éventail des lettres françaises englobées dans l'approbation tacite de la bonne conscience française des années 1960 et récusées comme perspective d'avenir. Sont épinglés notamment, à côté de Breton et de Sartre, cités, Gide, Aragon et plus loin, Jules Romain, par allusion.
- 20 À cette prolifération des intertextes, *Rue des boutiques obscures* oppose une absence qu'on pourrait expliquer par l'amnésie du héros. Dépassant la perspective psychologique et l'illusion référentielle, il n'est pas interdit au lecteur de pratiquer le jeu des allusions. De l'allusion relativement évidente qui relève de l'intertextualité, on va alors passer à des allusions plus incertaines, imputables à l'activité interprétative, donc peut-être à des modalités de l'arrière-texte.

- 21 *Le Voyageur sans bagages* de Jean Anouilh est le premier intertexte qui vient à l'esprit, dicté par le thème de l'amnésie et ses rapports avec l'identité. Modiano procède au déplacement et au dédoublement de la figure de l'amnésique. Au début du roman, c'est Hutte qui fait ses bagages pour partir à Nice, laissant le narrateur qu'il a surnommé Guy Roland mener seul son enquête sur lui-même. On apprendra plus loin que Hutte est lui-même confronté à un problème d'amnésie (p. 16). Dans les deux œuvres la quête avortée souligne la facticité des identités.
- 22 *La Boutique obscure* de Georges Perec constitue le second intertexte à peu près certain. Sous ce titre, Perec a publié en 1973 un recueil de 124 récits de rêves ; il y fait référence à la rue des boutiques obscures, à Rome. La « boutique obscure » ne pouvait que séduire les deux écrivains, comme image de l'esprit hanté par un bric-à-brac de références à demi oubliées, allégorie du préconscient qui alimente la production littéraire. Particularité non ignorée des auteurs, cette rue est le nom réel d'une rue de Rome, par quoi l'on voit que la mémoire livresque est relayée par une mémoire géographique à laquelle d'autres ont pu puiser.
- 23 La rue des boutiques obscures a en effet déjà été l'objet d'évocations littéraires. Henri Calet y promène son lecteur dans *L'Italie à la paresseuse* (1950) :
- C'est dans un restaurant de la rue des Boutiques obscures que la triste nouvelle m'est parvenue : Cerdan avait été battu par « K.-O. technique par Jake La Motta, le "taureau du Bronx" ». [...] Il y a une belle revue littéraire qui a pour titre les Boutiques obscures, mais lorsque l'on énonce ces deux mots devant un Romain, il pense aussitôt au parti communiste qui a son siège dans cette même rue qui, je dois le signaler, n'est pas du tout obscure, mais, au contraire, ensoleillée.<sup>16</sup>
- 24 Poursuivant l'enquête au hasard des lectures on découvre que *Botteghe oscure* fut le titre d'une importante revue de littérature internationale qui parut de 1948 à 1960<sup>17</sup>, revue dont le titre déjà symbolisait le brassage des cultures. Il n'est peut-être pas essentiel de savoir ici jusqu'où remonte exactement la mémoire littéraire de l'écrivain Modiano. Il se trouve seulement que ce motif topographique-littéraire figure assez bien la manière dont la mémoire individuelle et collective contribue en qualité d'arrière-texte à l'effet littérature.
- 25 De l'intertexte Perec, on pourrait aussi passer à un arrière-texte Proust convoqué par opposition. À l'inverse de l'auteur de *La Recherche*, Perec et Modiano mettent en scène la mémoire dépossédée de sa souveraineté. Mais chez l'un et l'autre, l'enquête conserve quelque chose de la mémoire affective proustienne, anticipée par Nerval et Chateaubriand : son caractère réticulaire.
- 26 Ainsi l'enquête menée par le personnage narrateur associe choses vues, lieux, noms et personnes. Au début du roman, il croit se souvenir d'un certain Paul Sonachitzé, le retrouve dans un bar de la rue Anatole-de-la Forge, Sonachitzé le présente à un certain Jean Heurteur (tous deux sont employés de boîtes de nuit). Ils évoquent le passé d'une boîte de nuit, le Tanagra dans laquelle le narrateur aurait été le compagnon d'un certain Stioppa. Mais chacun de ces éléments emboîtés se révèle en partie être un leurre. Le roman de la fin du vingtième siècle dit la mort de l'espace-temps encore dominé dans le roman proustien par l'idée d'une restitution dans son unité, grâce à la littérature. La connexion musicale, d'abord feinte finit par s'intégrer à la restitution de pans de passé : ainsi l'air de *Tu me acostumbraste* (p. 193, 201) s'immisce dans l'enquête et constitue un instant une sorte d'effraction furtive dans un *Temps retrouvé*.

- 27 D'autres allusions diffuses, à la limite entre intertexte et arrière-texte renvoient à Nerval ou Verlaine, écrivains de la réminiscence. Sur la piste de Howard de Luz, le narrateur se rend à Valbreuse :

Derrière la grille, s'étendait une pelouse à l'abandon. Tout au long, une longue bâtisse de brique et de pierre, dans le style Louis XIII. (p. 83)

- 28 On pense ici à *Sylvie*, nouvelle des *Filles du feu*, ou au poème « Fantaisie ». Plus loin, le narrateur remontant une autre piste, celle de Pedro Mc Evoy, arrive « Hôtel de Castille, rue Cambon » :

Au fond de l'hôtel, une cour bordée d'un mur aux treillages verts que recouvre le lierre. Le sol est de pavé ocre, de la couleur du sable des terrains de tennis. Tables et chaises de jardin. (p. 125)

- 29 Voici qu'au souvenir de la prose nervalienne se mêle, plus incertain, celui de Verlaine (« Après trois ans »).

- 30 Ailleurs, c'est une certaine modernité qui s'invite parmi les références littéraires possible. L'enquête sur le dénommé Pedro (chapitre XIV) donne lieu à la reproduction d'une page du bottin, comprenant « la liste des ambassades et des légations, avec leurs membres ». Elle se termine par cette phrase : « Les lettres dansent. Qui suis-je ? ». Crise identitaire et décomposition du nom en lettres : voilà qui évoque à distance Jarry et son fameux aphorisme : « Il n'y a que la lettre qui soit littéraire. » (*La Chandelle verte*). La décomposition qui sera pratiquée au XX<sup>e</sup> siècle par les avant-gardes poétiques<sup>18</sup> démonte le langage jusqu'à un rapport asymbolique, rapport visuel sonore hors de toute signification sociale. Le sémiotique<sup>19</sup> joue ici son rôle de foyer créatif.

- 31 On ne peut exclure enfin la présence d'un arrière-texte crypté. L'auteur a lui-même avoué son goût pour ce jeu. Ainsi le numéro 15-28 – « numéro d'amis que j'avais », confie-t-il<sup>20</sup> – apparaît dans trois livres au moins. De même, Denise Coudreuse est donnée pour fille d'Henriette Bogaerts (p. 118, 177). Or Boegaerts est le nom des grands-parents maternels révélé dans *Un Pedigree*, le plus autobiographique de ses livres. *Rue des boutiques obscures* comporte 47 chapitres. Modiano s'attribue dans les premiers temps de sa carrière l'année 1947 comme date de naissance (il s'agit de celle de son frère né quatre ans avant lui) car il veut se vieillir un peu. Cette dimension de l'arrière-texte s'inscrit dans le jeu entre autofiction et autobiographie. Il convient d'en relativiser l'importance et d'en préciser les conditions d'accès : la connaissance d'autres œuvres, voire des commentaires de l'écrivain, devient ici nécessaire.

## L'arrière-texte comme foyer de la création

- 32 Le jeu du dit et du non-dit tient une place essentielle dans l'écriture de Modiano. L'arrière-texte pourrait en désigner l'articulation. Sa formulation correspondrait aux hypothèses formulées par le lecteur sur les choix esthétiques de l'auteur. Que peut signifier par exemple l'effacement des intertextes dans le second roman, au-delà de la justification psychologique ? Des premiers romans aux suivants, on passe d'un cycle des bourreaux et de leurs complices à un cycle des victimes (plus ou moins pures). Continuer à mobiliser l'intertextualité, serait-ce risquer de verser dans le récit démonstratif ? Il s'agit, semble-t-il, de déconnecter la sphère du littéraire et celle des choix axiologiques personnels par ailleurs affirmés sans ambiguïté, on l'a vu, quitte à s'exposer au contresens. De suggérer l'opacité ontologique d'une humanité en demi-teinte, non réductible à ses égarements de comportement.

- 33 La formule esthétique de ce rapport au monde serait un baroque du quotidien, comme éclatement de la cohérence spatiotemporelle. Ses équivalents picturaux : le clair-obscur – qu'on retrouve dans le titre *La Ronde de nuit*<sup>21</sup> – ou la forme tourmentée de l'expressionnisme qui rendrait compte à un niveau métanarratif du mystérieux *Cavalier bleu*.
- 34 Le roman modianien recrée une forme moderne de fantastique. Sa modalité est le déploiement d'un faux roman policier échouant finalement dans l'établissement de la cohérence qui éclairerait toute l'histoire. Ce fantastique associe le réel et l'étrange, le non expliqué. Il culmine dans la scène mettant face-à-face le narrateur et Mansoure communiquant au téléphone avec le Cavalier bleu grâce au parasitage d'une ligne (p. 146-147). Une lecture réaliste cherchera si une telle anomalie technologique est possible dans le réel. Mais la scène ouvre aussi sur son envers fantasmatique. Le « pseudo » du Cavalier bleu deviendrait en ce sens le paravent des projections inconscientes, le roman ouvrant sur l'autre scène.
- 35 Toute œuvre littéraire digne de ce nom ouvre sur des « boutiques obscures ». Le mot boutiques introduit une connotation familière voire mercantile qui tranche avec la solennité de l'obscur. Peut-être s'agit-il de ne pas se prendre tout à fait au sérieux. Interrogé sur la psychanalyse<sup>22</sup>, l'écrivain déclare s'y refuser pour éviter d'assécher son imaginaire mais il reconnaît aussi son goût pour le souvenir-écran.
- 36 Le héros modianien, on le sait, est hanté par le père qui aide à symboliser le monde mais il lui faut composer avec une figure instable. Hutte, double paternel, doit s'éloigner pour que le récit commence mais ses notices téléguident en partie la recherche du Narrateur. Le Nom-du-Père est ce bien le plus précieux après lequel court le héros mais qui se dérobe au fond des boutiques obscures. On peut donc s'essayer avec quelque apparence de succès à déchiffrer l'arrière-texte modianien grâce à Freud et Lacan. Ce déchiffrement de structures fantasmatiques se fait dans la connivence avec des œuvres d'écrivains qui ont précédé Modiano dans cette ouverture de l'écriture littéraire au rêve éveillé, autre nom du fantasme : Nerval, Verlaine, Perec même, dans une perspective différente.
- 37 Car écrire au vingtième siècle est aussi composer avec l'apport culturel de la psychanalyse. Notons pour finir à ce sujet et à propos de Freud, le revirement entre *La Place de l'Étoile* et *Rue des boutiques obscures*. La fin de *La Place de l'Étoile* met en scène de façon irrévérencieuse le docteur Freud pour dénoncer l'usage conservateur de la psychanalyse, comme moyen de supporter les tares sociales. Le second roman s'abstient de toute allusion. L'écrivain moderne ne peut ignorer la psychanalyse : il peut en jouer sur le mode de la critique, de la dénégation ou de la surenchère, ou feindre de l'ignorer tout en la connaissant...
- 38 L'intertexte apparaît ainsi comme la partie visible du rapport plus large de l'écrivain à la culture, rapport auquel on peut donner le nom d'arrière-texte. On passe de l'un à l'autre quand se pose la question du réseau d'associations sous-tendant la présence énigmatique de certains corps étrangers intertextuels ou intersémiotiques. L'arrière-texte peut être l'autre nom de l'intertexte enfoui, non immédiatement détectable. Il donne tout son sens à la notion de palimpseste en remontant la chaîne des énoncés à la fois littéraires et culturels, parmi lesquels, le livre de la ville. Il articule les trois dimensions biographique, culturelle et historique de la construction identitaire.



- 39 Le propre du roman modianien tient en partie à l'effacement des références, à ce qui relève d'un art de la suggestion poétique. La catégorie poétique a largement migré dans le roman à l'époque moderne. Cet art de la suggestion présente deux versants : jeu sur la limite infranchissable dans lequel l'important est peut-être de faire éprouver le mécanisme de refoulement auquel Modiano confère une dimension historique ; invitation simultanée à la lecture productrice de sens. Rien de plus plaisant que de fureter dans l'obscurité de l'écriture pour tenter d'en extraire certaines vérités ou d'en comprendre les ressorts les plus profonds.
- 40 On peut ainsi essayer d'approcher sous cette notion d'arrière-texte ce qui donne à l'œuvre littéraire sa couleur esthétique unique.

## NOTES

1. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
2. La responsabilité de la France dans le régime de Vichy a été occultée sous Mitterrand, ami de Bousquet ; il a fallu attendre le 16 juillet 1995 pour qu'ait lieu sous la présidence de Jacques Chirac la première commémoration officielle de la rafle du Vel d'Hiv.
3. Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy, 1944-198..*, Paris, Le Seuil, 1987.
4. En atteste aussi le film de Max Ophüls, *Le chagrin et la pitié* (1969), sur la France collaborationniste, refusé par l'ORTF, pendant qu'en 1971 Pompidou graciait Touvier...
5. Sur l'évocation de la guerre d'Algérie, lire par exemple *Un cirque passe*, 1992.
6. *Le Magazine littéraire* (désormais : *ML*), n° 490, octobre 2009, p. 65.
7. Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1977.
8. Voir à ce sujet *supra* le commentaire de Léon Robel sur le *podtekst*, source russe de l'arrière-texte.
9. Voir à ce sujet, Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.
10. *Un Pedegree*, Paris, Gallimard, 2005, « Folio », p. 45.
11. *Un Pedegree*, op. cit., p. 26.
12. *Ibid.*, p. 57.
13. Roland Barthes, *La Chambre claire*, [1980], *Œuvres complètes*, V, Paris, Le Seuil, 2002, p. 842.
14. Interview à *Libération* du 2 novembre 1994.
15. *Rue des boutiques obscures*, p. 210.
16. Henri Calet, *L'Italie à la paresseuse*, [1950], rééd. Le Dilettante, p. 175.
17. Voir à ce sujet, par exemple, Barbara Agnese, « Un seul pays ne suffit pas. La collaboration de Ingeborg Bachmann à deux revues internationales », *Poésie* n° 130, 4<sup>ème</sup> trim. 2009, p. 85-102.
18. Futurisme, lettrisme, poésie sonore s'en joueront de diverses manières.
19. Selon la terminologie de Julia Kristeva.
20. *ML*, art. cit., p. 66. On le retrouve dans *RBO* aux pages 74 et 101.
21. Par allusion à la toile de Rembrandt.
22. Interview par Maryine Heck, *ML*, art. cit.

---

AUTEUR

**ALAIN TROUVÉ**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

# Les arrière-textes de *Los ríos profundos*, de José María Arguedas

Marie-Madeleine Gladieu

---

- 1 Le second roman de José María Arguedas, *Los ríos profundos*, raconte les périples d'un adolescent, Ernesto, avec son père, à travers la province de Cuzco (Pérou), puis son expérience de l'internat d'un collège religieux à Abancay. Outre la présence dans le texte de détails autobiographiques, le lecteur remarque celle de légendes et de croyances quechuas, de chansons andines, de personnages et de situations qui renvoient au quotidien de cette région. Dans le cadre d'une étude sur l'arrière-texte, qui ne se limite pas à l'intertextualité ou à l'intericonicité, ni à ce que Mario Vargas Llosa, à la suite de Faulkner, désigne par la formule « les démons de l'écrivain », mais intègre également des éléments présents dans l'imaginaire de ce dernier à l'état de latence, des associations d'idées dont il a une conscience plus ou moins nette, nous allons tenter de sonder l'arrière-texte de ce roman que Mario Vargas Llosa considère comme un chef d'œuvre, malgré sa perception critique de son auteur et du système économique, culturel et social qu'il défend.
- 2 Tout lecteur d'Arguedas ayant circulé dans les Andes comprend la raison du titre donné par Arguedas à son roman : les cours d'eau andins coulent généralement au fond de précipices, sur des lits de roches qui emplissent l'air du chant profond de leur courant. Les noms des villes et villages, des cours d'eau, correspondent à la réalité de cette région située au sud de Cuzco, où le jeune Arguedas a circulé avec son père, comme le héros du roman. Le paysage andin est donc le premier arrière-texte et le plus évident. La ville de Cuzco et celle d'Abancay en sont aussi partie intégrante, à travers la perception qu'en laisse connaître le personnage d'Ernesto, souvent *alter ego* de l'écrivain. Il est intéressant de remarquer que le premier chapitre, intitulé « *El viejo* » (Le vieux), correspond à la fois à la visite de l'ancienne capitale inca, dominée et dégradée, à ses rues, ses principaux monuments et sa statue la plus représentative, celle du *Cristo de los Temblores* (Christ des séismes), objet d'un culte fervent de la part des Blancs et des Indiens (au XIX<sup>e</sup> siècle, l'évêque de Cuzco ayant décidé de débarrasser cette statue de la couche de fumée et de poussière qui la ternissaient, le peuple remarqua vite sa disparition et exigea son retour au-dessus de l'autel en un mouvement

de rébellion qui faillit tourner à l'émeute : un Christ au teint blanc cesserait de protéger Métis et Indiens...), et à la visite à l'oncle d'Ernesto, un propriétaire terrien conservateur et cruel à l'égard de tous, qui loge l'enfant et son père dans une remise particulièrement peu accueillante, au fond d'une arrière-cour.

- 3 La figure du vieux, ainsi que celle de deux élèves du collège d'Abancay, qui eux aussi représentent le mal, Añuco et Lleras, apparaissent comme les images romanesques de ceux qui ont fait souffrir Arguedas pendant son enfance, après le décès de sa mère. Le lecteur remarque d'abord que les figures féminines, maternelles, sont rares dans ce roman : Felipa et les *chicheras* sont des femmes d'action, autonomes, dont la rébellion suscite l'admiration et l'enthousiasme chez Ernesto ; poursuivie par les soldats envoyés pour rétablir l'ordre à Abancay, Felipa disparaît, seul son châle est retrouvé sur le pont du Pachachaca : le texte ne donne aucune preuve matérielle de sa mort, si bien qu'Ernesto n'y croit pas. Comment ne pas établir un rapprochement sur ce point entre la mère de l'écrivain, trop tôt disparue, que l'enfant a à peine pu connaître, et doña Felipa ? Marcelina, la « opa », l'innocente, est guidée par son seul instinct et subit passivement les viols successifs de la plupart des mâles du collège, religieux et élèves. Si Añuco, petit-fils d'un grand propriétaire « vicieux, joueur et séducteur », qui avait initié son fils à ses vices, ce qui avait conduit ce dernier à une perpétuelle tentation du suicide, est probablement la figure romanesque de l'un de ses deux demi-frères, Lleras, aux origines inconnues, mais physiquement robuste, protecteur d'Añuco, il peut être inspiré par l'aîné de ses demi-frères : celui-ci obligeait Arguedas enfant à l'accompagner quand il partait violer de jeunes Indiennes. Ce monde de la brutalité, des rapports humains régis par la domination de l'autre, naît en partie de la peur et de la honte ressenties par l'enfant face à des scènes insoutenables, dont il ne saisit encore que la souffrance éprouvée par la victime. Arguedas en subira les conséquences plus tard, au niveau de sa vie personnelle ; et au niveau du texte littéraire, le personnage d'adolescent narrateur, ou celui du narrateur se remémorant son adolescence, propose au lecteur des épisodes d'animaux ou de jeunes filles qu'un être brutal blesse. Le lecteur y trouve une trace des lectures de l'auteur, celle des livres de chevalerie, où le beau chevalier se présente comme le défenseur de la veuve et de l'orphelin, de la jeune fille sans défense. Et le personnage de la mère protectrice, qui préserve du mal ou qui console, est toujours absent des textes littéraires.
- 4 L'arrière-texte est aussi constitué par les villages andins visités par l'écrivain pendant son enfance, qui sont à l'origine du chapitre deux, « Les voyages » : ceux-ci correspondent aux parcours d'Arguedas père, avocat qui avait choisi de défendre les victimes et les opprimés, ce pour quoi il était régulièrement condamné à exercer loin des capitales régionales. Au cours de ces voyages surgit soudain cet « arbre qui chante seul », énigme pour l'enfant, mais seul refuge pour les oiseaux des alentours au moment où vient le crépuscule, où « l'eau et la terre se confondent ». C'est là que la mémoire et l'imaginaire de l'enfant sont marqués par la beauté et la force des cours d'eau descendant de la montagne, par les grandes pierres qui arrêtent le courant et forment des retenues où stagne l'eau, par les îles au milieu du cours des fleuves, par les ponts, simples troncs jetés en travers du lit de la rivière ou ponts plus structurés et plus sûrs, ainsi que par les plantes et les fleurs des rives et les oiseaux qui les fréquentent. Ce sont aussi les bourgs et les villages, le comportement de leurs habitants à l'égard des oiseaux, si souvent semblable à celui qui est adopté à l'égard des hommes. C'est la manière dont sont respectées les coutumes andines, celle de « veiller la croix » par exemple, en manifestant ferveur ou indifférence, qui va de pair avec l'accueil réservé

aux étrangers. Ce sont les chants qui s'élèvent dans la nuit, après la journée de labeur, manifestation de la vitalité du peuple quechua. La musique est jouée sur des instruments dont le modèle est arrivé d'Espagne, mais que les Indiens ont adaptés à leur sensibilité artistique particulière. L'ensemble de cette culture, méprisée par les citadins, mais qui exalte les liens entre l'homme et sa terre, s'est inscrit dans la sensibilité du jeune Arguedas, en partie éduqué étant enfant dans une communauté quechua lorsque le père se rend compte des souffrances de son fils. À l'instar d'Ernesto, son créateur entre par la sensibilité et par les sens dans l'univers andin, plus encore que par le raisonnement et par l'esprit ; cet univers apparaît dans la plupart des œuvres du romancier. Et si les personnages d'adolescents narrent si volontiers les légendes locales, le lecteur peut y voir le souvenir d'Arguedas professeur dans la petite ville de Sicuani, donnant comme devoirs du soir à ses élèves de se faire raconter, afin de rendre eux-mêmes en classe, les légendes et contes traditionnels de la région; mais il peut également y percevoir un Arguedas dont la sensibilité a été marquée depuis l'enfance par l'ensemble de la culture quechua.

- 5 Ernesto se montre particulièrement curieux de la mélodie et du rythme des divers chants des Andes, ainsi que de leurs paroles. La récurrence des scènes de fêtes, et plus encore des longs moments passés dans les *chicherías* à écouter les harpistes et les chanteurs, la longue séquence où Ernesto rencontre le *kimichu*, chanteur et pèlerin de la Vierge de Cocharcas, Vierge populaire et considérée comme andine, les souvenirs très précis que l'adolescent garde de ce chanteur, correspondent en réalité à l'un des violons d'Ingres d'Arguedas. Doté d'une voix belle et juste, ce dernier aimait chanter avec ses amis, a publié des recueils de chants quechuas (qu'il traduisait en espagnol pour faciliter la compréhension de ses lecteurs), et a enregistré une série de chants traditionnels liés aux travaux des champs et à l'élevage du bétail. Sa culture musicale est davantage liée au monde des villages andins qu'aux salles de concert des villes et à la musique européenne. Cet aspect particulier de l'univers intérieur de l'écrivain informe toutes ses œuvres romanesques, et sa transcription donne lieu à ce lyrisme que toute la critique apprécie chez Arguedas.
- 6 Les conditions de vie infrahumaines des Indiens des *haciendas* sucrières, des taudis où flotte l'odeur de la canne pourrissante, où bourdonnent les guêpes et autres insectes, l'interdiction qui leur est faite de parler à des étrangers, et même de parler leur langue et de se réunir pour chanter après le travail, où le patron veille à l'acculturation de ses ouvriers agricoles correspondent à des observations réelles de l'écrivain. Arguedas est hanté par le sort de ces êtres. L'arrière-texte culturel et social prend toute son importance dans les œuvres d'Arguedas. Le vécu, l'expérience affective de l'auteur influencent davantage son écriture que des écritures romanesques antérieures, celles du roman indigéniste dont il n'a de cesse de dénoncer la fausseté, liée à une vision caricaturale du monde indien (l'Indien n'est pas ce qu'il laisse percevoir au Blanc qui le soumet et l'opprime) ; et si une manière de dire le monde exerce une influence sur Arguedas, qui souhaitait écrire ce roman en quechua, c'est précisément la tradition orale quechua. Les phrases prononcées par quelques personnages, le *kimichu* par exemple, n'ont d'espagnol que le vocabulaire : leur rythme est celui de l'expression en langue quechua. Quant à la structure romanesque, elle répond à des critères similaires. Le premier chapitre correspond à la visite au « nombril du monde », Cuzco, la capitale mythique des Incas, et à son oncle, le Vieux, maître des quatre *haciendas* (sorte de nouvel Inca, maître des quatre parties du monde), appelé à exercer l'autorité paternelle en cas de disparition ou de départ du père. Le roman commence donc par une référence

aux origines et à l'autorité, la solennité préhispanique liée à l'homme-dieu ayant été remplacée par la tyrannie de l'homme qui s'auto-institue en seule référence possible : les pierres du mur du palais d'Inca Roca ne symbolisent pour lui que le chaos des non chrétiens ; au-dessus d'elles se trouvent d'ailleurs les pierres bien taillées et bien rangées du premier étage hispanique. Une fois ce « centre » désigné, les quatre chapitres suivants présentent la diversité du monde à l'intérieur duquel s'inscrit la trajectoire d'Ernesto, organisés en deux séries de deux types d'espaces opposés : d'abord, les voyages de l'adolescent avec son père et leur errance à travers la cordillère, suivis de la sédentarisation pour un temps d'Ernesto, dans la ville d'Abancay; ensuite, le monde cruel de la *hacienda* Patibamba, où les différences sociales atteignent leur plus haut degré, où le jardin et la maison des maîtres contraste avec les rues et les cabanes où s'entassent les familles indiennes. Et le cinquième chapitre aborde la présentation du Pont au-dessus du monde, traduction du nom de la rivière Pachachaca qui coule dans un lit profond, entre les plantes tropicales, les fleurs et les lianes, et les bandes d'oiseaux qui y trouvent refuge. Au lieu qui se ferme devant l'arrivée d'Ernesto succède celui où il viendra se ressourcer.

- 7 Le sixième chapitre peut apparaître comme une sorte de contrepoint du premier : comme lui, il est plus long que les suivants, et il présente un centre fédérateur qui unit les élèves du collège, le *zumbayllu*, toupie de bois que les adolescents fabriquent de leurs mains, qui tourne autour de son centre et dont le dynamisme, image du dynamisme populaire, s'oppose au statisme, à l'immobilisme du lieu de l'autorité. Le microcosme constitué par les élèves venus de tous les milieux, de toutes les ethnies peuplant cette région, se rassemble autour d'un objet emblématique dont Ernesto fait le messager de son espoir, qui ira porter à son père un chant d'amour et de nostalgie. Et à partir de ce chapitre où prédominent le rassemblement, la camaraderie et le dynamisme, où les tensions semblent se relâcher un moment, l'histoire acquiert elle aussi du dynamisme. Le chapitre suivant montre un mouvement populaire (et féminin) qui devient épique, la rébellion des *chicheras* qui manquent de sel et à qui le grand propriétaire de Patibamba refuse de distribuer une partie du sel qui vient d'arriver. Faisant revivre la tradition andine, selon laquelle le sel, loin d'être soumis à l'impôt et source de revenus pour l'État, était distribué à chacun selon ses besoins. Le refus de l'injustice et l'action possiblement libératrice sont pris en main par les femmes, prise de pouvoir qui s'oppose au pouvoir exercé par les hommes, dans le premier chapitre. Le renversement de l'ordre actuel du monde, *pachacuti*, est en train de se produire. Mais le huitième chapitre voit l'intervention des instances liées au pouvoir, celle du père supérieur du collège d'abord, qui tente d'imposer le retour à l'ordre antérieur, mais que tous n'écoutent plus; il souligne, mieux que les chapitres précédents, les liens de complicité entre le conservatisme des grands propriétaires terriens et la force morale de l'Église. Et lorsque celle-ci n'est plus suffisamment obéie, les grands propriétaires font appel à l'Armée, qui rétablira l'ordre en utilisant la répression. Le rapport d'opposition entre ces deux chapitres est donc encore réel. Dans le neuvième chapitre, l'Armée a pris le pouvoir dans Abancay, a poursuivi jusqu'au pont sur le Pachachaca la leader de la rébellion, dont le châle est resté accroché au parapet. La disparue, dont le corps n'a pas été retrouvé, entre dans la légende : elle reviendra à la tête des Indiens de la forêt amazonienne pour repousser l'Armée, ainsi que l'épidémie de typhus, la « peste », qui s'est abattue sur la région. Et dans le dixième chapitre, Ernesto tente d'affronter la « mère » de ce mal ; les militaires tentent d'empêcher l'épidémie de se propager en interdisant les déplacements et en surveillant les routes, mais le concierge du collège

parvient à échapper à leur vigilance pour aller mourir chez lui. Les prêtres détiennent le remède contre l'épidémie, un désinfectant, qu'ils ne distribuent pourtant pas à la population qu'ils laissent mourir sans secours matériel ni spirituel. Par manque d'élèves, le collège va fermer, et le père supérieur renvoie Ernesto vers l'autorité naturelle qui devrait se substituer à son père, le Vieux. Le texte souligne par ailleurs une similitude dans le comportement du Vieux et du Père Supérieur : le prêtre soutient le pouvoir des grands propriétaires, dont il fait l'éloge en chaire, et s'adresse aux Indiens dans des discours non dénués de théâtralité. Toute possibilité de changement semble écartée, et Ernesto quitte le collège et ce monde définitivement clos sur l'impossibilité de changement. Mais le dernier chapitre, dans lequel le jeune héros constate des dégâts faits par l'épidémie, se termine sur une lueur d'espoir : les fermiers indiens, les *colonos*, arrivent de toutes parts vers la ville, pour demander une messe qui écartera, pensent-ils, la « peste ». Ce mouvement est encore guidé par une croyance qui mêle tradition préhispanique – l'autorité religieuse peut écarter le mal, comme symboliquement l'Inca, à la fin de chaque hiver, jetait à la rivière les restes des sacrifices de l'année qui étaient censés représenter le mal emporté par les eaux de la rivière et exorcisé par les paroles rituelles que prononçait l'Inca – et culture hispanique chrétienne – Dieu peut vaincre le mal ; le syncrétisme culturel ajoute au geste rituel les paroles de la messe, grâce auxquelles Dieu délivrera le peuple de la « peste ». Arguedas symbolisait ainsi, dans son texte romanesque, un mouvement qui naissait dans la province de Cuzco, dans la vallée de La Convention, conduit par un militant trotskiste ami de l'écrivain, Hugo Blanco, qui commençait alors le mouvement de « récupération des terres » indiennes injustement annexées par des grands propriétaires peu scrupuleux, aux dépens des communautés. La correspondance d'Arguedas fait apparaître l'amitié qui liait les deux hommes, ainsi que le respect profond et l'affection que Blanco éprouvait pour l'écrivain qu'il appelait « *tatay* », « *taitacha* ».

- 8 La présence de légendes, de chants en quechua accompagnés de leur traduction en espagnol, signale de manière plus évidente, pour tout lecteur, l'influence de la tradition orale andine, renforcée par la qualité d'anthropologue de l'écrivain. Sa volonté de dire la vérité sur le monde indien l'a poussé à refuser les clichés de la littérature indigéniste. Les textes d'Arguedas soutiennent une forme de vérité littéraire, proche de celle que veut exprimer Faulkner dans ses romans sur le « *Deep South* », le sud des États-Unis, territoires sur lesquels le « menteur professionnel » qu'est l'écrivain implante et anime tous ces personnages de marginaux, d'oubliés du progrès et de la civilisation des villes, assez proches, d'une certaine manière, des Indiens d'Arguedas.
- 9 Ainsi, pour José Marís Arguedas dans *Los ríos profundos*, ces fleuves profonds qui coulent dans les ravins de la cordillère des Andes, sont aussi cette civilisation ancienne, préhispanique, qui a évolué avec la Conquête, qui s'est approprié certains éléments de l'occupant pour les faire entièrement siens, et ce peuple oublié de la capitale (excepté pour la répression) qui a gardé au fond de lui une tradition vivante qui continue à évoluer. Son expérience de ces paysages et de ce peuple, ses souvenirs conscients, mais aussi la part d'affectivité non entièrement consciente qui le lie à lui, lui ont inspiré non seulement les personnages, les éléments de la narration et les paysages présents dans l'œuvre, mais la structure même de l'œuvre. Arguedas construit la progression de son roman selon des normes andines, ce qui fait comprendre à son lecteur, dans la mesure où il en prend conscience, à quel point cet arrière-texte dérivant de Khlebnikov et comprenant non seulement les éléments conscients qui inspirent les normes d'une écriture, mais des éléments plus profondément enracinés dans l'être du créateur qui

sous-tendent, dans ce cas, la structure même de la narration, informe une œuvre de création littéraire.

---

AUTEUR

**MARIE-MADELEINE GLADIEU**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP



## José-Luis de Vilallonga, « Écrivain français né à Madrid » : *Les Ramblas finissent à la mer* (1953) ou une vision singulière de l'« arrière-pays » d'Espagne comme arrière-texte

Emmanuel Le Vagueresse

---

- 1 José-Luis de Vilallonga (Madrid, 1920 – Andratx, Majorque, 2007) est une figure à la fois du journalisme de stars (*Paris Match*, *Vogue*) et de la *jet set* internationale, mais aussi des lettres et du cinéma<sup>1</sup>. Personnage contradictoire, viveur, acteur de nombreux scandales<sup>2</sup>, ce Grand d'Espagne, ami intime et *interviewer* habile du roi Juan Carlos<sup>3</sup>, brièvement diplomate sans appétence, puis éleveur de chevaux en Argentine, fut banni par le régime franquiste et condamné à cent cinquante ans de prison pour ses prises de position contre le Caudillo.
- 2 Il a publié en France, en français, pendant un quart de siècle, une série de romans à succès<sup>4</sup> et une poignée de pièces de théâtre. Le premier roman paru, en 1953, *Les Ramblas finissent à la mer*<sup>5</sup>, dissèque les débuts du régime franquiste : l'action se déroule pendant quelques jours de mars 1945 à Barcelone et évoque l'engagement, en partie par amour pour une Républicaine nommée Fernanda, d'un jeune aristocrate, Rafael Puerto Real le bien nommé (« *real* » signifie « royal » en castillan), contre ce régime qu'il juge médiocre et oppresseur. Ce roman d'« un écrivain français né à Madrid »<sup>6</sup>, qui scella l'exil définitif de son auteur de l'Espagne franquiste en France, connut un grand succès dans notre pays.
- 3 Dans cet article, on se posera la question de voir comment l'arrière-texte est occupé par l'Espagne et comment l'auteur, depuis sa retraite azurée de Sainte-Maxime (le roman y a été achevé en mai 1952) et pour un public assurément non espagnol, présente ce qui est désormais pour lui un « arrière-pays », de manière à proposer au lectorat français – qu'il s'agit de convaincre – une vision violemment antifranquiste, sans pour autant s'inscrire dans la vulgate de l'opposition traditionnelle républicaine.

C'est bien là l'intérêt principal de cette œuvre ambiguë, car elle ne ressortit pas à la résistance habituelle au franquisme, de gauche, telle qu'on pouvait la lire à l'époque, tant dans les romans français qu'espagnols, publiés à l'étranger à cause de la censure<sup>7</sup>. *Les Ramblas* constituent, de la part de ce monarchiste convaincu, une production littéraire singulière, qui garde ses distances avec « le peuple », tout en se posant fermement contre « le Régime ».

4 Mais revenons à la littérature sans oublier le réel, car :

[...] [I]ne s'agit pas d'opposer la réalité et la fiction, la vérité et le semblant, le monde et la scène, mais plutôt de concevoir que ce qui est le plus « réel », c'est le redoublement de la fiction ; que la vérité surgit du reflet du reflet ; que le monde n'est rien d'autre, en somme, qu'une série de scènes emboîtées.<sup>8</sup>

5 Le roman étudié, qui répond à ces catégories, raconte donc quelques journées (trois) de la vie d'un jeune aristocrate barcelonais, Rafael – double, jusqu'à un certain point, de l'auteur –, qui s'engage contre le franquisme, régime qu'il déteste pour son hypocrisie, sa bigoterie et ses lâchetés. Il y perdra la vie. Cette œuvre fourmille d'effets de réel, dont le plus marquant est l'utilisation d'exergues en italique, au début de certains chapitres, consistant en titres d'articles d'un journal, le *Diario de Barcelona*, journal pour lequel Vilallonga travailla un temps, d'ailleurs. Ces titres permettent de mettre en perspective la grande Histoire et, implicitement, l'« intra-histoire » de ceux qui la vivent au quotidien.

6 Sans doute est-il utile, à ce moment de notre étude, de préciser quelques faits historiques : en 1939, après une lutte fratricide entre Nationalistes, auteurs d'un soulèvement militaire contre la République trois ans auparavant, et Républicains alliés à d'autres forces de gauche, le général Franco instaure un régime fort et conservateur, soutenu par l'Église et l'Armée, qui durera jusqu'à sa mort, en novembre 1975. Fin mars 1945, moment où se déroule l'action de la *fabula*, l'Espagne vit en vase clos sa première décennie de dictature et connaît les « années de la faim ». Néanmoins, au moment où le livre est écrit, en 1952, l'Espagne reprend peu à peu sa place sur l'échiquier international. En 1950, en effet, l'Espagne intègre la FAO et en 1955 l'ONU.

7 Le roman est précédé d'une préface (p. 5-7) de l'écrivain français Emmanuel Roblès. Féru d'hispanité, il fut l'un des premiers à traduire les poésies de García Lorca en français et fonda en 1951, au Seuil, la collection « Méditerranée », qui fit connaître aux Français, entre autres, Vilallonga, mais aussi Andrée Chedid ou Camilo José Cela. Roblès insiste d'abord sur la grandesse de la famille de Vilallonga, sans cacher que l'écrivain « s'était engagé très jeune sous la bannière du général Franco » (p. 5). Roblès compare l'exil de Vilallonga à celui des Morisques dans la deuxième partie de *Don Quichotte* (Ch. IV), en citant Cervantès : « Où que nous soyons nous pleurons l'Espagne... » (p. 7). Ce discours du Morisque prend une résonance particulière dans le cas de Vilallonga. Il est tentant, en effet, d'établir un lien avec la propre vie de l'auteur, exilé (in)volontaire de sa patrie.

8 Dans le chapitre initial, le procédé d'inscription de la *fabula* dans l'Histoire commence à être utilisé. Même si la date de l'année manque pour ce « 27 mars 194... » (p. 9), ce ne peut être que 1945, une année encore vivace dans la mémoire de nombreux lecteurs européens. On devine cette année grâce à la mention des défaites soviétiques sur le front de l'Oder, « des deux côtés de Stettin » (p. 9), une ville polonaise qui fut l'un des derniers bastions aux mains des Allemands en cette fin de guerre mondiale.

- 9 Mais les titres retenus par l'auteur incluent aussi un arrière-texte plus spécifiquement ibérique : les affaires internes espagnoles, monopolisées souvent par l'actualité du culte de ce régime national-catholique, en l'espèce les « cérémonies religieuses de la Semaine Sainte » (p. 9).
- 10 Le lecteur fait rapidement la connaissance, dans le premier chapitre, du personnage principal, Rafael Puerto Real, ce prénom étant aussi celui d'un autre héros de deux romans de Vilallonga (*Allegro Barbaro* [1967] et l'autobiographique *Fiesta* [1971]). Notons enfin que ce roman est écrit à une troisième personne majoritairement subjective, celle de Rafael, avec des échappées, parfois, dans l'esprit de certains personnages. Mais c'est bien la vision idéologique de Rafael qui est livrée essentiellement au lecteur<sup>9</sup>.
- 11 L'avenue célèbre des Ramblas, à Barcelone, qui innerve la cité et s'achève en effet sur la mer (symbole de liberté ?), mérite seule, dans le roman, une note explicative à l'intention du public français, sans doute parce qu'il s'agit d'une référence à ne pas ignorer, eu égard à sa présence dans le titre du roman et à sa force symbolique. Le narrateur en donne une vision passionnée vers la fin du roman, avenue sans laquelle la ville ne serait « [r]ien. Une ville plate, disgracieuse, lourde d'ennui » (p. 147).
- 12 Cette description péjorative de Barcelone par l'isotopie choisie, du moins pour le quartier de la cathédrale (« rues obscures et malodorantes », « silence malsain » [p. 10]), s'étend aux jeux avec les clichés du pays, comme dans cette référence au « raclement métallique et moqueur d'une guitare » (p. 11)<sup>10</sup>. Les autres effets de réel peuvent être : la loterie, autre opium du peuple (p. 11) ou la taumachie, l'Espagne de Franco paraissant anesthésiée à l'époque par ce *panem et circenses*.
- 13 Le personnage de Rafael est présenté comme un aristocrate de haut rang (p. 23), mais aussi comme un « señorito un peu fou » (p. 12) : le « señorito » est le fils de bonne famille, bourgeoise ou aristocratique, traditionnellement conservatrice. Rafael, « un peu fou », est donc perçu comme un individu hors norme, rebelle à toute taxinomie, au point que l'un des personnages du roman, paysan républicain, « n'a pas encore pu [l]e loger dans une [...] cas[e] » (p. 28), ce qui permet une liberté de pensée et de parole du narrateur, fort pratique pour l'auteur. Rafael s'auto-définit ainsi, déjà, de manière lucide et souvent cynique, d'un cynisme qui tranche avec les portraits habituels des opposants au franquisme, dotés d'un humanisme certain dans les romans de l'époque : « Il ne pouvait supporter la commisération » (p. 12).
- 14 Les effets de réel interviennent aussi pour ancrer la figure du marquis de Amor, ami « rouge » de Rafael, dans le contexte et l'arrière-texte de la Guerre Civile, notamment par des noms tabous, à l'époque, de l'autre côté des Pyrénées : Lorca, par exemple (p. 43), fusillé au tout début de la Guerre Civile par les Nationalistes. À cet égard, l'arrière-texte se nourrit aussi de reflets autobiographiques, car le lecteur entend quelque chose des rapports de Vilallonga avec son propre père dans ce récit des relations entre le colonel – en sa jeunesse – avec le sien, notamment dans le passage commun par les jésuites, sur ordre paternel (p. 47). L'auteur passa, lui, par les dominicains à Arcachon.
- 15 Le colonel de Amor, qui bénéficie de la sympathie du narrateur, est une figure plurivoque : « [...] [P]lus tard je devins communiste pour qu'il [son père] comprenne bien que j'étais du côté des gens qu'il exploitait » (p. 48), raconte-t-il, rappelant que son père, un noble, était un grand propriétaire terrien et un « exploiteur ». Tué par ses serviteurs au début du conflit espagnol, le personnage du père, présenté comme lâche,

n'est pas regretté par son fils, le futur colonel (p. 49). Le père a été tué parce qu'il ne faisait pas honneur à sa classe, qu'il n'était pas un « gentilhomme », un « *caballero* » (p. 48).

- 16 En revanche, quand Rafael rencontre la belle Fernanda Olavarria et son père Favila, des Républicains, opposants clandestins au régime, il reconnaît la dignité de leur personne et de leur combat. En retour, les résistants, qui ne sont pas issus de la même classe sociale que lui, considèrent Puerto Real comme digne de confiance, car il est ce « *caballero* » polysémique (p. 22). Rafael fait montre de la propre ambivalence de l'auteur, rappelant que les ancêtres de Favila admiraient les ancêtres de Rafael : « [p]arce que les tiens, Olavarria, ont toujours admiré la grandeur » (p. 44). On voit que c'est l'ordre ancien des classes que Rafael/Vilallonga veut maintenir.
- 17 Insistons sur les liens du protagoniste avec la monarchie<sup>11</sup>, lequel ne perd pas une occasion d'opposer la « noblesse » plurielle de sa classe à la médiocrité du Général et de ses affidés. Rappelons les espoirs déçus de Juan de Bourbon (père de Juan Carlos I), alors héritier de la Couronne, et la colère de ses partisans, qui avaient dans un premier temps appuyé le soulèvement contre la République, persuadés que Franco rétablirait la monarchie.
- 18 Parmi les haines du narrateur, on note celle de la religion catholique (« Les saints Pères – artisans rusés de la parabole », p. 23). Mais il n'a rien contre le Christ, insistant sur l'adultération qu'a connu son message : « Vous ne pouvez rendre responsable le personnage fabuleux qu'est le Christ de la monstruosité qu'a commise le capitalisme [...] » (p. 24). On relève cette détestation du capitalisme, rapprochant Rafael des révolutionnaires, qu'ils soient phalangistes (on sait le positionnement anticapitaliste et « social », au moins en parole, des idéologies d'extrême droite<sup>12</sup>) ou républicains.
- 19 Mais la haine du narrateur est encore plus manifeste pour le côté « mercantile » des Catalans, qui constitue un arrière-texte foisonnant, obsessionnel de ce discours : y apparaissent ainsi nombre de « fabricants multimillionnaires » (p. 36) ou « mercantis » (p. 37). Ici, on lit une allusion au passage progressif de l'Espagne à l'économie libérale, tout autant qu'à la perte des « valeurs » immémoriales.
- 20 Le narrateur en a aussi contre sa classe, du moins contre certains aristocrates – précisément les « soumis » –, comme le comte de Benicarlet, ce « petit Grand d'Espagne » (p. 74) vendu au franquisme. La situation de l'aristocratie est celle d'un « cadavre aux chairs grises de vers » (p. 42), alors que Rafael s'était engagé, lui, pendant la Guerre Civile, et « offrit tout » (p. 42). Sa désillusion est donc totale : « Aujourd'hui, je ne sers plus aucune idole [*i.e.* Franco, Dieu ou l'argent] » (p. 42). Rafael se lance également, lors d'une conversation avec un prêtre, dans une diatribe contre la responsabilité de la noblesse, coupable, à ses yeux, de n'avoir pas montré l'exemple de l'honnêteté ou d'une réelle volonté d'éduquer le peuple (p. 89).
- 21 Dans la même optique, la haine envers ce régime est aussi un dégoût de son manque de culture et du sens de l'art, du « goût ». Plusieurs exemples illustrent cette vision du narrateur et, derrière lui, de l'esthète Vilallonga. La malpropreté et la pauvreté des bâtiments de la Direction supérieure de la Police de Barcelone sont frappantes (p. 97), avec les éternels portraits officiels « à peine visibles derrière leurs vitres sales » et l'oxymorique « clarté funèbre » (p. 98).
- 22 L'inspecteur lui-même, petit comme le Général, bien évidemment (le détail est répété plusieurs fois<sup>13</sup>), est doté de « longues dents de cheval malade », qui attaquent sans

ménagement une omelette grasseuse et dégoulinante (p. 145). On remarque sa « petite moustache clairsemée » à la Franco, tout respirant en lui la pusillanimité (p. 98), adjectif fétiche de l'auteur dans ce roman. Rafael et le bureaucrate s'opposent, à la fin du livre, sur la valeur et la fonction de la monarchie défunte en Espagne et sur les privilèges accordés à cette classe (p. 145), qui irritent l'inspecteur Corral (« basse-cour », en castillan), le contretypé de Rafael

- 23 À l'opposé, la demeure des Puerto Real est un temple du luxe, de l'art et du raffinement, de la tradition et de l'héritage ancestraux de la noblesse. On voit ainsi « le portrait d'un prince de la maison des Lancaster peint par Van Loo » (p. 127) et une galerie de portraits royaux. Réel et romanesque s'entrelacent, par l'inclusion d'effets de réel stratégiques, comme la mention d'un portrait dédié au roi Alfonso XIII au père de Rafael, le marquis de Puerto Real, en 1930, c'est-à-dire avant la République, ce qui montre le lien entre la maison royale et celle de la famille Puerto Real, avec leurs valeurs communes (p. 130). Pour autant, « pénétrés de ce pathos de la distance, [les nobles] se sont arrogé le droit de créer des valeurs, de donner des noms à ces valeurs : que leur importait leur utilité ! »<sup>14</sup>, remarque qui s'adapte si bien à notre écrivain et à son double de papier...
- 24 De manière plus générale, on sent l'irritation du narrateur contre la fausse paix et l'hypocrite réconciliation entre Espagnols imposée par le régime, contre la léthargie et l'aboulie imposées par ces acolytes du régime, mais aussi la couardise de certains opposants – sous-entendu républicains – au régime (p. 34). Cette vision est rare dans la production romanesque espagnole du temps, en pleine période esthétique de « réalisme social », un réalisme « zolien », inféodé aux oppositions tranchées et aux propagandes basiques, même si elles biaisaient avec la censure franquiste. Et l'on parlerait aussi bien des romans ou des films français sur le sujet, excepté pour ce qui est de la préoccupation de la censure<sup>15</sup>. Mais le narrateur garde le flou sur les différentes nuances politiques de cette opposition, elle-même intrinsèquement diverse, ce qui lui permet de faire quelques allusions au manque global d'engagement contre le régime, que chaque lecteur français tente de décrypter comme il le peut... puisqu'on ne l'aide pas vraiment à décoder qui est qui dans ce jeu d'oppositions difficile à suivre pour un non Espagnol. Cette tactique d'à peu près et de brouillage de la part de Vilallonga lui permet, en revanche, d'assener son propre discours iconoclaste et fort singulier, où surnage essentiellement la posture antifranquiste, derrière cette amphibologie<sup>16</sup>.
- 25 Le personnage de Fernanda, la Républicaine engagée, est tissé de références qui constituent elles aussi un arrière-texte espagnol complexe : refusant « la terreur et les préjugés », elle se situe « du côté de la raison » (p. 64), ce qui rappelle les paroles du philosophe espagnol Miguel de Unamuno<sup>17</sup>. Fernanda parle avec un grand calme de ses compagnons d'armes, « influenç[ant] une opinion publique engourdie par une propagande [...], mais qui, cependant, suit haletante chacun de nos pas » (p. 64).
- 26 Une discussion entre Fernanda et Rafael exprime, quant à elle, l'impossibilité pour le « señorito » de changer véritablement de classe, de quitter sa « peau » (p. 65-67 : toute la conversation). Le prêtre carme, ami de Rafael, l'avertit, quant à lui, d'un malentendu possible, si ce dernier s'engage aux côtés des Républicains : « Ceux pour qui tu prétends vouloir lutter [...] ne comprendront pas la terrible signification de ton geste » (p. 94). Le constat est sombre, pour ce jeune aristocrate pris dans une aporie sévère, du fait de la complexité des réseaux divergents d'opposition au franquisme, idéologiquement parlant, mais aussi de son propre désordre personnel.

- 27 L'arrière-plan autobiographique nourrit abondamment, lui aussi, la problématique de l'arrière-texte. En effet, l'enthousiasme guerrier initial montré par le jeune Rafael du côté nationaliste se mue vite en désillusion, maître mot de l'œuvre de Vilallonga, désillusion qui ne fait que croître à mesure que le conflit progresse et que Rafael « commen[ce] à voir clair » (p. 84) L'intertextualité avec un roman comme *Fiesta* est manifeste, qui traite particulièrement de cette période de la vie de l'auteur, forcé par son père de s'enrôler à 17 ans dans un peloton d'exécution des insurgés.
- 28 La fin du roman est riche d'enseignements quant aux implications idéologiques, pour Rafael, de l'arrière-texte espagnol. Pressé par le père de Fernanda de rejoindre « le Parti [communiste] »<sup>18</sup> (p. 178), Rafael se retrouve dans une situation étrange, puisqu'il s'est engagé essentiellement par amour pour la jeune femme. Néanmoins, le père en tire d'autres conséquences : « - [...] Lui, le fils d'un aristocrate, d'un riche, lui qui a fait la guerre contre nous, eh bien !, en nous aidant [...] il s'est libéré de lui-même [...] » (p. 179).
- 29 Et pourtant, on apprend dans ces dernières pages, à l'heure des comptes et de la vérité, que l'amour n'était pas le seul moteur de Rafael dans cette aide qu'il a prêtée aux communistes : « - [...] Elles sont nombreuses [les raisons] qui m'ont poussé vers vous. [...] [Mais] je ne puis faire partie d'une religion [sic] sans être pleinement convaincu de mon choix » (p. 180-181). Pour le flou de son discours face à des rouges très engagés, Rafael est indûment jugé comme un bourgeois, grande injure, assurément, pour cet aristocrate (p. 181). Pourtant, c'est bien ce type de valse-hésitation idéologique qu'on lit chez Rafael, cause de son malaise à vivre dans l'Espagne franquiste : pas assez à gauche pour s'engager à faire revenir la République, pas assez à droite pour se contenter du médiocre petit soldat Franco et de sa dictature militaro-cléricale.
- 30 À la toute fin des *Ramblas*, le « *señorito* » marqué par sa caste finit par prendre les armes contre la police franquiste, qui l'a démasqué comme ayant aidé à libérer un militant communiste, le frère de Fernanda. Le « *señorito* » est désormais engagé et impavide (p. 187). Un revolver *Star* lui ayant été mis dans la main par Favila, Rafael tire alors contre les sbires de Franco. Significativement, Vilallonga mêle, au moment de la mort de son « double », le désir que Rafael ressent pour Fernanda et la vision que le jeune homme a de la répression franquiste : « - Elle avait des seins petits et ronds. Que c'est bête ! *Viva España !* », et, d'autre part : « La dernière vision qu'eut le *señorito* fut celle d'une botte noire et lustrée, parallèle à la crosse d'un fusil » (p. 188). Ce lien dérisoire entre désir et politique, au moment de mourir, ne place-t-il pas le discours de Vilallonga dans la longue tradition de l'ironie antiromantique quant à la validité de tout engagement, qui ne vaudra jamais, par exemple, la beauté d'une poitrine de femme ? Il a aussi à voir, tant esthétiquement qu'idéologiquement, avec le *Gilles* (1939) de Drieu la Rochelle, question qui mériterait à elle seule une étude comparative<sup>19</sup>.
- 31 En conclusion, sous cette écriture acide et obsessionnelle de l'anti-franquisme, on ne se trouve pas tant face au décodage, ni à la leçon d'histoire prenant comme base l'arrière-texte de l'« arrière-pays » d'Espagne sous Franco, que face à une stratégie de création, de la part du romancier, idéologiquement ambiguë<sup>20</sup> et très personnelle, mixte parfois contradictoire d'éléments divergents dans cette opposition même au régime dictatorial. L'étude du fonctionnement de cette écriture et de ses éléments historiques et culturels spécifiquement ibériques nous a permis d'établir, par l'examen de la manipulation de cet arrière-texte, que Vilallonga peut d'autant plus « abuser » le lectorat d'un autre pays que, du fait de ses omissions, de ses à-peu-près, mais aussi de

ses formules à l'emporte-pièce, il encourage une certaine ignorance, une certaine confusion et des doutes sur la signification de plusieurs détails. L'auteur parvient ainsi à emporter l'adhésion de ses seuls lecteurs français – ou italiens, car ce roman a été traduit dans cette langue.

- 32 Les Espagnols, quant à eux, n'ont eu accès à ce roman et aux autres signés par l'auteur qu'après la mort de Franco, mais nos voisins ibères auraient sans doute su davantage décrypter les nuances et les singularités du positionnement de Vilallonga. Les Français – excepté à quelques moments, où le cynisme et le complexe de supériorité de l'auteur sont trop parlants – se laissèrent, pensons-nous, tromper par le maelström de références de l'auteur et l'*a priori* complice que le roman d'un opposant au triste Général faisait naître de ce côté-ci des Pyrénées. Par là même, se crée un malentendu de réception qui perdure encore aujourd'hui. Pensons à ce que disait Malraux sur cette question de la réception :

Qu'entendaient celles qui écoutaient prêcher saint Bernard ? Autre chose que ce qu'il disait ? Peut-être ; sans doute. Mais comment négliger ce qu'elles comprenaient à l'instant où cette voix inconnue s'enfonçait au plus profond de leur cœur ?<sup>21</sup>

- 33 Ainsi, le succès de cet auteur, tout au long des années 1950, 1960, et même jusqu'au milieu des années 1970, fut-il probablement un succès d'équivoque, même si cette ambiguïté intentionnelle semble constituer, aujourd'hui, l'un des intérêts de son œuvre<sup>22</sup>. Pour autant, son relatif oubli, de nos jours, est peut-être cet oubli emportant les créateurs que l'on pressent, à l'inverse d'un Semprún ou d'un Gómez-Arcos, trop malins et calculateurs pour être honnêtes et généreux. Néanmoins, il faudrait redécouvrir le styliste brillant et singulier derrière l'idéologue amer et ambigu.

## NOTES

1. Il a joué dans plus de cinquante films, dans les années 1950-60, dont *Les Amants* (1958) de Louis Malle, *Petit déjeuner chez Tiffany* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961) de Blake Edwards, *Cléo de 5 à 7* (1962) d'Agnès Varda ou *Juliette des esprits* (*Giulietta degli spiriti*, 1965) de Federico Fellini.

2. Voir le livre à charge de sa troisième épouse, Begoña Aranguren, *Vilallonga, un diamante falso: testimonio de una relación sentimental*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2004. À comparer avec ses quatre tomes de Mémoires (2000-2004), chez Plaza & Janés, à Barcelone. Sur les romans de Vilallonga, il n'existe que très peu d'études. La seule d'une certaine envergure est la thèse ( inédite) de Martine Herviou Nguyen, *L'Espagne dans l'œuvre romanesque des écrivains espagnols d'expression française : José Luis de Vilallonga, Michel Del Castillo, Agustín Gómez Arcos* (dir. Serge Salaün), Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998. Sur Vilallonga en espagnol, on peut lire de B. Aranguren (avant la rupture avec son écrivain de mari), *El fuego que no quema: conversaciones con un escritor más que polémico*, Barcelone, Plaza & Janés, 2000.

3. Cf. José Luis de Vilallonga, *Le Roi : entretiens*, Paris, Fixot, 1993 (*El Rey: conversaciones con D. Juan Carlos I de Borbón*, Barcelone, Plaza & Janés, 1993).

4. *Les Gens de bien*, 1955, *L'Heure dangereuse du petit matin* [nouvelles], 1957 (Prix Rivarol), *L'Homme de sang*, 1959, *L'Homme de plaisir*, 1961, *Allegro Barbaro*, 1967, *Fiesta*, 1971, *Furia*, 1974, *Solo*, 1976 et



*Les Gangrènes de l'honneur*, 1977. Vilallonga a beaucoup écrit, soit en français, soit en espagnol, explorant toutes sortes de genres littéraires (chroniques historiques, mondaines, autobiographiques). Certains de ses ouvrages existent dans les deux langues, dont sept romans traduits en castillan après le retour de la Démocratie (1975), parmi les dix romans en français recensés (dont *Las ramblas terminan en el mar*, Barcelone, Plaza & Janés, 1984).

5. Paris, Le Seuil, 1953, coll. « Méditerranée ». Ce roman a d'abord été écrit en espagnol, comme nous l'apprend la mention des traducteurs dans l'édition originale (« traduit de l'espagnol par Isabelle Raymond et Paul Jacquelin »), mais cette mention disparaît dans l'édition de poche (Paris, J'ai Lu, 1975) utilisée pour cet article. Pour les autres romans de l'auteur parus en France, on ne trouvera plus mention d'une traduction de l'espagnol, ce qui laisse à penser que Vilallonga les écrit directement en français. Néanmoins, l'« oubli » de cette précision (à savoir qu'il s'agit d'une traduction) est possible, comme pour *Les Rramblas* et ne nous surprendrait guère de la part de l'écrivain. Et pourtant, comme disait Yourcenar, « traduire c'est écrire » ...

6. « José-Luis de Vilallonga se définit volontiers comme “un écrivain français né à Madrid” », 4<sup>e</sup> de couverture de *L'Homme de plaisir* (1961), dans l'édition J'ai Lu de 1962.

7. On pense par exemple à *La Fête espagnole* (Paris, Robert Laffont, 1958) de Henri-François Rey et à *La Marge* (Paris, Gallimard, 1967) d'André Pieyre de Mandiargues, du côté français, ou à *Réquiem por un campesino español* (1953, trad. française : *Réquiem pour un paysan espagnol*, Lyon, Fédérop, 1976) de Ramón J. Sender et à *Fiestas* (1958, trad. sous le même titre, Paris, Gallimard, 1960) de Juan Goytisolo, du côté espagnol, ou à d'autres écrivains espagnols de langue française issus de cette même problématique, comme Jorge Semprún (*L'Évanouissement*, Paris, Gallimard, 1967) ou Agustín Gómez-Arcos (*L'Agneau carnivore*, Paris, Stock, 1975). Un film comme *La Guerre est finie* (1966), d'Alain Resnais, dont le scénario est signé Semprún, n'est d'ailleurs pas sans écho avec *Les Ramblas*.

8. Guy Scarpetta, *Pour le plaisir*, Paris, Gallimard, 1998, p. 149-150.

9. D'autant que « d'une certaine manière, vous devenez politique quand vous n'avez pas la chance d'être poétique » (Cildo Meireles, artiste brésilien né à Rio de Janeiro en 1948).

10. On dira ici la sévérité de l'auteur à l'endroit de la cité catalane, ville d'esprit rebelle, même sous le franquisme, et qui paya un lourd tribut pour son opposition aux Nationalistes, pendant la Guerre Civile.

11. Parmi les monarchistes opposés à Franco (et non les monarchistes traditionalistes, qui le soutenaient), on trouve de nombreux nobles qui souhaitaient l'établissement d'une monarchie constitutionnelle sur le modèle britannique et restaient attachés à la légitimité d'une représentation du peuple par la figure d'un roi garant de l'unité nationale. Ces monarchistes furent vite déçus par la confiscation du pouvoir par le Caudillo.

12. On pense autant aux national-socialistes (les nazis) qu'aux fascistes italiens. La Phalange, volontariste et autoritaire, fortement anti-bourgeoise et antiparlementariste, prétendait réformer, par une véritable « révolution sociale », la structure de la société espagnole, par le principe du syndicat unique, proche cousin du corporativisme italien, avec une hiérarchie lourde et paternaliste du patronat, empêchant *de facto* toute revendication ouvrière. La Phalange, écartée du pouvoir après la victoire de Franco, sera vite déçue par l'abandon de leur « révolution » par Franco, plus occupé à engranger reconnaissance et devises étrangères et à gérer une société petite-bourgeoise inégalitaire.

13. Or, « manquer le détail, c'est s'interdire la totalité », selon Michel Onfray, *La Raison gourmande*, Paris, Grasset, 1995, p. 96.

14. Hal Foster, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde (The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, 1996), Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 277. Merci à Claudie Terrasson pour cette suggestion, détournée par nos soins.



15. Seul ou presque, Juan Goytisolo brocardera les exilés antifranquistes auto-satisfaits de Saint-Germain-des-Prés, dans *Señas de identidad* (trad. française *Pièces d'identité*, Paris, Gallimard, 1968), publié initialement au Mexique, en 1966.

16. Position que l'on respecte, en tant que lecteur et chercheur, car elle est plus intéressante que la cohérence. On pense à ce que disait l'écrivain espagnol José Bergamín, à la fois catholique et communiste, quand on le sommait d'éclaircir ses écrits : « *Prefiero pegarme un tiro antes que dar explicaciones* » (« Je préfère me tirer une balle plutôt que de donner des explications »), cité par Nigel Dennis in José Bergamín, *Las ideas liebres* (1935-1981), « Introduction », Barcelone, Destino, 1998, p. 15.

17. Le 12 octobre 1936, à Salamanque, Unamuno répondit ainsi au général nationaliste Millán-Astray, qui venait de lancer le cri : « *¡Muera la inteligencia!* » (« À mort l'intelligence ! ») : « *Venceréis, pero no convenceréis. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta; pero no convenceréis, porque [...] para persuadir necesitáis algo que os falta: razón y derecho en la lucha* » (« Vous vaincrez, mais vous ne convaincrez pas. Vous vaincrez, parce que vous avez une force brute plus qu'il n'en faut ; mais vous ne convaincrez pas, parce que [...] pour persuader, vous avez besoin de quelque chose qui vous fait défaut : la raison et le droit dans votre lutte »).

18. Plus tard, au moment de la Transition Démocratique (1975-1982), Vilallonga sympathisa un temps avec les Communistes espagnols.

19. Nous devons cette suggestion à notre collègue Florence Dumora. Qu'elle en soit ici remerciée.

20. Peut-être parce que « l'Inconscient fonctionne à l'idéologie », selon Louis Althusser (1992), cité in Sébastien Hubier, *Lolitas et petites madones perverse : émergence d'un mythe littéraire*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007, p. 45.

21. André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946), éd. citée Paris, Nouveau Monde, 2003, p. 77.

22. Cette ambiguïté est programmée, voulons-nous dire à la suite de Jouve, par le roman lui-même : « Il ne s'agit pas, bien sûr, de ramener tout texte à un "message" clair et cohérent. [...] [U]n texte se fait porteur de valeurs, même (et c'est assez fréquent) si les valeurs transmises se révèlent contradictoires. Tel est le cas [dans l'analyse de Jouve] de *La Condition humaine* [1933, André Malraux], roman complexe, polyphonique, dont émergent certaines valeurs indiscutables [...] mais qui défend en même temps des options inconciliables [...] », cf. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 163.

AUTEUR

EMMANUEL LE VAGUERESSE

Université de Reims Champagne-Ardenne

# L'intertextualité à l'œuvre dans *Étreintes brisées* de Pedro Almodóvar (2009) : l'amour à mort (du cinéma)

Françoise Heitz

---

- 1 Il s'agit du film de Pedro Almodóvar qu'on peut considérer comme critiquable justement par son intertextualité surabondante : paradoxalement, c'est ainsi son défaut qui en fait une qualité pour le sujet de notre séminaire<sup>1</sup>.
- 2 Laurent Tirard rappelle qu'Almodóvar dit, comme Luis Buñuel : « Pour moi, le cinéma s'apprend mais ne s'enseigne pas. C'est un art qui repose moins sur une technique que sur une façon de faire. C'est une forme d'expression qui est entièrement personnelle »<sup>2</sup>.  
Forme d'expression entièrement personnelle, certes, et l'on reconnaît aussitôt un film d'Almodóvar comme on reconnaît d'ailleurs un Saura ou un Buñuel (il y aurait beaucoup à dire sur la difficulté de définir le style, formé de tant d'éléments composites au cinéma). Mais il s'agit d'un style personnel qui se nourrit du cinéma de ceux qui l'ont précédé et auxquels il voue une admiration passionnée. Dans *La Mauvaise éducation* (2004, film sorti avant *Volver*), l'autre film d'Almodóvar qui met le cinéma en abyme, à la fin, des cartons résumant ce qui est arrivé ensuite à chacun des personnages, poursuivant ainsi la fiction dans l'imaginaire spectatoriel : il est dit d'Enrique, qui est cinéaste et relais du cinéaste comme Mateo dans *Étreintes brisées*, qu'il continue à filmer avec passion, et les lettres apparaissent sur l'écran en majuscules. Il ne semble pas qu'il y ait un cinéaste contemporain qui se livre avec autant de persévérance aux délices de l'intertexte : hommage ou pastiche, parfois détournement parodique<sup>3</sup>, auto-citation dont nous verrons qu'elle prend ici des allures d'auto-dérision... On connaît, pour n'en citer que quelques-unes parmi les plus célèbres, les citations détournées de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988), mais aussi dans le même film, de *Women* de George Cukor (1939), ou de Hitchcock (séquence où Pepa est enfermée dans la cabine téléphonique comme dans *Les Oiseaux*, 1963). Ou celles de *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Opening Night* (John Cassavetes, 1978) et *Un tramway nommé désir* (Elia Kazan, 1952) dans *Tout sur ma mère* (1999) par exemple.

- 3 *Étreintes brisées* est le dix-septième long métrage de Pedro Almodóvar. On y remarque le motif de la disparition et de la réapparition, comme dans *Parle avec elle* et *Volver*. Plus que d'autres peut-être, le cinéaste est hanté par les fantômes : le cinéma, art du temps par excellence, est chez lui totalement cette « vie des fantômes » dont parle Jean-Louis Leutrat<sup>4</sup> et donc il n'est pas étonnant que la réflexion sur le temps qui s'inscrit dans ce film, de façon plus dramatique qu'ailleurs, constitue aussi plus qu'un hommage, une déclaration d'amour fou au cinéma.

## Le transfilmique : entre hommage et plagiat

- 4 Il convient d'évoquer d'abord le cas spécifique du générique : non seulement le dispositif cinématographique se donne à voir, mais de plus, le spectateur se trouve placé dans la position de celui qui filme comme au début du film de Michael Powell, *Le Voyeur* (*Peeping Tom*, 1960), qu'Almodóvar avait déjà cité dans *Kika* (1993), implicitement par le sujet du film, la caméra allant débusquer la vie privée des personnages, et explicitement, le film de Powell apparaissant brièvement dans une affiche de *Kika*. Il s'agit dans le générique du film *Étreintes brisées* des essais de positionnement des acteurs, repris à partir de la caméra vidéo, relais de la caméra principale. La mise en abyme est donc discrètement introduite, en douceur et sans effets soulignés.
- 5 Les lettres du titre s'assemblent puis se brisent, de façon métaphorique, comme les étreintes des amants. On se souvient aussi de la façon dont les lettres rouges du générique de *Tout sur ma mère* semblaient se dissoudre comme la vie du mourant dont le service de transplantations de l'hôpital attendait le décès pour procéder au don d'organes. Après la mise en place des acteurs (Penélope Cruz et Lluís Homar) qui incarnent les protagonistes du film, un fondu au noir nous fait passer à un très gros plan d'œil dans lequel se reflète le visage d'Harry Caine, l'écrivain scénariste aveugle, assis en face de la jeune fille. Cette esthétique du miroir au seuil du récit filmique induit dès l'abord l'intertexte (omniprésent chez Pedro Almodóvar, avec la passion des autodidactes : « je n'emprunte pas, je vampirise ! » aime-t-il à dire<sup>5</sup>). Il s'inspire donc ici directement du film de Michael Powell, *Le Voyeur*, qui commence par l'ouverture d'un œil en très gros plan et se poursuit par l'entrée dans le champ du personnage armé de sa petite caméra, puis par la prise de vue en continu, à partir de l'appareil diégétisé (on voit le point de mire au milieu et l'on entend le déroulement de la bobine) de la montée de l'escalier derrière la prostituée jusqu'à son visage horrifié au moment de mourir. Si la situation diégétique du début d'*Étreintes brisées* est bien différente, on retrouve l'ouverture de l'œil, connotant l'importance du regard et instituant le cinéma comme métadiscours, ainsi que le sobre générique cadrant à partir d'une caméra vidéo.
- 6 À la fin du film, l'allusion se fera citation : « Tu me fais penser au *Voyeur* », dit Mateo à Ernesto fils, qui lui répond : « Moi, je n'ai jamais voulu te tuer ». Quelque chose se perd dans cette insistance. Le cinéaste choisit de ne pas laisser à l'intertexte son caractère aléatoire. Or, soit le spectateur est cinéophile et il a reconnu la citation avec un plaisir assez jubilatoire, soit il ne l'est pas, et le dire n'ajoutera rien. Il inclut ainsi de façon assez fallacieuse dans le film *Étreintes brisées* la citation explicite, évidente, et par ailleurs la citation implicite, sur le mode de l'allusion, beaucoup plus intéressante. Il joue de cette ambiguïté car, interrogé par Michel Ciment et Philippe Rouyer, qui lui font remarquer : « On a l'impression que vous avez convoqué votre panthéon

cinéphile », le réalisateur se garde bien de dévoiler jusqu'à quel point<sup>6</sup>. Le metteur en scène fait donc croire que la filiation avec le film de Powell tiendrait seulement à la névrose obsessionnelle du personnage pour sa caméra, alors qu'il y a reprise de techniques de filmage et même du très gros plan de l'œil après le générique. *Allusio*, faut-il le rappeler, vient de *ludere*, et la dimension ludique chez notre cinéaste est sans limites. Et quand il fait semblant de dévoiler, ce peut n'être qu'un leurre.

- 7 Mais après la question de la jeune fille et la réponse (« je m'appelle Harry Caine »), intervient la voix *over* où le personnage fait son auto-présentation, ce qui ne manque pas de renvoyer aux films noirs des années 1940-50. Remarquons la pratique du simulacre cinématographique, la fausse piste donnée en pâture au début : « vivre une seule vie ne me satisfaisait pas » : en fait, il s'agit que le protagoniste ne révèle pas tout de suite le drame qu'il a vécu et qui l'a poussé à changer d'identité et qui n'a rien à voir avec cette fausse explication. L'adoption d'un pseudonyme et le changement d'identité et de vie connotent aussi les films noirs, alors même que par contraste, les gros plans sur les instruments de gymnastique en mouvement connotent à la fois la modernité et l'hyperactivité physique d'un personnage « bien dans sa peau ». On est donc en présence d'un recyclage habile à la Hitchcock, avec la présence d'invariants, mais aussi de changements notables : on se souvient de la séquence d'anthologie dans *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959), où le héros est attaqué par un avion, en plein midi, dans un paysage rural désert, prenant volontairement le contrepied de tous les clichés de *thrillers* (où les attaques ont lieu dans des rues sombres, la nuit, avec effets expressionnistes sur les pavés luisants).
- 8 Les conjectures que l'on peut faire sur le choix du pseudonyme de « Harry Caine » sont nombreuses : on peut penser à l'acteur britannique Michael Caine, si inquiétant dans certains rôles comme dans *Le Limier* de Mankiewicz (1972). Le prénom fait penser à *Harry dans tous ses états*, un film de Woody Allen (1997) qui met justement en scène un écrivain en panne d'inspiration, et par ailleurs le petit escroc joué par Richard Widmark dans *Les Forbans de la nuit* (*Night and the City*) s'appelle aussi Harry : il s'agit d'un film de Jules Dassin (1950), réalisateur cité comme faisant partie de la cinémathèque personnelle de Mateo. Mais pourquoi ne pas penser à de possibles jeux de mots, la prononciation espagnole faisant penser à « huracán », ouragan, comme la tourmente qui emporte les amants dans la plus pure tradition du mélodrame ? (Il suffit de rappeler le titre d'un mélo célèbre de Douglas Sirk, datant de 1956, *Écrit sur du vent*). Et pourquoi ne pas évoquer, en poussant plus loin le jeu de l'arrière-texte, le personnage biblique de Caïn, si prégnant dans la littérature espagnole, et qui a tué son frère, c'est-à-dire son autre moi, comme le héros l'a fait avec Mateo Blanco ? Un autre personnage dans le film adopte un pseudonyme, cette fois dans une tentative désespérée d'effacer son propre père et une filiation qui lui fait honte : Ernesto Martel fils prend comme nom d'artiste « Ray X », soit « Rayon X », pseudonyme transparent cette fois, puisque le personnage a tourné le *making of* du film enchâssé (*Des filles et des valises*, dont nous parlerons plus loin), et même l'accident qui a coûté la vie à Lena et la vue à Mateo, et il est donc celui qui « radiographie » la réalité et la retranscrit.
- 9 Enfin, l'auto-présentation comme embrayage du récit qui va se constituer en *flash-back* (ici, la construction est plus complexe, avec son va-et-vient incessant entre présent et passé) évoque immanquablement les grands films noirs (*Les Tueurs*, Robert Siodmak, 1946) ou *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950).

- 10 Après le gros plan sur la feuille recouverte d'écriture en braille suivie par les doigts de Harry Caine, le retour au présent diégétique se fait par un raccord sur le journal qu'ouvre la fille inconnue (dont nous n'avons encore vu que l'œil en très gros plan) et l'on entend sa voix étonnée à la lecture de l'annonce du décès d'Ernesto Martel. À la demande d'Harry, qui l'a draguée dans la rue, la fille fait sa propre description : notons déjà une autocitation dans le fait qu'elle porte des talons hauts, comme dans *Talons aiguilles* (1991) ou Pepa dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* (avec ce gros plan sur les chaussures à talons quand Pepa attendant désespérément un coup de fil d'Iván, fait les cent pas dans son appartement). Cinéaste de la modernité, Almodóvar démarre son film sur une scène assez leste, recyclant à sa manière les grands mélodrames du passé qu'il admire, comme *Le Secret magnifique* (cité expressément à la fin). C'est le *remake* de Douglas Sirk (avec Rock Hudson, 1954) qui est le plus connu, or en voyant la séquence d'ouverture de notre film, on songe plutôt à l'original de John Stahl (1935, avec Irene Dunne et Robert Taylor) : la lecture à l'aveugle se fait non pas sur un sofa mais sur un banc très convenable et par l'entremise d'une petite fille. Par ailleurs, Judit (Blanca Portillo) aide Mateo après la mort de Lena, comme le mauvais garçon transformé par l'amour sauve sa bien-aimée dans *Le Secret magnifique*.
- 11 Harry Caine, devenu aveugle, remonte à la fin, avec l'aide de Diego (Tamar Novas), le film *Des filles et des valises*, qu'il avait réalisé quatorze ans plus tôt. Le thème renvoie irrémédiablement à une comédie de Woody Allen, *Hollywood Ending* (2002), où le réalisateur, atteint de cécité psychosomatique, due à sa rancœur et sa jalousie (il est engagé par un producteur qui n'est autre que l'amant de son ex-femme), tourne quand même le film, avec l'aide d'un interprète qui le guide sur le plateau. D'ailleurs, le personnage joué par Woody Allen est fâché avec son fils (comme Ernesto Martel avec le sien), et c'est dans la lignée de ce film qu'on peut interpréter la dernière réplique d'*Étreintes brisées* : « *Las películas, hay que terminarlas, aunque sea a ciegas* » (« Les films, il faut les finir, même à l'aveuglette »).

## L'hommage au cinéma et les mille visages de Penelope

- 12 Ce film est un film sur le cinéma, le réalisateur ayant expliqué qu'il utilisait pour la première fois le matériel de montage Avid et que c'était la dernière occasion de montrer comment on travaillait sur un film auparavant, avant l'ère de la numérisation par ordinateur<sup>7</sup>. C'est un art qui est sur le point de se désincarner.
- 13 S'il ne fallait retenir que deux séquences emblématiques du film, il s'agirait probablement tout d'abord de celle où la femme qui sait lire sur les lèvres (Lola Dueñas) interprète pour Ernesto Martel (José Luis Gómez) les paroles échangées entre Lena et son amant. Rappelons-nous que cette mise en abyme du cinéma ne date pas d'hier chez Almodóvar et que déjà le travail de Pepa et Iván dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* consistait à doubler des films. Cette forme de métadiscours, révélateur pour le personnage du mari jaloux, atteint un summum quand Lena revient et se voyant sur l'écran, redit les mêmes mots, comme si elle se postsynchronisait elle-même.
- 14 La deuxième séquence remarquable est celle où le cinéma est pris comme une arme dérisoire contre la fuite du temps : Mateo caresse l'écran où est projeté le dernier baiser dans la voiture, juste avant l'accident, en demandant à Diego de passer image par

image « pour que cela dure plus longtemps », dans un effort désespéré pour retarder l'arrivée du mot « fin ». L'image est poignante, induisant toute une réflexion sur le temps et la mort, mais la réminiscence de Powell est toujours là, pour peu qu'on la cherche, dans un déplacement sémantique et symbolique<sup>8</sup>, mais une persistante et troublante reprise formelle.

- 15 L'hommage au cinéma passe bien sûr par un hommage aux actrices, et c'est ici un véritable « hymne à Penelope »<sup>9</sup> que le cinéaste offre à sa nouvelle muse. Le démarrage du film, sorte de prologue qu'on peut trouver un peu long, est ainsi le prétexte à l'apparition, dans le rôle de la mère de Lena, d'une Angela Molina vieillie, qui n'est plus que le fantôme de la belle femme aguicheuse qu'elle incarnait dans le dernier film de Luis Buñuel, *Cet obscur objet du désir* (1977). Pour payer les frais consécutifs au cancer de son père, Lena se prostitue occasionnellement, et une brève séquence constitue un hommage à *Belle de Jour* du même don Luis (1967), une citation transparente puisque Lena adopte comme nom de « travail » celui de Séverine<sup>10</sup>. L'éclectisme des goûts du cinéaste entraîne celui des références. Dans un éblouissant ballet de changement de coiffure et de maquillage (hommage aussi aux petits métiers du cinéma), il donne à sa muse le *look* d'Audrey Hepburn, mais aussi celui de Marilyn Monroe, montrant la puissance de métamorphose qu'opère le 7<sup>e</sup> art.
- 16 La scène où Ernesto pousse Lena dans l'escalier, accident dont elle se sort avec une fracture, est une séquence d'anthologie qui convoque toutes les descentes d'escalier célèbres du cinéma. D'ailleurs, Mateo dit : « Personne ne tombe dans les escaliers, cela n'arrive qu'au cinéma ». On pense par exemple à la star qui le descend majestueusement, impériale, comme Gloria Swanson (Norma Desmond dans la fiction) dans *Sunset Boulevard*, ou à celle qui s'y jette volontairement comme Vivien Leigh (Scarlett O'Hara) dans *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939), ou bien Gene Tierney (Ellen) dans *Péché mortel* (*Leave Her to Heaven*, John M. Stahl, 1945), mais aussi à la vieille dame paralytique poussée par le voyou dans *Le Carrefour de la mort* (*Kiss of Death*, Henry Hathaway, 1947). Ce dernier exemple rappelle l'esthétique du film noir, présente dans *Étreintes brisées*, indissolublement liée à celle du mélodrame, dans l'apogée transgénérique de l'intertexte.

## Séquences et photos « volées »

- 17 Dans les interviews, Pedro Almodóvar établit une subtile, et à vrai dire, étonnante distinction entre les images « volées » à d'autres films, comme celles de *Voyage en Italie* (Roberto Rossellini, 1953, avec George Sanders et Ingrid Bergman), et les hommages, c'est-à-dire les citations déclarées, comme l'hommage à Jeanne Moreau : Mateo dit en effet que pour se remonter le moral il a besoin d'entendre l'admirable voix de Jeanne Moreau dans *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958). Or, les expressions d'images « volées », de « délinquance esthétique » nous semblent plutôt relever du plagiat de l'ouverture du *Voyeur* par exemple, même procédé que le réalisateur employait déjà dans *Tout sur ma mère* en reprenant sans le dire la scène de l'accident que l'on voit au début de *Opening Night*<sup>11</sup>, que de la citation explicite de *Voyage en Italie*.
- 18 À la catégorie des hommages déclarés appartient bien sûr l'énumération par Diego qui cherche le film de Louis Malle, des créateurs et des films qui se trouvent dans la cinémathèque personnelle de Mateo : Douglas Sirk, Nicholas Ray, Fritz Lang, Jules Dassin, *Fanny et Alexandre*, 8<sup>1/2</sup>, *Le Secret magnifique*. Quant à l'aspect citationnel du film

de Rossellini, il apparaît de façon assez conventionnelle. Rappelons que dans ce film, un couple britannique interprété par George Sanders et Ingrid Bergman, au cours d'un voyage en Italie pour mettre en vente une maison dont ils ont hérité, va prendre conscience des failles qui existent dans leur relation, mais se réconcilier à la fin<sup>12</sup>. La séquence emblématique du film est la découverte par des archéologues, à laquelle assistent les époux, d'un couple pétrifié par la lave dans les ruines de Pompéi, et enlacé dans une dernière étreinte. Cette séquence vue à la télévision par Mateo et Lena, vivant leur amour passionné en sursis dans l'île de Lanzarote, conscients que le mari jaloux les rattrapera un jour et qu'ils ne peuvent demeurer là éternellement, donne à Mateo l'idée de se photographier tous deux enlacés, sans savoir que ce sera la dernière photo, avant que leur étreinte ne soit brisée. On comprend ainsi le titre du film, sur le thème on ne peut plus mélodramatique de l'amour impossible. S'il ne fallait citer qu'un seul autre exemple d'anthologie, ce serait celui de *Casablanca*<sup>13</sup>, avec Ingrid Bergman également et Humphrey Bogart (Michael Curtiz, 1942).

- 19 Lena et Mateo voient donc le film de Rossellini à la télévision. Au début, on entend la voix hors champ (« on dirait une jambe ») alors qu'à l'écran on voit les amoureux, puis l'écran second apparaît plein cadre : « deux personnes, surprises par la mort » déclare l'archéologue, puis « ils ont trouvé la mort ensemble » (plan des archéologues qui déblaient avec précaution), enfin la réaction de Katherine Joyce (Ingrid Bergman), en alternance avec les plans de Lena et Mateo.
- 20 La photo que prend Mateo à ce moment-là, voulant en quelque sorte éterniser leur amour, à l'image du couple de Pompéi, en appelle une autre : celle que le réalisateur avait prise quelques années auparavant, où l'on aperçoit un couple enlacé sur une plage. Lena dira que ces amoureux-là sont une figure d'eux-mêmes. Une photo d'une rencontre furtive prise en cachette, voilà qui rappelle aussi immanquablement *Blow up* (Antonioni, 1967).

## Intratextualité : intrusion de la comédie

- 21 Poussant plus loin le « jeu dialogique », Pedro Almodóvar se paie le luxe d'un auto-remake de *Femmes au bord de la crise de nerfs*, assez drôle et pour tout dire, très surprenant. Mateo-Harry apprend par Judit qu'elle n'a pas brûlé les copies du film comme le lui avait demandé Ernesto Martel et qu'elle les a toujours. Ernesto, humilié par la trahison de Lena, s'était en effet vengé des amants en choisissant les pires plans de *Chicas y maletas* (*Des filles et des valises*), massacrant le film au montage. Quatorze ans plus tard, le cinéaste de la diégèse, relais du créateur, offre une nouvelle vie à ses personnages et se penche sur son œuvre passée. La voix *off* explique : « Après cinq drames, j'avais enfin pondu un scénario de comédie, je voulais changer de genre et prendre des risques. » C'est ainsi que le spectateur amusé retrouve des actrices du film : Chus Lampreave (toujours la concierge), Rossy de Palma (cette fois dans le rôle de la femme d'Iván), et des situations emblématiques comme le téléphone brisé, le lit brûlé, la préparation du gazpacho bourré de somnifères. Mais les différences soulignent que le temps a passé : en particulier Carmen Maura, avec laquelle Almodóvar a renoué pour son avant-dernier film, *Volver*, a été remplacée par Penelope Cruz, et les situations ont évolué : l'amie de Pepa (qui est conseillère municipale) n'héberge plus un terroriste chiite, mais un trafiquant de cocaïne, se demandant avec humour et cynisme comment elle va pouvoir écouler la marchandise trouvée chez elle dans une valise. Ainsi la satire



sociale s'accroît et s'actualise. Le cinéaste joue aussi avec la tradition, qui doit parfois plus au marketing qu'à l'art, de fabriquer des remakes à tout va.

- 22 Le film *Des filles et des valises* est ainsi achevé dans la diégèse (paradoxe puisque ce n'est qu'un embryon autoparodique dans *Étreintes brisées*), et l'on doit également évoquer le court-métrage à l'humour décapant : « *La concejala antropófaga* » (« La conseillère municipale anthropophage ») qui est, à son tour, une mise en abyme de l'auto-remake.
- 23 Dans *Étreintes brisées*, les personnages connaissent enfin toute (ou presque toute) la vérité sur leur passé : comme dans *Tout sur ma mère*, Diego dit à Judit que le temps des secrets est terminé et exige la vérité. Le cinéaste brode à nouveau sur le thème des femmes qui ont été obligées de mentir, apprenant ainsi l'art propre aux acteurs et aux actrices.
- 24 Enfin, le metteur en scène se délecte aussi d'autres pistes de films possibles : l'affiche entrevue dans la rue pour inviter à donner son sang fournit à Diego l'idée d'un scénario comique de films de vampires, que les deux compères fantasment dans une euphorie qui fut peut-être celle qui présida jadis à la création du film *Un chien andalou* (1928), résultat de la complicité totale entre Dalí et Buñuel.
- 25 Dans *Étreintes brisées*, Pedro Almodóvar revient à l'essence première du mélodrame comme mélange de tous les genres<sup>14</sup>. Poussant à son comble la pratique de l'intertextualité filmique, il nous livre une réflexion sur l'essence du cinéma, le pouvoir hallucinatoire des images qui hantent la conscience des spectateurs. Cinéaste, Almodóvar rappelle qu'il l'est parce qu'il fut auparavant un spectateur. Dans le palimpseste de son cerveau créateur, il n'est pas aisé de savoir ce qui échappe à son « vampirisme » conscient. Dans l'infinie superposition des images, il s'adonne à la pratique ludique des collages (emprunts déclarés ou allusifs) et du bricolage d'un film enchâssé, auto-remake de surcroît.
- 26 La ronde des intertextes n'a pas fini de tourner, et ainsi Almodóvar influencera d'autres créateurs, peut-être parfois à leur insu : le dernier film de Francis Ford Coppola, *Tetro*, avec son esthétique baroque et affranchie des conventions, et sa profonde réflexion sur les jeux identitaires, ne pourrait-il être lu, entre autres, à travers le prisme d'un arrière-texte almodovarien ?

---

## NOTES

1. On n'abordera pas ici les emprunts à d'autres formes artistiques, les citations endogènes étant déjà trop abondantes pour nous donner le temps d'explorer les allusions picturales par exemple. Contentons-nous d'évoquer l'éclectisme des références : des revolvers pop accrochés au mur de l'appartement d'Ernesto fils au tableau d'énormes fruits chez son père, rappelant les peintures classiques de vanités, à la citation de Magritte quand Lena fait l'amour avec son mari Ernesto, les corps entortillés dans les draps, invisibles (René Magritte, *Les Amants*, 1928). Cf. Seguin, Jean-Claude, *Pedro Almodóvar, Filmer pour vivre*, Paris, Ophrys, « Imágenes », 2009, p. 85 : « Si le cinéma de Pedro Almodóvar est souvent considéré comme post-moderne, c'est en particulier par l'usage intensif que le cinéaste fait des citations de tous ordres. »



2. Tirard, Laurent, *Leçons de cinéma*, Paris, Nouveau monde Éditions, 2009.
3. On pense aux parodies de publicités, comme dans *Femmes au bord de la crise de nerfs* et de journaux télévisés comme dans ce dernier ou dans *Kika*.
4. Leutrat, Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Essais », 1995.
5. Si pour Julia Kristeva, tout texte se construit comme une mosaïque de citations, et est absorption et transformation d'un autre texte, le vampirisme, s'il suppose une destruction, assure aussi la filiation, la poursuite de la « lignée ». Merci à Alain Trouvé de nous l'avoir fait remarquer.
6. Ajoutons qu'heureusement, les références, si elles sont pratiquement toutes débusquées par les critiques, ne sont pas analysées, les uns (les critiques) laissant ainsi aux autres (les universitaires) leur champ de recherche spécifique.
7. Cf. *Positif*, n° 543, 2006, p. 12 : « Ce film est pour moi une déclaration d'amour au cinéma. J'ai essayé d'y montrer toutes les formes d'écran où se reflète le film qui est en train de se tourner et sa préparation. J'ai aussi voulu montrer la table de montage Moviola, le cahier dans lequel on consignait les prises choisies, le noyau des bobines, la pellicule et le négatif. Tout ce matériau qu'on pouvait toucher et avec lequel on faisait du cinéma il y a quinze ans. »
8. Le voyeur est un assassin mais il est tombé amoureux de sa voisine du dessous. La mère de celle-ci, aveugle, se méfie du garçon et monte chez lui, le priant de lui montrer son « cinéma ». Sur l'écran, l'expression horrifiée de la victime n'a pas le temps de s'inscrire, ce qui désespère le tueur : « la lumière s'est éteinte trop tôt ! » « Pour moi aussi », réplique l'aveugle.
9. Titre de l'article de *Télérama*, n° 3097, 20.05.09.
10. Une autre allusion au maître incontesté du cinéma espagnol, qui a marqué les générations suivantes, apparaît lorsque, dans une épreuve cruelle, Ernesto fait semblant d'être mort après avoir fait l'amour, pour tester la réaction de sa femme. Lorsqu'il avait des visites d'amis, Buñuel se plaisait à la mise en scène de ce jeu macabre. Cf. Bénédicte Brémard, « Les *Étreintes brisées* d'Almodóvar, palimpsestes d'outre-tombe ? », in actes du symposium : « L'écran-palimpseste, cinéma et intertextualité », Université du Littoral Côte d'Opale (16-17.03.10), à paraître.
11. Rappelons que pour l'insertion de *Johnny Guitar* dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, Pedro Almodóvar remanie l'échelle des plans, remplaçant les plans rapprochés des personnages (taille ou poitrine) par des gros plans, qui servent mieux l'expressivité mélodramatique qu'il veut transmettre. Dans la citation de *All about Eve* au début de *Tout sur ma mère*, il ne modifie pas l'organisation scalaire mais coupe les plans inutiles à son propos.
12. Cf. la séquence de la procession à Naples, où Katherine manque être emportée par la foule et où son mari la rattrape et l'enlace. Le mari, muré dans son orgueil, ne veut pas montrer ses sentiments à sa femme, à laquelle il reproche son « romantisme ridicule ». Chez Almodóvar, reflet d'une évolution des rôles sexuels dans la société comme de la revendication militante du cinéaste gay, les hommes acceptent la part traditionnellement jugée « féminine » de leur être : on les voit pleurer et s'émouvoir de la même façon que leurs compagnes. Chez Abbas Kiarostami au contraire (*Copie conforme*, film pour lequel Juliette Binoche reçut le prix d'interprétation à Cannes en 2010), on retrouve le classicisme de Rossellini dans les attitudes au sein du couple, alors que la caméra au plus près du visage de la femme devant son miroir fait penser à l'esthétique almodovarienne.
13. Le film fut autorisé en 1946 en Espagne, et victime de la censure franquiste, fut amputé des allusions à la participation de Rick au combat des républicains espagnols.
14. On pense à *The Kid* (Charlie Chaplin, 1921), classique inoubliable et archétype du genre. Comme Charlot, Pedro se révèle comme celui qui fait « rire et pleurer à la fois ».

---

AUTEUR

FRANÇOISE HEITZ

Université de Reims Champagne-Ardenne

---

## L'Arrière-pays poétique

---

# Texte, pré-texte et intertexte chez Ferdinand de Saussure

Michel Arrivé

---

- 1 Commençons par l'orthographe. Dans le titre de mon intervention, j'orthographie pré-texte avec un trait d'union, qui a le double avantage d'isoler le préfixe *pré-* et d'éviter une confusion possible avec l'homophone, mais non homographe *prétexte*. J'orthographie intertexte sans trait d'union, bien que l'élément *inter-* y ait un statut formel et sémantique voisin de celui de *pré-*. C'est simplement qu'aucune confusion avec un mot préexistant dans le lexique n'est possible.
- 2 Les deux termes ont en commun l'élément *texte*. C'est qu'en fait mon intervention, par le biais de ces deux formations préfixales, aura pour objet principal le texte, quelles qu'en soient les manifestations, dans la réflexion de Saussure. Terrain tourmenté, je l'annonce tout de suite, dont l'exploration est difficile et réserve des surprises.
- 3 Il convient de commencer par quelques mises en place factuelles. Elles seront, pour une large part, inutiles à ceux de mes auditeurs qui ont une bonne connaissance de l'œuvre de Saussure. Mais la notoriété du nom de Saussure a quelque chose de trompeur : le *Cours de linguistique générale*, dans sa version de 1916, est bien connu et souvent lu. Les *Écrits de linguistique générale*, qui ont dû attendre 2002 pour être divulgués – d'une façon, je le signale au passage, assez peu satisfaisante – ont ranimé la curiosité à l'égard du vieux maître de Genève. Mais les autres aspects de l'œuvre de Saussure sont souvent peu et mal connus. Il est donc indispensable de mettre en place une topographie grossière de cette œuvre considérable. Et d'abord rappeler qu'elle reste encore inédite pour une très large part : Estanislao Sofia (2010), qui est dès maintenant le meilleur spécialiste actuel des manuscrits saussuriens, évalue la masse qu'ils constituent à environ 30 000 pages, dont moins de la dixième partie a été éditée. Il faut avoir ce caractère de l'œuvre de Saussure constamment présent à l'esprit : sauf, sans doute, pour le *Mémoire* de 1878, c'est une réflexion en cours, jamais mise en forme en vue d'une manifestation publique définitive, jamais achevée et de ce fait riche en approximations successives, en paradoxes, en contradictions, parfois apparentes, parfois réelles.

- 4 Il est cependant possible de distinguer sommairement, dans cet ensemble, trois aspects principaux. Les deux premiers sont intimement liés du point de vue théorique et méthodologique, bien que cette relation ne soit envisagée, on le verra, que de façon asymétrique. La troisième composante de la réflexion de Saussure porte, certes, sur des objets langagiers, précisément textuels, mais la façon dont ces objets sont conceptualisés peut sembler totalement différente de celle qui est mise en œuvre dans les deux premiers aspects. L'un des problèmes centraux posés par la réflexion de Saussure réside dans le caractère opaque de cette relation.
- 5 Entrons donc, ce sera la première partie de mon exposé, dans cette topographie taxinomique de la réflexion saussurienne.
- 6 1. Premier aspect : la composante proprement linguistique de la réflexion de Saussure. Il est, paradoxalement, légitime d'isoler cette composante. Je dis : paradoxalement, car la linguistique selon Saussure n'est pas une discipline isolée : elle est intimement liée à la sémiologie, dont elle « n'est qu'une partie », comme il est explicitement dit dans le *CLG*, p. 33. Cependant, cette relation entre linguistique et sémiologie est, somme toute, peu mise en valeur, au moins dans le *CLG*, où elle se ramène à peu près aux deux illustres pages de l'« Introduction » précisément intitulées « La sémiologie ». Surtout, les quelques champs sémiologiques fugitivement allégués à titre d'exemples par Saussure échappent au domaine des objets textuels, ceux qui nous intéressent aujourd'hui : je cite le passage le plus explicite :
- La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc., etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes. (p. 33)
- 7 On le voit : les champs donnés comme sémiologiques dans le *CLG* sont, pour les uns, des systèmes dérivés de la langue ou considérés à ce moment comme tels (l'écriture, l'alphabet des sourds-muets), et pour les autres (les rites symboliques, les formes de politesse, les signaux militaires) des systèmes régionaux, cantonnés dans des secteurs strictement délimités. Aucun objet textuel n'est cité dans cet inventaire très limité des systèmes de signes, même si, vous l'avez repéré, un « etc. » redoublé permet à toutes les spéculations de se déchaîner. Mais Saussure lui-même s'est interdit de le faire, tant dans le texte de 1916 que dans ses « sources manuscrites » ...
- 8 Il n'est donc pas impossible d'isoler la réflexion proprement linguistique de Saussure, à condition de ne pas en oublier l'enracinement sémiologique. Cette réflexion linguistique a été constante au cours de la carrière de Saussure. Elle a été inaugurée dès l'âge de 14 ans, en 1872, par le texte intitulé « Essai pour réduire les mots du grec, du latin et de l'allemand à un petit nombre de racines », puis poursuivie, en 1878, par l'illustre *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, et, aux alentours de 1891, par le projet de livre « De l'essence double du langage », sur lequel s'ouvre le recueil publié en 2002 des *Écrits de linguistique générale*. Elle s'est achevée par les « Cours de linguistique générale » des années 1907 à 1911, qui ne se sont interrompus que quelques mois avant la mort de Saussure, survenue en février 1913. On se souvient que ce sont ces « Cours » qui ont donné lieu, dès 1916, à la publication, évidemment posthume, du livre intitulé *Cours de linguistique générale*, dont le titre laisse planer l'ambiguïté entre le singulier et le pluriel. Deux mots pour dire que les éditeurs de ce livre ne méritent en rien l'opprobre qu'essayaient de jeter sur eux certains « néosaussuriens » contemporains : il était impossible, en 1916, de faire mieux

qu'ils n'ont fait. Et il ne faut pas oublier que, pendant quarante ans de façon exclusive, beaucoup plus longtemps de façon partielle, et aujourd'hui encore pour beaucoup de lecteurs, Saussure n'est connu que par le *CLG*.

- 9 Dans cette très abondante production proprement linguistique, le *texte*, et spécifiquement le texte littéraire, occupent une place très marginale. Il semble même qu'on observe à l'égard de la littérature une certaine méfiance : fondée sur l'écriture, elle aurait tendance à occulter ce qui fait la spécificité de la langue orale, considérée par Saussure comme objet privilégié de la linguistique. Je me permets de vous renvoyer sur ce point à mes publications récentes, mon livre de 2007 et mon article de 2010.
- 10 Deuxième aspect : dans la taxinomie que je vous livre, la seconde composante de la réflexion saussurienne est constituée par la recherche sur la légende et sur la mythologie. Dans la masse des manuscrits saussuriens, ceux qui font apparaître avec le plus de clarté les considérations sémiologiques sont ceux qui visent les légendes germaniques. Une importante partie de ces manuscrits a été publiée en 1986, de façon assez imparfaite, par deux jeunes – à l'époque – saussuriens italiens (les références à cet ouvrage sont introduites par *LEG*). Un choix plus réduit, mais plus accessible, a été manifesté, en 2003, par Béatrice Turpin dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Ferdinand de Saussure. Il convient ici de constater deux paradoxes :
  - 11 Le premier paradoxe tient à ce que l'objet exclusif de la curiosité de Saussure dans ce second type de recherche est précisément ce dont il ne s'occupe pas du tout dans ses recherches linguistiques : le texte, et spécifiquement le texte écrit, même s'il a une origine orale. Il accède par là au statut de texte « littéraire », adjectif qui est donc souvent à prendre, chez Saussure, en un sens très voisin de « littéral ». Paradoxe d'autant plus aigu que les deux recherches sont rigoureusement contemporaines et se réclament l'une et l'autre de la sémiologie. On se trouve là devant l'une des questions les plus étonnantes posées par la réflexion de Saussure.
  - 12 Le second paradoxe rend le premier encore plus étonnant. Il s'observe dans le statut accordé par l'auteur à la sémiologie. La sémiologie tient une place de premier rang dans la recherche sur la légende. Et c'est précisément en ce point qu'apparaît le trait que j'ai signalé d'emblée : l'asymétrie qui s'observe dans la façon dont sont traitées les relations entre langue et autres systèmes de signe dans les deux recherches de Saussure. On vient en effet de voir que dans ses travaux linguistiques, et notamment dans le *CLG*, Saussure occulte toute relation entre langue et texte. La situation est exactement inversée dans la recherche sur la légende. En effet Saussure marque très fréquemment la relation qui s'établit entre les unités de la langue et celles de la légende : ainsi il confère le même statut de « symboles » aux « personnages de la légende » et aux « mots de la langue » :
 

Ces symboles [ceux qui composent la légende] sont soumis aux mêmes vicissitudes et aux mêmes lois que toutes les autres séries de symboles, par exemple les symboles qui sont les mots de la langue. Ils font tous partie de la sémiologie (*LEG* : 30 ; voir aussi 191-192 et 307-308).
  - 13 On le voit d'après ce fragment de texte et ceux qui ont un contenu voisin : Saussure pose la sémiologie comme la science qui prend en charge ces objets de même nature que sont d'une part « les mots de la langue » et d'autre part les « symboles de la légende ». Ici il est nécessaire d'ouvrir une brève parenthèse terminologique : le terme « symbole » qui est utilisé dans ces textes ne se confond pas avec celui que connaissent les lecteurs du *CLG*, où il prend, pour un instant, le sens de « signe non arbitraire »,

avant d'être immédiatement évacué, pour la raison que, selon Saussure, il n'y a pas de signe linguistique non arbitraire. Dans la recherche sur la légende, symbole a exactement le sens d'« élément d'un système de signification ». Il est donc très voisin de signe dans le *CLG*. Je précise que ces phénomènes de variation terminologique sont extrêmement fréquents dans la réflexion de Saussure, et sont inévitablement générateurs de contre-sens pour les lecteurs peu attentifs. C'est dans ces textes relatifs à la légende qu'on trouve, beaucoup plus que dans le *CLG*, la mise en place effective de la sémiologie saussurienne, celle qui prend comme objets, sur un pied d'égalité, les objets proprement linguistiques que sont les mots de la langue et les objets textuels que sont les « symboles » de la légende, notamment les « personnages ».

- 14 Le troisième aspect de l'activité de Saussure est connu sous le nom de recherche des anagrammes. Elle représente quantitativement une partie très importante des écrits de Saussure : pas moins de quatre-vingt-dix-neuf cahiers, selon les dénombrements de Godel (1958-1969), puis de Starobinski (1971-2009) repris par Gandon (2002 : 3). Jusqu'à cent dix-sept, si l'on en croit un autre chercheur, Michel Dupuis (Gandon, *ibid.*). Quoiqu'ils n'aient jamais été réellement dissimulés, ces textes ont été tardivement révélés, puis publiés : ce n'est qu'en 1971 que Jean Starobinski réunit en un volume – significativement intitulé *Les Mots sous les mots* – un ensemble de publications d'assez peu antécédentes. Ce livre vient, heureusement, d'être réédité chez Lambert-Lucas. En dépit de nombreuses publications partielles, le travail sur les anagrammes n'a pas encore été exhaustivement publié. Et certains commentateurs autorisés s'interrogent sur la possibilité même de publier l'ensemble.
- 15 En bref, la préoccupation constante de Saussure dans cette recherche est de trouver des mots, parfois de brefs énoncés, inscrits « sous les mots » d'un texte de surface. De façon extrêmement didactique, comme s'il songeait à éclairer des étudiants, Saussure décrit le phénomène de la façon suivante, à l'aide d'un vers *saturnien*, type de vers latin archaïque :
- Comme indication sommaire de ces types, puisqu'en aucun cas je ne puis songer à exposer ici ma théorie du Saturnien, je cite :
- Taurasia Cisauna Samnio cepit*  
*Si ci S io c pi*
- Ceci est un vers anagrammatique, contenant complètement le nom de Scipio (dans les syllabes *ci + pi + io*, en outre dans le *S* de *Samnio cepit* qui est initial d'un groupe où presque tout le mot Scipio revient (Starobinski 71 : 29).
- 16 Ici, le mot « qui revient » dans le « vers anagrammatique » est un nom propre. C'est très souvent le cas. Ce le sera pour le nom du Dieu *Apolo* (*sic*, à l'ancienne, avec un -l- non redoublé) dans un vers qui est souvent pris pour exemple, comme je l'ai fait dans mon livre sur Saussure. Je reviendrai sur ce vers un peu plus tard, si nous avons le temps. Mais le nom propre n'est pas le seul à pouvoir être anagrammatisé : on trouve « sous les mots » du poème des éléments de toutes les classes linguistiques. On y décèle parfois même – à condition que le texte de surface soit suffisamment long – des phrases, voire une ébauche de récit (voir par exemple Starobinski 71 : 78 et Arrivé 1986, 21-23). Ce cas illustre parfaitement la notion d'*intertexte*, à condition de préciser que c'est le texte lui-même qui fonctionne, par lui-même et pour lui-même, comme *intertexte*. Il y a en somme deux feuillets distincts de texte, et c'est la relation entre ces deux feuillets qui constitue le texte comme *intertexte*.
- 17 Cette particularité des vers latins archaïques se retrouve non seulement dans la poésie latine classique – et même post-classique – mais encore dans la prose où l'on s'attend le

moins à trouver les traces d'une telle recherche littéraire, par exemple celle des lettres de César. Saussure cherchera à trouver des anagrammes chez les versificateurs latins du XVIII<sup>e</sup> siècle et même chez son contemporain le grand poète italien Giovanni Pascoli, auteur, dans ses fonctions de professeur de latin à l'université de Bologne, de poèmes en latin. Il l'interrogera, en 1909, dans les termes suivants :

Est-ce par hasard ou avec intention que dans un passage comme *Catullo calvos* p. 16 le nom de *Falerni* se trouve entouré de mots qui reproduisent les syllabes de ce nom :

.../facundi calices hausere - alterni/

FA AL ER A LERNI (Starobinski : 150)

- 18 Il semble que Giovanni Pascoli n'ait pas répondu à cette lettre de Saussure. C'est en tout cas à cette époque que Saussure a renoncé à sa recherche sur les anagrammes. L'interprétation de ce renoncement n'est pas aisée. On peut supposer qu'il a interprété le silence du poète comme une prise de position en faveur du « hasard », au détriment de « l'intention » consciente et explicite que Saussure pensait voir à l'origine de l'anagramme. En ce domaine Saussure ne voulait pas entendre parler du hasard, qui tient pourtant une place si importante dans sa réflexion linguistique. Ni même, à ce qu'il semble, d'une « intention inconsciente », si j'ose cette expression oxymorique, que Freud, chacun le sait, autorise pleinement.
- 19 Une ultime remarque : dans ce qui est aujourd'hui connu de la recherche sur les anagrammes, plusieurs langues sont prises pour objets par Saussure, essentiellement le sanskrit, le grec ancien, le latin et – je n'insisterai pas là-dessus, car cela introduit une difficulté supplémentaire, dont je vous ferai grâce – le vieux haut-allemand du *Nibelungenlied*. Mais jamais aucune langue vivante. Comme si la structure anagrammatique était exclusivement le propre de cultures disparues.
- 20 Nous en avons donc terminé avec cette topographie de la réflexion saussurienne. Il nous reste maintenant à envisager de quelle façon Saussure traite le texte dans chacun des deux secteurs où il le prend pour objet, c'est-à-dire l'analyse sémiologique de la légende et la recherche des anagrammes.

## L'analyse sémiologique de la légende

- 21 Comme je l'ai déjà indiqué à plusieurs reprises, on va tomber dans ce pan de la réflexion saussurienne de paradoxe en paradoxe. On observe en effet la coexistence à l'égard du texte de deux points de vue apparemment opposés.
- 22 En certains points de sa recherche, Saussure vise à repérer l'origine historique des événements légendaires. C'est ce qui s'observe lors de la seule manifestation publique, très discrète, de la recherche sur la légende. Le 15 décembre 1904, il prononce devant les membres de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève, une conférence sur « les Burgondes et la langue burgonde en pays roman ». L'examen de certains toponymes vaudois, d'origine apparemment burgonde, lui permet d'avancer une hypothèse hardie, rapportée en ces termes dans le très bref résumé – une page, rédigée à la troisième personne – publié par la Société :

[Si l'origine burgonde de ces toponymes était validée], on aurait à se demander quelle part l'Helvétie burgonde peut avoir eue dans la genèse et la propagation de la légende épique des Nibelungen (Saussure, 1921-1984 : 606).



- 23 On le voit, dans cette unique trace publiée de son vivant de sa réflexion sur la légende germanique, Saussure en envisage l'origine historique et, du coup, référentielle : les événements rapportés ont eu originellement à désigner des événements réels, dans un pays réel, même si les données toponymiques ne permettent pas de situer ce pays avec une totale certitude.
- 24 Cette suggestion fournie par la toponymie est reprise à titre d'hypothèse de travail en plusieurs points de la recherche, et notamment au moment où – sans doute dans l'intention de donner à son travail la forme d'un livre – Saussure pense à un titre. Ce titre est au plus haut point explicite : *Histoire et légende. Étude sur l'origine des traditions germaniques connues sous le nom de Heldensage* (LEG : 183). Et le programme qui est assigné par ce titre est résumé de façon non moins explicite :
- Le titre de ce volume indique que nous supposons un lien historique entre les événements qui se sont déroulés de 443 à 534 dans le royaume fondé en Savoie par les Burgondes, et connu sous le nom de Ier Royaume de Bourgondie. Tel (sic) est en effet notre idée et notre conviction.
- Ce n'est pas le Gundacharius mort en 434, mais le Gundobadus mort en 516 qui sera pour nous le Gunther central, expliquant l'épopée burgonde (LEG : 130).
- 25 On ne saurait être plus clair, notamment à propos du personnage légendaire Gunther : il est – le sera de Saussure n'est nullement une atténuation de prudence – le personnage historique qui porta effectivement le nom de Gundobadus. On l'a compris : dans cette première conception du texte légendaire, Saussure pose un texte antécédent – pourquoi ne pas l'appeler *pré-texte*, avec le trait d'union dont je vous ai parlé tout à l'heure ? Ce pré-texte est selon le cas le texte historique ou le texte mythique.
- 26 En contradiction au moins apparente – je vais m'expliquer dans un instant sur ce problème – avec ce point de vue « référentiel », qui affecte un « crochet » historique et/ou géographique à la légende, Saussure met en place un point de vue strictement sémiologique. Comment cette nouvelle conception est-elle mise en place ? Voyons-le à l'aide d'un exemple. On vient de voir que Gunther, dans le texte cité plus haut, est donné avec « conviction » comme défini par son identité avec le personnage historique nommé Gundobarus. Prenons maintenant un autre personnage de la légende, par exemple Hugdietrich, alias Wolfdietrich – la duplicité du nom n'est pas indifférente. Est-il au même titre que Gunther défini par son assimilation avec un personnage historique, pour lui le très réel Théodéric ? Point du tout. Saussure va même jusqu'à se gausser cruellement de celui des exégètes – un certain Symons – qui se livre à une telle spéculation. Il le cite et le commente en ces termes :
- « Que Wolf[Hug]dietrich soit le Théodéric fils de Clovis est incontesté et incontestable » ... Symons.
- Cette phrase a de quoi rendre rêveur d'abord en dehors de tout fait, parce qu'on ne sait pas, à un point de vue méthodologique, ce qu'elle peut signifier dans le domaine des études mythiques (LEG : 191).
- 27 J'interromps un instant la citation pour donner à ceux de mes auditeurs qui le souhaitent le loisir de hurler à la contradiction. Et pour me donner celui de défendre Saussure. Non, il n'y a pas contradiction. Je m'explique. Je ne suis pas de ceux – il y en a – qui récusent totalement l'existence de contradictions dans la pensée de Saussure. Il y a des contradictions chez Saussure : elles signalent un certain nombre de nœuds gordiens de sa réflexion, et, peut-être, de toute réflexion linguistique et/ou sémiotique. Elles s'inscrivent dans ce que j'appelle pour ma part le caractère profondément dialectique de sa réflexion. Pourtant, ici, la contradiction n'est qu'apparente. Ce n'est

pas l'assimilation de Wolf/Hugdietrich à Théodéric qui est mise en cause. Elle est même peut-être exacte : en tout cas, Saussure ne prend pas la peine de dire si elle est vraie ou fausse : c'est ce qu'il marque par l'incise « en dehors de tout fait ». Certains passages de la recherche semblent même indiquer qu'il la juge exacte. C'est qu'en réalité, exacte ou fausse, elle est rigoureusement dépourvue de pertinence à l'égard du véritable statut sémiologique de ce « symbole » qu'est le personnage de Wolf/Hugdietrich, car il faut lui donner ses deux noms. Quel est ce statut ? Il convient ici de reprendre le texte de Saussure au point où je l'ai interrompu :

Il est vrai qu'en allant au fond des choses, on s'aperçoit, dans ce domaine, comme dans le domaine parent de la linguistique, que toutes les incongruités de la pensée proviennent d'une insuffisante réflexion sur ce qu'est l'identité lorsqu'il s'agit d'un être inexistant comme le mot, ou la personne mythique, ou une lettre de l'alphabet qui ne sont que différentes formes du SIGNE au sens philosophique (*LEG* : 191, voir aussi 312-313).

- 28 On se trouve ici aux prises avec la notion fascinante – et, il faut bien l'avouer, apparemment autocontradictoire – d'« être inexistant ». Comment faut-il l'entendre ? Et comment s'applique-t-elle à ces trois formes différentes de signes que sont le *mot*, la *personne mythique* et – de retour dans l'inventaire des signes – la *lettre de l'alphabet*, que nous avons déjà vu apparaître comme objet de sémiologie dans le *CLG* ? C'est précisément la lettre de l'alphabet qui est prise comme *tertium comparationis* entre la langue et la légende. Et c'est cette comparaison qui permet d'approcher la notion litigieuse d'« être inexistant » :

Une lettre de l'alphabet, par exemple une lettre de l'alphabet runique germanique, ne possède par évidence, dès le commencement, aucune autre identité que celle qui résulte de l'association :

- a. d'une certaine valeur phonétique,
- b. d'une certaine forme graphique,
- c. par le nom et les surnoms qui peuvent lui être donnés,
- d. par sa place (son numéro) dans l'alphabet.

Si deux ou trois de ces éléments changent, comme cela se produit à tout moment, et d'autant plus rapidement que souvent un changement entraîne l'autre, on ne sait plus *littéralement et matériellement* ce qui est entendu, ou plutôt [...] (*ibid.*).

- 29 Deux mots, d'abord, pour rendre compte du retour de l'écriture et spécifiquement de l'alphabet runique dans l'inventaire des objets de la sémiologie. L'écriture est ici conçue selon le modèle qui fait d'elle non un auxiliaire dérivé de la langue (comme dans la conception que nous avons aperçue plus haut) mais un système de signes de plein exercice. Dans le *CLG*, c'est ce système qui est employé, p. 165, pour illustrer, par l'analyse de la lettre T et de ses différentes variantes, le concept de valeur, qui affecte aussi la langue. C'est de la même façon que l'écriture est ici utilisée, pour donner un exemple concret de données qui, touchant des traits moins apparents, affectent aussi la sémiologie légendaire. Quant au choix de l'alphabet runique, il est surdéterminé. D'une part c'est une écriture germanique effectivement utilisée pour certaines versions scandinaves du *Nibelungenlied*. Et d'autre part l'alphabet runique a été sujet dans son histoire à de fréquentes mutations, qui ont effectivement porté sur le nombre des lettres (24, puis 16, puis 23), nécessairement sur leur ordre, sur leurs noms et sur leurs formes. Ces mutations ont été relativement rapides : pas plus de trois siècles et demi, selon Marcel Cohen (1958 : 197), pour l'ensemble des modifications alléguées.
- 30 On le voit d'après l'analyse de Saussure : le signe qu'est la lettre n'a pas d'existence substantielle. C'est en cela qu'il est qualifié d'« être inexistant ». Car, si paradoxal que

ça puisse sembler, cela ne l'empêche pas d'exister. Mais il n'accède à son statut que dans la mesure où il associe un certain nombre de traits. Encore cette association est-elle à tout moment menacée de destruction. Mais à tout moment elle se reconstitue, par la modification des traits qu'elle réunit. Il suffit par exemple que la lettre change de nom pour qu'elle perde son identité et en prenne une autre. Une lettre n'est jamais identique à elle-même. Il en va de même pour cet autre signe (ou symbole : on se souvient qu'ici les deux termes sont équivalents) qu'est le personnage de la légende, lui aussi constitué par l'association à tout instant variable de quelques traits :

[...] chacun des personnages de la légende est un symbole dont on peut faire varier – exactement comme pour la rune – a) le nom, b) la position vis-à-vis des autres, c) le caractère, d) la fonction, les actes. Si un nom est transposé, il peut s'ensuivre qu'une partie des actes sont transposés et réciproquement, ou que le drame tout entier change par un accident de ce genre (LEG : 31).

- 31 Cet inventaire des « éléments » dont la relation constitue le symbole qu'est le personnage varie légèrement au cours de la recherche. Saussure y ajoute parfois le « blason » (LEG : 194), voire le « casque » (LEG : 195). Le nom – à la différence de ce qui se passe pour la lettre – est, sauf erreur, toujours cité en premier. C'est qu'il a pour le personnage légendaire un statut spécifique. C'est ce qui est expliqué dans un passage explicitement présenté comme ayant une grande importance théorique :

Ici note sur les éléments constitutifs d'un être légendaire. Le nom n'a ni plus ni moins d'importance que tout autre côté. Il n'est pas comme chez un individu vivant une étiquette sur la personne, mais au même rang que les autres choses, et à ce point de vue plus important ; seulement ce qui compense c'est que tandis que les autres caractères de l'individu sont inséparables de lui, tout trait de l'être légendaire peut se dissiper au premier souffle avec autant de facilité que son nom et par là [...] (LEG : 142 ; la phrase n'est pas achevée).

- 32 On le voit : le nom ne relève pas dans la sémiologie légendaire de ce que Saussure appelle avec mépris l'« onymique », qui consiste, selon le mode adamique de la nomenclature, à désigner un être. Non : il est l'un des traits dont le système constitue le personnage en tant que symbole. Il est, au même titre que chacun de ces traits, amené à subir toutes les mutations que peut lui infliger sa transmission. Un passage des notes sur Tristan le met de façon explicite dans l'inventaire des « traits » amenés à « se dissoudre » : « Après négation absolue d'un trait quelconque qui doit subsister plus que les autres, y compris le nom », il bénéficie cependant d'une « ténacité moyenne », au même titre que « le caractère des individus et la différence du père et du fils » (Tristan : 210).
- 33 Ainsi les signes que sont les personnages de la légende – et, dans des conditions légèrement différentes, les lettres de l'alphabet – n'ont jamais aucune consistance matérielle. Leur être est par essence fugitif et instable. « Fantômes » ? « Bulles de savon » ? Même pas : car la bulle de savon « possède du moins son unité physique et mathématique » (LEG : 192). Le signe ne consiste en rien. Il ne tient qu'à la rencontre provisoire et accidentelle de quelques traits voués à tout instant à se désunir. Mais cette désunion a pour effet de constituer sans délai un autre signe.
- 34 Encore faut-il prendre une précaution. Le « Temps », qui est indispensable à ces transformations du signe – comment concevoir une transformation hors du temps ? – n'en est pas la cause :

Comme on le voit au fond l'incapacité à maintenir une identité certaine ne doit pas être mise sur le compte des effets du Temps – c'est là l'erreur remarquable de ceux qui s'occupent des signes, mais est déposée d'avance dans l'être que l'on choye [sic]

et observe comme un organisme, alors qu'il n'est que la combinaison fuyante de deux ou trois idées. (LEG : 192).

- 35 Et c'est cet « être inexistant », cette « bulle de savon », ce « fantôme » qui est, nouveau paradoxe, objet d'amour. Je ne crois pas pousser trop loin la pensée de Saussure en employant ce mot, qu'il n'utilise pas. Il se contente de verbes : tels « choyer », aperçu dans le segment précédent, ou même « chérir » :

L'association – que nous chérissons parfois – n'est qu'une bulle de savon (LEG : 192).

- 36 Il nous reste, à propos de la recherche sémiologique sur la légende, à affronter un dernier paradoxe. Il est tout aussi spectaculaire que les précédents. Il risque de troubler les spécialistes contemporains de la sémiotique littéraire. Il aurait certainement troublé le Barthes des *Éléments de sémiologie* s'il avait pu en être informé. On a aperçu plus haut que Saussure accepte de qualifier de « littéraire » le texte de la légende. La sémiologie qui le prend pour objet va être une sémiologie littéraire. C'est ici qu'intervient un nouvel épisode de la réflexion saussurienne :

Les personnalités créées par le romancier < le poète > ne peuvent être comparées pour une double raison – au fond < 2 fois > la même. – Elles ne sont pas un objet lancé dans la circulation avec abandon de l'origine : la lecture de Don Quichotte rectifie continuellement ce qui arriverait à Don Quichotte dès qu'on le laisserait courir sans recours à Cervantès, ce qui revient à dire que ces créations ne passent ni par l'épreuve du temps, ni par l'épreuve de la socialisation, restent individuelles, hors d'état d'être assimilées à nos [ici Saussure s'interrompt. Je ne chercherai pas à restituer le mot qu'il a laissé en suspens] (LEG : 193).

- 37 On voit les exigences de Saussure à l'égard de l'objet sémiologique. Il faut qu'il ait été « lancé dans la circulation », c'est-à-dire livré au hasard des mutations auxquelles le soumettent, au cours du temps, ses usagers. Il faut qu'il y ait eu, comme suite de cette circulation, « abandon de l'origine » : comme la langue, l'objet sémiologique (ici, la légende) n'a pas, ou plutôt n'a *plus* d'origine. Celle qu'inévitablement le hasard lui a conférée n'a aucune pertinence à son égard.
- 38 Le texte « littéraire », au sens habituel du terme, répond-il à cette double exigence ? Saussure opine que non : le texte de *Don Quichotte* est empêché de « courir » là où le mènerait sa « circulation avec abandon de l'origine ». Le nom de Cervantès, son « auteur » – le terme se recharge de sa valeur étymologique : l'auteur a autorité sur son texte – le fixe définitivement dans une éternelle synchronie.
- 39 Rien n'interdirait, bien sûr, de contester cette position de Saussure. On pourrait d'abord s'interroger sur l'impossibilité, pour la sémiologie, de prendre en charge un objet exclusivement synchronique : ses caractères structuraux sont-ils, de ce fait, différents de ceux de l'objet « lancé dans la circulation » ? Rien n'empêcherait non plus de faire intervenir comme agent de mutation le lecteur : n'est-il pas, à l'égard du texte littéraire, l'équivalent du récitant de la légende, même si les mutations qu'il apporte à l'objet ne se manifestent pas matériellement ? Oui, on pourrait faire tout cela pour réintégrer la littérature au sein de la sémiologie. Mais Saussure, lui, ne le fait pas.
- 40 Il est temps de conclure, à propos de la conception du texte qui est mise en place dans la recherche sur la légende. On voit apparaître trois traits principaux :
- 41 Le texte accède au statut d'objet sémiologique au même titre, quoique dans des conditions nécessairement différentes, que ces deux autres objets que sont la langue et l'écriture. J'insiste lourdement sur ce point, car on va voir, en approfondissant, dans quelques instants, ce que nous avons aperçu tout à l'heure au sujet des anagrammes,

que le texte tel qu'il est mis en place dans cette recherche échappe complètement au modèle sémiologique.

- 42 La notion de pré-texte semble pertinente pour rendre compte du statut accordé par Saussure à la légende. À condition de subir une modification selon les deux points de vue selon lesquels il l'envisage. Quand il pense à son ancrage historique, le pré-texte n'est autre que le récit des événements qui enrachent la légende dans le réel. Mais quand il pense à son statut proprement sémiologique, c'est le texte lui-même qui, au cours de sa constante évolution dans le temps, se tient lieu à lui-même de pré-texte constamment renouvelé.
- 43 L'évolution diachronique qui caractérise le texte légendaire comme objet sémiologique n'affecte pas le texte littéraire, définitivement arrêté par le nom de son auteur. « Tel qu'en lui-même » il est d'emblée fixé par son statut de texte littéraire, il échappe donc à toute approche sémiologique.
- 44 Est-ce par cet aspect que le texte anagrammatique échappe lui aussi au modèle du signe ou du symbole, puisque nous venons de voir que c'est tout un ? C'est ce que nous allons voir dans la troisième et, qu'on se rassure, dernière partie de mon exposé.
- 45 En deux mots, un premier problème : qu'en est-il au juste, pour Saussure, de la « littérarité » du texte anagrammatique ? Le problème se pose de la façon suivante.
- 46 Parmi les textes qui lui offrent des anagrammes, Saussure fait des textes « littéraires » une sous-classe spécifique. Ils ont pour auteurs des « littérateurs proprement dits » (Starobinski 1971 : 26), voire, pour certains, « les plus gens-de-lettres des littérateurs » (*ibid.* : 116). Ils se distinguent des autres textes anagrammatiques, par exemple religieux ou funéraires, dont l'auteur n'est pas un « littérateur », mais un *vates*, auteur de *vaticinia*.
- 47 Cependant la différence typologique entre les deux sous-classes de textes anagrammatiques n'est pas fixée avec rigueur. Quoi qu'il en soit de leur spécificité, les textes anagrammatiques se caractérisent tous par leur « attachement à la lettre » (Starobinski 1971 : 38). C'est un point commun entre l'enseignement du CLG et la recherche sur les anagrammes : le lien indissoluble entre *lettre* et *littérature*.
- 48 Qu'en est-il maintenant du statut de ces textes à l'égard du signe ou du symbole ? En d'autres termes, relèvent-ils de la « sémiologie » ? Je n'examinerai ici que deux traits : ceux qui tiennent à la façon dont ces textes sont affectés par le temps. Je rappelle que le temps intervient sur les objets linguistiques de deux façons. D'un côté en effet le discours s'inscrit dans le temps et en subit les contraintes : c'est ce que Saussure appelle dans le CLG la « linéarité du signifiant » et dans la recherche sur les anagrammes la « consécuitivité ». Et d'un autre côté le temps manifeste les mutations que leur structure inflige aux objets sémiologiques. C'est ce qui est appelé « diachronie » dans le CLG et n'est pas nommé dans la recherche sur les anagrammes.
- 49 Qu'en est-il de la linéarité (ou consécuitivité) pour le texte anagrammatique ? Par texte anagrammatique j'entends ici le texte anagrammatisé, c'est-à-dire celui qui, sous-jacent au texte de surface, y est manifesté par des lettres apparemment éparses. Je parle de *texte* anagrammatisé, et non de *mot* anagrammatisé. Comme on a vu tout à l'heure, l'élément anagrammatisé se réduit très souvent à un nom propre, comme dans les exemples si souvent allégués de *Scipio*, *Apolo*, *Afrodite*, etc. Mais on trouve aussi des noms communs : *postscænia*, *crepitacilla*, etc. À vrai dire, un nom, propre ou commun, dès qu'il

est énoncé, c'est déjà un texte. En outre, il arrive parfois que l'élément anagrammatisé prenne les dimensions d'une phrase, voire d'un micro-récit (Arrivé, 1986 : 20-21).

- 50 Quoi qu'il en soit de la longueur du texte anagrammatisé, il n'est pas soumis de façon constante aux contraintes de la consécutive. Je prends pour exemple un vers extrait du *vaticinium* « *Aquam albanam* » :

DONOM AMPLOM VICTOR //AD MEA TEMPLA PORTATO

A PLO O // A PL O O

- 51 Dans chacun des deux hémistiches de ce vers saturnien, le nom du Dieu *Apolo*, orthographié de façon archaïque, se trouve anagrammatisé. Mais les lettres qui composent ce nom ne sont pas données dans l'ordre : on lit, dans l'un et l'autre hémistiche, APLOO au lieu de APOLO. Saussure s'en étonne, mais sans véritablement s'en indigner :

On voit bien A initial et ensuite PLO, qu'on peut accepter pour POL (Starobinski 1971 : 71).

- 52 J'insiste sur ce point : manifester POL par PLO, ça a peut-être l'air d'être une licence bénigne. Ça ne l'est pas du tout. C'est, au contraire, contrevenir à la loi fondamentale du mot humain, telle qu'elle est posée, de façon particulièrement insistante, tant dans le *CLG* (p. 103) que dans les *Écrits* (p. 110). À tout instant Saussure remarque que les éléments anagrammatisés échappent à cette contrainte. On s'étonne de constater qu'en général il n'en est que modérément angoissé. Certes, il est parfois perplexe, et même vaguement désapprouvateur, devant certains tours de « passe-passe ». Il faut prendre ce mot à la lettre : l'anagramme fait passer les lettres les unes devant les autres en dépit de toute contrainte linéaire. Mais le plus souvent Saussure est d'une extrême indulgence devant ces tours de passe-passe :

pr-T ou T-pr pour Tr-P est une transposition d'un caractère bénin (Starobinski 1971 : 87).

- 53 Il lui arrive même d'aller plus loin dans l'indulgence. Ainsi, il ne s'étonne pas de constater l'inversion de la consécutive non plus entre les lettres, mais entre les signes : les deux éléments d'un mot composé « peuvent se trouver renversés dans leur ordre respectif ». Ainsi le nom propre composé *Heraclitus* – dans lequel tout lecteur grec ou latin reconnaissait immédiatement les deux éléments *hera* et *clitus* – est donné sous la forme de « deux paramorphes partiels renversés dans leur ordre respectif : *clitus* et *herac* » (Starobinski 1971 : 52).

- 54 Il y a, dans ce renversement de deux éléments pourvus de signification, de quoi faire hurler de stupeur et d'indignation le linguiste : dans le *CLG*, il insiste lourdement sur la pertinence de la consécutive dans les composés ou dérivés tels que *signifer* ou *désireux* : « on ne saurait dire *eux-désir* ou *fer-signum* » (*CLG* : 190). *Clitus-herac* fournit précisément l'exemple de ce qui est donné, dans le *CLG*, comme impossible. Saussure ne s'indigne pas, ne s'étonne même plus : il vient de reconnaître que l'anagramme n'est pas soumise au temps de la consécutive.

- 55 Mais la consécutive n'est pas, on vient de le voir, le seul mode d'intervention du temps sur le langage. Il faut tenir compte aussi du temps de la diachronie. C'est celui qui est le cadre de l'évolution des langues et, d'une façon générale, de tous les systèmes de signes, objets de la sémiologie.

- 56 Comment le temps de la diachronie intervient-il sur le système des anagrammes ? La réponse de Saussure est d'une belle simplicité : il n'intervient pas du tout. Il en fait la remarque à deux reprises. La première fois, il s'en tient à la période de la latinité

classique, et envisage de trouver une raison à l'insensibilité au temps de la pratique anagrammatique :

C'est cette *facilité relative* de l'hypogramme qui explique seule que l'hypogramme ait d'abord pu vivre, et ensuite se transmettre comme une condition immanquable et inséparable de toute composition littéraire à travers les siècles et les milieux les plus différents qu'ait connus la culture latine (Starobinski 1971 : 119).

- 57 En un autre point (Starobinski 1971 : 133) il élargit encore (jusqu'à « 1815 ou 1820 ») la période de permanence absolument inchangée de la pratique anagrammatique. Et finalement, en 1909, il fera encore reculer la date d'un siècle, puisqu'il trouvera chez son contemporain Giovanni Pascoli des « ruissellements » d'anagrammes.
- 58 Cette permanence est surprenante. Car par ailleurs la pratique anagrammatique est bien, Saussure le remarque, celle d'un système sémiologique : elle repose, exactement comme une langue, sur une « sociation psychologique inévitable et profonde ». Cette « sociation » s'effectue dans le temps entre les différents sujets de la « masse parlante », qui est ici la « masse pratiquante » des usagers de l'anagramme, qu'ils soient productifs – les *vates* et les « littérateurs » – ou réceptifs : les lecteurs. Elle devrait, comme pour les autres systèmes, avoir pour effet de transformer la pratique. Il n'en est rien : le système de l'anagramme reste figé dans une synchronie définitive. Par là il fait une seconde fois exception au régime du langage. Nouveau paradoxe dans lequel Saussure semble s'installer avec une certaine sérénité.
- 59 On constate donc que le concept de texte tel qu'il est mis en place dans la recherche des anagrammes échappe au moins à deux des contraintes auxquelles sont soumis les signes linguistiques et, dans des conditions différentes, les symboles que sont les personnages de la légende. Il serait facile de montrer qu'il échappe aussi à une troisième contrainte, celle de l'arbitraire du signe. Il est donc totalement étranger au champ de la sémiologie telle que la conçoit Saussure. Il est d'ailleurs remarquable de constater que la terminologie si laborieusement mise en place dans les travaux linguistiques de Saussure est totalement absente de la recherche sur les anagrammes.
- 60 Il est temps de conclure sur l'ensemble. Par la constatation d'un ultime paradoxe : la coprésence, dans la réflexion de Saussure, de deux conceptualisations totalement différentes du texte. Dans la première, le texte est construit comme objet sémiologique et présente des traits qui, conformes, *mutatis mutandis*, à ceux de cet objet voisin qu'est le signe linguistique, le font entrer dans le champ de la sémiologie. Dans la seconde, le texte par sa structure anagrammatique fait exception à toutes les propriétés du signe et échappe donc totalement à la sémiologie.

## Bibliographie

- 61 Arrivé, M., 1986, « Intertexte et intertextualité chez Ferdinand de Saussure », in Theis, R. et Siepp, Th. (dir.), *Le Plaisir de l'intertexte*, Bern, Peter Lang, p. 11-36.
- 62 Arrivé, M., 2007, *À la recherche de Ferdinand de Saussure*, Paris, PUF.
- 63 Arrivé, M., 2008, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF.
- 64 Arrivé, M., 2010, « Linguistique et littérature : retour aux origines saussuriennes », in Ablali, D. et Kastberg Sjöblom, M. (dir.), *Linguistique et littérature : Cluny, 40 ans après*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté : p. 33-45.
- 65 Cohen, Marcel, 1958, *La grande Invention de l'écriture et son évolution*, Paris, Klincksieck.



- 66 Engler, Rudolf, 1968-1989, Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique, Wiesbaden, Otto Harassowitz.
- 67 Engler, Rudolf, 1990, Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique, tome 2, Wiesbaden, Otto Harassowitz.
- 68 Freud, Sigmund, 1915-1988, « L'inconscient », in *Œuvres complètes*, XIII, Paris, PUF, p. 203-242.
- 69 Gandon, Francis, 2002, *De dangereux édifices. Saussure lecteur de Lucrèce*, Louvain-Paris, Peeters.
- 70 Godel, Robert, 1957-1969, *Les Sources manuscrites du Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure*, Genève, Droz.
- 71 Komatsu, Eisuke, 1985, « Tristan – Notes de Saussure », *The Annual Collection of Essays and Studies*, Faculty of Letters, Gakushuin University, vol. XXXII : 149:229.
- 72 Komatsu, Eisuke, 1993, Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale. Premier et troisième cours d'après les notes de Riedlinger et Constantin*, Tokyo, Université Gakushuin.
- 73 Saussure, Ferdinand de, 1878, *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, Leipzig, B. G. Teubner.
- 74 Saussure, Ferdinand de, 1916-1922-1986, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- 75 Saussure, Ferdinand de, 1922-1984, *Recueil des publications scientifiques*, Genève, Sonor, puis Paris-Genève, Slaktine.
- 76 Saussure, Ferdinand de, *LEG, Le leggende germaniche*, a cura de Marinetti, Anna et Meli, Marcello, Zielo, Este, 1986.
- 77 Saussure, Ferdinand de, *ELG*, 2002, *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Gallimard.
- 78 Sofia, Estanislao, 2010, « Quelques problèmes philologiques posés par l'œuvre de Ferdinand de Saussure », *Langages*, 178.
- 79 Starobinski, Jean, 1971-2009, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, puis Limoges, Lambert-Lucas.
- 80 Turpin, Béatrice, 2003, « La légende de Sigfrid et l'histoire burgonde », in Bouquet, Simon (dir.), *Saussure*, L'Herne, p. 351-429.



# L'hypostase de la lumière : vibration, obscurité et intertextualités. Plotin dans l'œuvre poétique d'Emilio Prados (1899-1962)

Juan Carlos Baeza Soto

---

Que ferais-je,  
S'il n'y avait les chasseurs de rêve ?  
Ilse Aichinger

- 1 La lecture d'une œuvre poétique se transforme en interrogation et « nettoyage » du nom ou du vers, lorsque le critique se surprend à lire les ouvrages qui ont composé la bibliothèque d'un auteur. Les habitudes sémantiques se voient alors frappées d'une deuxième langue et l'intertextualité acquiert désormais la valeur d'une figure étymologique, qui permet au lecteur d'accorder à la parole poétique la valeur d'un signe dont la tradition aurait appartenu à l'histoire. Dans le but de retrouver l'épaisseur des mots, le poète espagnol Emilio Prados réinvestit un espace habité par des pensées et souligne ou commente des ouvrages de philosophie où la monosémie des pensées propres à l'auteur de l'ouvrage lu combattent la propre valeur référentielle du lecteur présent. En permettant au lecteur averti d'entrer dans la forêt des signes qui nourrissent le mur du langage, l'auteur lu et commenté diminue l'illusion référentielle des mots et augmente la conscience autonome des textes. L'étude de texte est ainsi une lecture ouverte dont la grande qualité est de permettre au lecteur de faire le sens.
- 2 C'est pourquoi il est intéressant d'analyser le parcours de la pensée de Prados à propos des *Ennéades* de Plotin. Sa profonde relation avec les textes bibliques et philosophiques a fini par définir une poétique particulière qui renvoie à la tradition occidentale (cercle héraclitéen, ombres de la caverne platonicienne, par exemple), mais c'est la référence au « *logos spermatos* » plotinien<sup>1</sup> qui nous autorise à voir dans le jeu des intertextualités avec l'œuvre de Plotin une réminiscence de la semence biblique. En effet, dans la

lecture moderne l'illusion référentielle diminue tout, comme elle grandit l'auto-référentialité des textes. L'homme de culture fait ainsi appel à ses lectures passées, l'intertextualité croît et par conséquent vampirise ce qu'il lit, de telle sorte que ce qu'il lit sur les objets a moins affaire avec ces derniers qu'avec la pensée éclatée des résonances culturelles : le génie de l'intertextualité réside alors dans le fait d'éclairer la tradition, mais son danger est de révéler que l'histoire n'est que verbale, surtout lorsque celui qui en fait l'expérience n'a pas recours, dans l'espace de ses propres références, au style relatif à la création artistique.

- 3 La fiction alors prolifère et tout se réécrit dans la bibliothèque de l'intime. Car le propre d'un palimpseste consisterait en réalité à illustrer l'hypermnésie des artistes et des critiques et à révéler l'oubli amnésique ou vierge des prophètes ou de Dieu. En ce sens, on découvre dans les commentaires de Prados sur l'œuvre de Plotin que la parole est peut-être condamnée au formalisme. Il est vrai qu'un texte n'est rien sans les apports des textes précédents, mais l'écueil de la lecture contemporaine cultivée se trouve peut-être également dans l'abus des reflets et dans le jeu des déconstructions qui suppriment la véritable mémoire immanente et mystique. Telle est la problématique que Prados a pu explorer directement dans la pensée de Simone Weil :

Justice. Être continuellement prêt à admettre qu'un autre est autre chose que ce qu'on lit quand il est là (ou qu'on pense à lui). Ou plutôt lire en lui qu'il est certainement autre chose, peut-être tout autre chose que ce qu'on y lit.

Chaque être crie en silence pour être lu autrement.

On lit, mais aussi *on est lu* par autrui. Interférences de ces lectures. Forcer quelqu'un à se lire soi-même comme on le lit (esclavage). Forcer les autres à vous lire comme on se lit soi-même (conquête). Mécanisme.

Le plus souvent, dialogue de sourds.<sup>2</sup>

- 4 Ainsi, faut-il voir dans la déconstruction intellectuelle qui nourrit l'intertextualité le refus d'un ordre qui nous dépasse ? La détresse du système érigé en grille de lecture prouve peut-être la banalité des grands ensembles qui s'imposent en prescription. Obsédés par la mémoire, n'avons-nous pas privilégié le positivisme de l'intellect, de la référence et réduit l'existence de l'impossible ?
- 5 L'absolu du sens relève en effet de l'intuition, tandis que l'intellect relève de l'analyse. Prados, soumis au poids de la pensée et de Dieu, nous incite à coïncider avec l'inexprimable secret des choses et rejette la dynamique des mécanismes qui fixent et clouent l'âme dans le finalisme. Il nous semble qu'à travers son étude de la pensée de Plotin, le poète exilé au Mexique privilégie ce qu'il appelait la recherche du symbole blessé, pour pouvoir atteindre un degré de la beauté qui, à partir de la pensée de Simone Weil, permettrait à l'homme de refuser le spirituel pur, autant que la forme dégradée du monde matériel. Car :

La beauté séduit la chair pour obtenir la permission de passer jusque l'âme.<sup>3</sup>

- 6 Ainsi, dans *Sonoro enigma*, l'homme parle parce qu'il a une conscience de soi et fait quelque chose de la voix qui s'impose à lui :

Ce n'est pas un écho ; ce n'est pas une mer  
qui adapterait ses rivages  
à une voix, et quelque chose chante  
sous un lieu que dans l'absence je n'ai de cesse d'être.  
Dans son sein je me retrouve, obscur et profond,  
car je me suis toujours dévoilé à moi-même  
— de retour à la fugitive innocence  
et à la pensée aiguë et effacée —

grâce à cinq interminables pulsations,  
 qui en retentissant en moi montrent que jadis elles m'avaient  
 [habité.  
 (P. C., T. II, 325)<sup>4</sup>

- 7 Le poème commence non pas par une réfutation, mais par le désir d'écrire avec précision ce qui ne peut pourtant être cerné absolument par le langage. L'homme parle, en effet, parce qu'il a un esprit qui décide, dans l'union de l'âme et du corps, de faire naître dans ce corps la volonté où l'âme insuffle la volonté de la parole comme agent de décision qui, seul, peut se proposer un avenir déterminé. C'est pourquoi Prados s'interroge sur l'avenir de la voix qui le pousse à exprimer ce qui se chante dans le monde :

Endormi par ce qui est chanté je prends la fuite,  
 et en m'évadant dans ma fugitive innocence  
 j'écoute cette pensée :  
 « Les invisibles atomes de l'air,  
 frémissent tout autour... »  
 — est-ce ma voix ? ...  
 (Je m'arrête.)  
 (P. C., T. II, 326)<sup>5</sup>

- 8 C'est pourquoi, Prados va s'adonner à une sorte d'admiration historique du monde en procédant à une remise en question de la beauté occidentale, à partir de Plotin (205-270), puisque selon le philosophe né en Égypte la mystique guide l'esthétique. La critique du beau porte en germe le refus du mirage visuel, dans le but de rencontrer l'identité souillée par le mélange avec la matière. Ainsi, l'étude des *Ennéades* renforce les efforts pour comprendre un monde que l'homme ne peut inventer. Dans ce sens, le jeu des intertextualités permet au poète d'échapper au système et de privilégier les apories, les contradictions et une lecture plurielle dont l'objet majeur est de supprimer les concepts qui figent les représentations.

## Le corps est dans l'âme

- 9 En effet, dans l'œuvre de Plotin, qui se compose de six *Ennéades*, divisées chacune en neuf traités, Prados souligne des idées qui viennent confirmer ses propres pensées ou développer des esquisses d'idées qu'il a lui-même abordées, dans ses notes ou, directement, dans ses poésies. Il est étonnant de voir que, en 1959, alors que son œuvre poétique touche à son terme, Prados souligne dans le Prologue un extrait où l'éditeur nous expose les doutes qu'éprouvait Plotin à l'égard de la pensée, incapable pour lui d'atteindre l'essence de Dieu :

Notre entendement est incapable de le [Dieu] penser tel qu'il est, et Plotin en vient à dire que l'Un est au-delà de la pensée et de l'être, en tenant à confesser son ineffable simplicité. « C'est pourquoi il est même faux de déclarer en le concernant : "il est l'Un"; il n'est l'objet ni du concept ni de la science et il est nommé par ce qui est au-delà de l'essence. » [*Ennéade*, V, 4, 1]<sup>6</sup>.

- 10 Dans le *Traité du Beau* (*Ennéade*, VI), Prados constate en effet la critique plotinienne du beau, développée dans le *Banquet* par Platon, qui considère le beau, en s'inspirant de la statuaire grecque, comme un ensemble de proportions canoniques liant les parties au tout. Or, pour Plotin, le défaut de cette conception est de ne pas observer la beauté individuelle de chaque partie simple. Ainsi, un visage proportionné peut être beau ou laid en dehors du reste du corps, ce qui conduit Prados à comprendre qu'il y a dans le

beau autre chose que la simple proportion. Le beau plotinien s'enracine donc dans un principe transcendant, et c'est certainement la lecture de Plotin qui a conduit Prados, à partir de *La piedra escrita* (1961), à considérer la création poétique comme une délivrance vis-à-vis de la conception purement géométrique du beau. Le mot pradien va s'engager, par conséquent, dans la compréhension d'une beauté qui éveille une réminiscence, c'est-à-dire la conscience d'un idéal correspondant à une exigence intérieure, plus profonde que la mise en rapport intelligible de la matière.

- 11 D'où la présence d'une voix qui taraude le poète, qui l'appelle et le pousse à extraire des mots une révélation intérieure capable de faire se correspondre, à partir de la spiritualité du sujet, les mots et l'image qui est la projection extérieure de l'objet que le sujet trouve beau. Ainsi :

L'expérience de la beauté est cette expérience qui, au cœur du sensible, opère avec la soudaineté de la reconnaissance intuitive de la forme, qui correspond à la forme intérieure de l'âme, un raptus qui arrache celle-ci au sensible pour la ramener à elle-même. L'objet beau ne fait pas que révéler le sujet à lui-même, en lui rendant manifeste l'idéal qu'il portait inconsciemment en lui, mais il l'élève à un niveau supérieur du réel, où les objets ne sont plus des déterminations de l'extériorité, mais de pures raisons intelligibles, des essences parfaitement transparentes, coordonnées entre elles par la lumière qui éclaire tous les esprits.<sup>7</sup>

- 12 Prados observe que Plotin dépasse la formulation objectiviste du beau de Platon, pour donner au beau une valeur ontologique, puisque le sujet, ravi par le beau, n'a pas besoin d'actes analytiques pour saisir la beauté. Son intuition dépasse le calcul intelligible — mathématique ou géométrique — du monde des Idées platonicien. Ainsi, le spectateur de la beauté atteint les raisons dernières des choses dans leur naissance absolue et le beau se mêle à la forme (*eïdos*).
- 13 C'est pourquoi la pensée de Plotin n'observe pas seulement la beauté d'une maison, dont la forme a été organisée par un architecte (beau platonicien), mais aussi celle de la pierre, puisque celle-ci est l'expression, par sa forme chaotique ou sa coloration, de l'ordre éternel de l'univers, rendant compte de l'activité mouvementée de la nature.
- 14 Nous ne pouvons pas, par conséquent, ne pas relier la conception du beau par Plotin à *La piedra escrita* ou à *Signos del ser*, qui définissent une beauté s'imposant à partir de l'obscurité de la matière que le poète observe, mais qu'il contemple aussi dans l'obscurité de l'encre des mots et dans la lumière immatérielle, qui apparaît entre les vers, rejaillissant au-delà même de la corporéité des mots, au-delà même de l'idée : la beauté pradienne s'inspire de Plotin, dans le sens où le poème se propose d'atteindre le vrai, qui offre des objets idéaux, des essences intelligibles de l'art, mais aussi des objets simples de la nature, se dévoilant à un intellect pur.

## Une vision métaphysique et mystique du beau

- 15 Prados retrouve aussi dans la pensée de Plotin le souci de l'Un, qui répand autour de lui la lumière intelligible (*Ennéades*, I, 6, 28-30), dans le but de rendre la vision sensible à la vérité et à la clarté de l'être. La contemplation doit percevoir par l'esprit le principe de la beauté, mais l'intellect doit remonter à sa source, qui est l'Un. La poétique pradienne a partie liée avec la mystique de Plotin, car Prados veut rencontrer, dans l'œuvre de Dieu, Dieu lui-même. Ceci rappelle que, chez Plotin, en dehors de toute référence à l'absolu, l'homme reste dans un monde réduit à des rapports géométriques.

- 16 C'est pourquoi le poète s'attarde sur un long passage des *Ennéades* (IV, 2) consacré à l'essence de l'âme (p. 51), qui se trouve à l'intérieur de toute chose, de manière indivisible, ne pouvant être saisie, puisqu'elle se loge à la fois dans la partie et dans le tout. Et Prados d'écrire spontanément à côté du passage : « *jojo!* ». En effet, le passage que souligne Prados se réfère au thème de la circularité, qu'il développe depuis son premier recueil :

Toujours identique à elle-même, [l'âme] est comme un point commun [à] toutes les choses. Elle est comme le centre d'un cercle : tous les rayons tracés depuis le centre jusqu'à la circonférence, même s'ils naissent du centre même et participent de son être, le laissent toutefois immobile dans son point même ; ils participent de son centre et ce point indivisible en est l'origine, mais ils tendent vers l'extérieur même lorsqu'ils restent attachés au centre.<sup>8</sup>

- 17 Dans la page qui suit, Prados souligne dans la marge, de bas en haut, tout le passage où Plotin définit l'âme comme présence de l'Un divisible et indivisible dans tous les objets :

L'unité d'un corps provient de la continuité de ses parties, mais chaque partie est différente et se trouve en un point différent. Mais la nature, qui est à la fois indivisible et divisible, et que nous nommons âme, n'a pas l'unité d'une continuité, dont les parties sont différentes : elle est divisible parce qu'elle est dans chaque partie du corps dans lequel elle se trouve ; enfin elle est indivisible parce qu'elle est tout entière dans la moindre partie et dans n'importe quelle partie du corps.<sup>9</sup>

- 18 Ainsi, il faut rattacher *La piedra escrita* et *Signos del ser* à la philosophie plotinienne de la contemplation, car c'est par elle que celui qui voit peut s'identifier à ce qu'il voit (*Ennéade*, I, 6, 9). C'est pourquoi, dans le chapitre consacré aux *Ennéades* par l'éditeur et traitant de la contemplation, Prados va cocher le début d'un paragraphe qui, à notre sens, va le poursuivre jusqu'à la fin de sa vie :

Toute vie est une pensée, mais une pensée plus ou moins obscure, comme la vie même. Mais la vie dont nous parlons maintenant est une vie complètement manifestée. C'est la vie première et l'intelligence première, qui forment un seul tout.<sup>10</sup>

- 19 La pensée doit aboutir à la pensée universelle de toutes les choses multiples qui se dévoilent dans la contemplation de l'Un. Ainsi, Prados peut s'identifier à une philosophie mystique du dévoilement. Il s'agit, en effet, d'une mystique de l'immanence, dans le cadre d'une métaphysique de la transcendance : Prados découvre avec Plotin qu'il existe une extase ascensionnelle qui vous arrache au multiple et vous fait accéder à l'Un, qui est au-delà de toute existence et de toute essence.
- 20 D'où, dans la poésie dernière de Prados, l'accent mis à nouveau sur le questionnement de la pensée dans l'intellect pur, et l'effort demandé au sujet dans son rapport au monde. Car Plotin utilise des images que Prados a dû apprécier : le jet d'eau et la lumière. Les gouttes jaillissent et s'éparpillent dans le multiple, mais pour atteindre l'Un, l'homme doit suivre le chemin inverse de celui qu'elles ont suivi. Même chose pour la lumière : il faut participer de l'obscurité, où le rayon lumineux meurt dans son retour vers la source de la lumière. D'où un éloge de la contemplation de la lumière, car celle-ci ne cherche pas dans l'action un autre objet de contemplation qu'elle-même ; alors que l'homme, ne cessant de s'affairer, échappe à sa propre contemplation, Prados éprouve le besoin de faire parler son intériorité, pour ne jamais relâcher l'observation de son corps. En effet, à l'origine, pour Plotin, le regard et la lumière ne faisaient qu'un.

## L'image et la purification du regard

- 21 Or, l'homme, qui détourne le regard de la source de la lumière, produit de nouvelles formes (*Ennéades*, III-11 ; VI, 7, 17), sur lesquelles se projette la lumière, mais il ne peut plus saisir aisément sa transparence. C'est pourquoi l'extase implique une plongée dans l'émanation de l'Un, et, pour remonter vers ce principe, il faut, comme le dit Plotin à la fin de son ouvrage : « *apartarse de las cosas de este mundo, sentir disgusto por ellas, y huir, solo, hacia el Solo* »<sup>11</sup>. Tel est le sens de la vie que Prados recherche et qu'il exprime dans *Cita sin límites* :

Revenir ? Quand ? Pour quoi faire ? : si nous sommes désormais ...  
 Il nous fut donné de voir, de ne pas voir et nous ne voyons rien.  
 Réussirons-nous à voir ?  
 Nous rendons plurielle  
 une présence singulière : nous sommes. Ce lieu  
 est le temps tout entier. En lui  
 — seule existence — demeure un lac.  
 Autrefois, sur ce lac ... Non ; autrefois non  
 — ce lac est le temps tout entier —,  
 nagent en lui deux cygnes noirs,  
 ils jouent, ils entremêlent leurs cous submergés,  
 ils surgissent — et nous obligent à les voir — :  
 ils se fécondent !  
 (P. C., T. II, 612)<sup>12</sup>

- 22 Le noir se noie dans le noir, la beauté pradienne, issue du beau plotinien, transparait dans une forme obscure, immobile, qui se féconde à partir d'une plongée dans le temps qui annihile la perception classique, car l'Un immobile émane et se suffit à lui-même, n'engendre et ne fabrique, ni ne crée aucune forme. Il est une eau qui se divise, qui féconde, mais qui ne tarit jamais. Il est un cercle (*Enéada* IV, 2, 1) que Prados n'a pas oublié de souligner et de remarquer à la page 51. La langue est, par conséquent, dans l'optique pradienne, issue du beau plotinien, une fécondation étrange, qui oblige le lecteur à se délester de ses habits habituels et que Prados exprime dans un poème du 6 janvier 1962 :

Ne pas revenir en arrière. Ce lieu écrit  
 est le temps tout entier. Son langage  
 nous pousse lentement... D'une manière irréversible ?  
 Nous advenons ! Y allons-nous ? Nous laissons nos habitudes  
 à un langage déjà prononcé...  
 Nous fécondons !  
 (P. C., T. II, 612)<sup>13</sup>

- 23 Ainsi, l'être pradien se compose de rayons qui partent du centre sans jamais le quitter ; leur départ du centre n'implique aucun mouvement, et pourtant, c'est un départ, qui exige une intelligence qui ne produit ni agitation, ni mouvement (*Ennéades*, V, 3, 12). Et, paradoxalement, il émane de l'Un sans se séparer de lui. C'est pourquoi le regard pradien se recentre sur ce qu'il observe et conduit le poème à observer la propre matière de sa création, le nom :

Vers minuit,  
 j'entendis mon nom...  
 Je me réveillai pour le voir ! ...  
 Son corps, désarmé, saignait à terre.  
 En me baissant pour le voir, il leva ses bras vers moi,

et parla faiblement...  
 En quelle langue ? ...  
 Je ne pus rien comprendre !  
 Seule ma bouche fut emportée, par sa volonté.  
 Ensuite ...  
 Lentement je tombe ...  
 — Je tombai lentement et je continue encore d'être  
 semblable à un flot d'ombre  
 — et je perds mon sang, à l'inverse de ma vie ;  
 et mon histoire me déshérite,  
 moi le prodigue, auquel on subtilise les noms les uns après les  
 [autres —  
 pour que je puisse arriver à moi même — et revenir ? — ,  
 et y accéder tout éveillé.  
 (P. C., T. II, 613)<sup>14</sup>

- 24 Prados ne peut reconnaître le langage du nom, car, d'après Plotin, le langage est incapable de dénommer ce qu'il appelle le Bien, l'Un, Dieu, parce que lui aussi faillit face à l'absolu. Prados a dû remarquer également chez Plotin la force du désir et de l'amour comme accès à l'absolu ; car, paradoxalement, l'objet du désir est aussi transcendant et immanent que celui qui désire. Sans confusion, ni division, le corps intime de l'autre accède, par la contemplation de celui qui le désire, à un centre universel. La vision plotinienne de l'amour rappelle étonnamment ce que Prados avait déjà exploré dans *Cuerpo perseguido* et particulièrement dans le poème « Posesión luminosa » (1927).
- 25 En effet, le monde me renvoie des images qui sont autant de miroirs de la chose qu'ils représentent. Le miroir participe donc de son modèle, et l'image artistique aura pour but de renvoyer un reflet, certes affaibli, mais certain, de l'intelligence suprême. Plotin annonce l'art du Moyen Âge, puisque l'artiste veut désormais impliquer dans les images tous les détails et toutes les couleurs de l'objet figuré. Mais, avant même les avant-gardes, Plotin souligne (*Ennéades*, II, 4, 5) qu'il faut supprimer la perspective, si l'on veut accéder à la vérité de toutes les surfaces devant être éclairées par une seule et même lumière : la connaissance.
- 26 C'est pourquoi, dans le poème que nous venons de citer, Prados doute du langage qu'il entend et écrit : les tirets incluent des vers à l'intérieur d'autres vers, et le sens du langage s'inscrit à l'intérieur d'un autre sens, qui renvoie à la faillite du langage face à la suprême connaissance. Il n'est guère étonnant que Prados évoque l'image de la chute originelle et de la mort, puisque c'est dans l'abandon des connaissances habituelles que le poète est capable, peut-être, d'atteindre l'illumination. L'objet est ainsi contemplé et le spectateur doit se confondre avec cet objet représenté. L'amour est alors l'expression physique de la véritable connaissance d'autrui. Prados fut donc sensible à la définition de la contemplation plotinienne, puisque lui-même nous invite à supprimer l'extériorité qui nous écarte du visible, le résorbant par une introjection du regard dans l'être intériorisé :

J'ai senti venir à moi cette main  
 inconnue qui regorge de ma race  
 passée — aujourd'hui il y a une autre race en elle —,  
 et elle vient m'offrir le fruit d'un oranger  
 que je plantai pendant mon enfance.  
 C'est là-bas qu'est resté

mon verger abandonné.

(P. C., T. II, 617)<sup>15</sup>

- 27 Dans ce poème, écrit le 28 mars 1962, Prados retourne vers la semence du fruit qu'il a planté enfant, mais il le fait à partir du fruit lui-même. Ainsi, il accède à la « connaturalité » de l'homme et du monde. Tous les objets s'interpénètrent. Leur solidité est supprimée, car, par l'intelligence, ils ont rejoint l'esprit de Dieu, qui considère la matière comme un non-être, puisque la matière ne fait désormais plus écran à la lumière de l'Un. Ce poème rappelle fortement l'amour fluide et transparent par lequel Plotin qualifie Dieu dans ses écrits (*Ennéades*, IV, 4, 11). Et Prados nous fait perdre, dans cet amour, la conscience de soi :

Je ne me souviens pas  
 exactement de l'époque, mais bien de l'endroit  
 dans lequel j'enfouis la semence dont je vis grandir la tige  
 jusqu'à devenir arbre. Mais, le fruit,  
 fondit dans ma mémoire. Là-bas, jamais  
 je n'admire sa couleur, ni ne trouvai dans sa forme  
 l'exemple qu'il comporte.  
 Je l'oubliai en toutes choses !  
 Désormais — hors de moi —, il s'approche,  
 pour me donner naissance — le fruit une fois cueilli  
 et, à l'intérieur de lui — enfoui jusque dans mon enfance —,  
 me contraindre à revenir sur les pas du temps qu'il n'a pas eu,  
 atteindre sa semence, et jaillir. Mais à quel endroit ? ...  
 Entre mes doigts — ici — le fruit tremble,  
 et se prononce sphériquement : enfin, il tombe  
 — il roule face à moi —, et commence d'être le mythe  
 d'une orange à terre.  
 Sur cette race,  
 qui ne m'appartient pas, je l'offre de ma propre main.  
 (P. C., T. II, 617)<sup>16</sup>

- 28 Le fruit de la beauté pradienne est toujours le fruit du dessaisissement. Dans la main offerte, Prados retrouve le conseil de Plotin (*Ennéades*, V, 8, 10), qui invite le contemplateur à observer l'objet, jusqu'à ce que l'écart entre l'image et la nature se réduise de telle façon que l'observateur retrouve l'élan initial de la nature, lorsqu'elle donne des formes. Tel est le sens de la race, que Prados retrouve lorsqu'il observe le fruit de son enfance. Prados nous donne le fruit que contient sa main, depuis qu'il a lui-même imité, non pas l'image du fruit, mais la nature.
- 29 La main offerte de Prados rappelle le dépassement de la pensée, dans ce que Plotin appelle le toucher ineffable et inintelligent d'avant la naissance de l'intelligence (*Ennéades*, V, 3, 10), car toucher n'est pas penser. À ce propos, nous aurions aimé connaître *El libro de los tactos*, l'un des premiers recueils de Prados, hélas disparu. Car, sortir de la pensée ou de la référence exige de parler hors la parole, pour éviter le mouvement circulaire de l'auto-référentialité. Perdre des mots pour mieux s'en souvenir, puisque le poète a trouvé dans la pensée de Plotin l'exercice purifié d'un regard capable de reconnaître dans l'art l'expression immédiate et totale de la connaissance des choses.
- 30 C'est pourquoi, dans les deux poèmes cités plus haut, les vers s'incluent les uns dans les autres, au moyen de tirets et d'enjambements, puisque l'âme universelle est une divinité qui se manifeste dans ses images multiples, indivisibles et, pourtant, uniques, de son propre reflet : l'Un. Il n'est donc guère étonnant que Prados se soit tourné très



tôt vers l'abstraction et l'éclatement de la forme dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle. Soucieux de réhabiliter la forme et le souvenir en dehors du formalisme, Prados essaye de remédier au pouvoir de l'hypermnésie par l'attention et non par la volonté du regard. Car dans ce cas, les visions se retirent et vous laissent courir.

---

## NOTES

1. Plotin, *Ennéades*, III, 7 [46] 11, 23-25 : « La raison séminale, qui sort d'un germe immobile, se développe en évoluant peu à peu, semble-t-il, vers la pluralité, et manifeste sa pluralité en se divisant, au lieu de garder son unité interne ». Expressions citées par Michel Fatall, *Logos et image chez Plotin*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 66. Prados approfondira les réflexions de Plotin à partir de 1959, avec une anthologie des *Ennéades*, intitulée *El alma, la belleza, y la contemplación*, Buenos Aires, Austral, 1959, ouvrage dans lequel le poète souligne (p. 141) la notion de cercle obtenu lorsque l'âme contemplative a saisi l'ensemble de la réalité. Dans le cadre de notre réflexion, nous utiliserons cet ouvrage, et préciserons le cas échéant toute autre édition maniée.

2. Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce* (1947), Paris, Plon, 1988, p. 152-153. C'est l'auteur qui souligne. Prados possédait *La gravedad y la gracia* dans une version publiée en 1953 à Buenos Aires (Editorial Sudamericana), qui lui avait été offerte par la famille de son fils adoptif, Paco Sala, avec la dédicace « *Para Emilio / de Paco, Mercedes, Marisol y Lina / México D.F / 22 de mayo de 1957* ». Prados soulignera des passages et portera quelques commentaires dans les marges.

3. S. Weil, *op. cit.*, p. 168.

4. Notre traduction. « *No es un eco; no es mar/ que ajuste sus orillas/ a una voz, y algo canta/ bajo un lugar que ausente soy continuo./ Oscuro y hondo en su interior estoy,/ estuve siempre a mí llegando/ - devuelto a mi inocencia fugitiva/ borrado el pensamiento agudo-/ por cinco interminables pulsaciones,/ que al resonar en mí ya me han vivido.* », Emilio Prados, *Poesías Completas*, éd. de Carlos Blanco Aguinaga et Antonio Carreira, Madrid, Visor Libros, tome II, 1999, p. 325. Nous signalerons désormais entre parenthèses l'origine des poèmes d'après cette édition.

5. « *Dormido en lo que cantan voy huyendo,/ y huyendo en mi inocencia fugitiva/ oigo pensar:/ Los invisibles átomos del aire,/ en rededor palpitan... / -¿no es mi voz?.../ (Me detengo.)* »

6. « *Nuestro entendimiento es incapaz de pensarlo tal como es, y Plotino llega a decir que el Uno está más allá del pensamiento y del ser, con el empeño de confesar su simplicidad inefable. De él es falso aun el afirmar: "Es el Uno"; no es objeto de concepto ni de ciencia y se le denomina lo que está más allá de la esencia* », Prologue [non signé] à Plotin, *op. cit.*, p. 24.

7. France Farrago, *L'art*, Paris, Armand Colin, 1998, dans le chapitre 3, « Plotin et le Bas-Empire : la mystique guidant l'esthétique », p. 37.

8. « *Siempre idéntica a sí misma [el alma] es como un punto común [a] todas las cosas. Es como el centro de un círculo: todos los radios trazados desde el centro a la circunferencia, aun cuando nazcan del mismo y participan de su ser, lo dejan sin embargo inmóvil en su mismo punto; participan del centro y este punto indivisible es su origen, pero se tienden hacia afuera aun cuando permanecen unidos al centro* », *La esencia del alma*, II (Enéada, IV, 2), in Plotin, *op. cit.*, p. 51-52.

9. « *La unidad de un cuerpo proviene de la continuidad de sus partes, pero cada parte es diferente y está en un punto diferente. Pero la naturaleza que es a la vez indivisible y divisible, a la que llamamos alma, no tiene la unidad de un continuo cuyas partes son diferentes: es divisible porque está en cada parte del cuerpo*

en el que se halla; y es indivisible porque está toda entera en todas las partes y en cualquiera parte de tal cuerpo », op. cit., p. 53.

10. « Toda vida es un pensamiento, pero un pensamiento más o menos oscuro, como la vida misma. Pero la vida de que ahora tratamos es una vida enteramente manifestada. Es la vida primera y la inteligencia primera, que son uno solo », op. cit., p. 107.

11. « s'éloigner des choses de ce monde, éprouver de l'aversion à leur égard, et fuir, seul, vers le Seul », *Enéada VI*, 9, 11, op. cit., p. 148.

12. « ¿Regresar? ¿Cuándo? ¿A qué?: si ya estamos.../ Nos tocó ver, no ver y nada vemos./ ¿Vamos a ver?.../ Presencia singular/ pluralizamos: somos. Este lugar/ es todo el tiempo. En él/ -sólo existencia- un lago./ Antes, sobre este lago... No; antes no/ -este lugar es todo el tiempo-,/ en él dos cisnes negros nadan,/ juegan, cruzan sus cuellos sumergidos,/ emergen -nos sujetan a verlos-: ¡se fecundan! »

13. « Sin regresar. Es todo el tiempo/ este lugar escrito. Su idioma/ empujándonos va... ¿Irreversiblemente?/ ¡Acaecemos! ¿Vamos? Dejamos nuestros hábitos/ a un lenguaje ya dicho.../ ¡Fecundamos! »

14. « Hacia la medianoche,/ mi nombre oí.../ ¡Desperté a verlo!.../ Su cuerpo, inerme, desangraba en tierra./ Al inclinarme a él, me alzó los brazos,/ y tenuemente habló.../ ¿En qué lenguaje?.../ ¡Nada entendí!/ Mi boca fue llevada/ sola, a su voluntad./ Después.../ Cayendo voy.../ -Cayendo fui y aún sigo/ como un chorro de sombra/ -desangrándome, inverso, a mi vivir;/ desheredándome mi historia,/ pródigo, nombre a nombre sustraído-.../ para poder llegar a mí -¿volver?-.../ y estrar despierto. »

15. « He sentido llegar a mí esta mano/ desconocida y llena de mi raza/ anterior -hoy otra raza en ella-,/ a ofrecerme la fruta de un naranjo/ que sembré cuando niño./ Allá quedó/ mi huerto abandonado. »

16. « No recuerdo/ exactamente el tiempo y sí el lugar/ en que hundi la semilla y vi su tallo/ crecer hasta ser árbol. Pero, el fruto,/ se fundió en mi memoria. Allí, jamás/ admiré su color, ni hallé en su forma/ el ejemplo que trae./ ¡Lo olvidé en todo!// Ahora -fuera de mí- se acerca,/ para hacerme nacer -cogido el fruto/ y, dentro de él -hundido hasta mi infancia-,/ desandarme del tiempo que no tuvo,/ llegar a su semilla, y salir. ¿Dónde?.../ En mis dedos -aquí- la fruta tiembla,/ y se pronuncia esférica: al fin, cae/ -rueda ante mí-, y empieza a ser el mito/ de una naranja en tierra./ En esta raza,/ que no es mía, la ofrezco con mi mano. »

AUTEUR

JUAN CARLOS BAEZA SOTO

Université de Reims Champagne-Ardenne

# L'arrière-texte comme arrière du texte dans les écritures fragmentaires

Jean-Baptiste Goussard

---

- 1 Lorsque la critique élabore des outils conceptuels pertinents, ceux-ci fleurissent parfois dans des terrains inattendus, s'épanouissant bien loin de leur contexte originel. Comme des plantes malades, ils sont déformés et parfois chétifs mais riches encore de leurs possibilités herméneutiques. Originellement, le concept d'arrière-texte tel qu'Alain Trouvé et Marie-Madeleine Gladieu l'ont développé, permet, selon eux, d'approcher le phénomène de la création littéraire. Or, l'écriture fragmentaire, très abondamment métopoétique, ne cesse de s'explorer elle-même, d'explorer la création et l'expérience de la littérature. Par ailleurs, elle provoque une expérience de lecture atypique. En effet, le lecteur de roman n'a que faire des marges ; le texte qu'il lit n'est qu'un bloc (divisé, certes, pour des raisons de clarté, en paragraphes) qui lui importe bien peu en tant que tel, tout absorbé qu'il est à la conversion mimétique. Ici, l'écrit est un moyen symbolique et langagier par lequel « nous acceptons la représentation, comme icône et non comme copie, en nous contentant en place de la chose d'une image scénique ou mentale »<sup>1</sup>. Le lecteur de fragments, lui, passé le désarroi devant l'éclatement de la lettre sur la page, et une fois surmontée la discontinuité qui l'oblige à sans cesse commencer et s'interrompre, ne peut que remarquer les blancs. Le fragment oblige à une perception sémiotique de lui-même, il existe en faisant signe vers son contraire, le blanc derrière la lettre, dont il se détache, mais auquel il renvoie. Cette irruption du blanc dans l'activité littéraire permet une inflexion du concept d'arrière-texte en arrière du texte. L'expérience singulière que représentent les écritures fragmentaires dans la sphère littéraire semble, en effet, pouvoir être abordée par le fond sur lequel les fragments se détachent, c'est-à-dire l'arrière de leur texte. Il s'agit là d'une hypothèse simple relevant d'un constat élémentaire : le fragment se perçoit dans son détachement sur le blanc typographique de la page. Ce dernier devient dès lors visible et important ; la page blanche n'est plus simplement le *medium* de papier sur lequel les mots sont imprimés, elle revêt une autre dimension, silencieuse et oppositive.

Le fond derrière le texte passe au-devant de la scène et devient l'accès privilégié à la compréhension des écritures fragmentaires. Elles sont en effet multiples, à en croire Pierre Garrigues<sup>2</sup> qui distingue entre l'écriture de fragments et l'écriture fragmentaire, opposition qui sera ici placée sous l'égide de deux figures auctoriales, respectivement, René Char et Maurice Blanchot.

- 2 Paradoxalement, il semble qu'il faille chercher dans le langage lui-même le fondement de la pratique du blanc. Pour Maurice Blanchot et René Char, la langue de l'œuvre d'art et la parole du quotidien sont deux pratiques différentes. Certes, nombreux sont les poètes à avoir établi de tels constats. Ce qui rapproche pourtant les deux hommes, c'est la solution qu'ils apportent à cet épineux problème. Blanchot, notamment dans un passage de « La Littérature et le droit à la mort »<sup>3</sup>, poursuit la conception mallarméenne du langage selon une inspiration hégélienne. Pour lui, dans l'accomplissement dialectique, aucune importance n'est accordée au signe linguistique : par le mot, la chose est niée puis, sous l'effet de l'*Aufhebung*, elle « ressuscite »<sup>4</sup> sur un autre plan, le plan général de l'idée. Pour Char, la pratique quotidienne a « exténué »<sup>5</sup> le caractère sacré d'un langage originel parfaitement adéquat à la nature. La solution proposée par chacun d'eux consistera alors à développer une langue matérielle, refusant le concept, le primat du signifié. Il s'agira de « nous présenter [les choses] pour nous les faire sentir et vivre à travers la consistance des mots, leur lumineuse opacité de choses »<sup>6</sup>, selon Blanchot. Il convient alors de saisir l'articulation des réflexions linguistiques menées par les auteurs à des préoccupations ontologiques. Char veut entrer en présence du sacré de la nature ; sa poésie doit permettre de communier avec « l'inextinguible réel incréé »<sup>7</sup>, assimilable à l'être du monde en perpétuel devenir. Son travail vise une *aletheia* dévoilant un bref instant le réel dissimulé. Blanchot cherche à atteindre l'« existence », qui n'est pas la plénitude de l'être (inaccessible, selon lui) mais l'être apparaissant « comme la profondeur de la dissimulation dans laquelle il se fait manque »<sup>8</sup>, son état le plus pauvre. Dans une écriture particulière, Char et Blanchot se mettent en route vers la réalité fondamentale, voilée, du monde. Mais puisque l'être ou l'existence sont fondamentalement indicibles, cette présentation laissera l'essentiel à l'arrière du dit, dans le blanc. Parce qu'on ne croit plus que la lettre puisse toucher directement le monde, la tâche de l'arrière de la lettre sera d'indiquer, dans son silence apparent, ce que le langage ne saurait contenir.
- 3 Le blanc, dans les pratiques d'écriture fragmentaire, constitue donc le point fondamental vers lequel est tendue l'activité littéraire. Sa nature est double : il apparaît à la fois comme un espace plein et comme un espace opératif du texte. Contrairement aux apparences, le fond à l'arrière des textes de fragments n'est pas vide. Certes, à première vue, il consacre l'absence de mots tandis que les mots affirment leur noire présence. Cependant, depuis Mallarmé, des jeux complexes d'inversion, dans l'usage du langage, font de l'absence un espace peuplé. Chez Blanchot, le blanc est l'indication du *neutre*, cette région ontologique visée par l'activité d'écriture. Ce que Blanchot nomme le *neutre* est une négativité résiduelle, subsistant après la relève dialectique, et qui s'érige en une affirmation sans contenu, se désignant comme un vide. Or, l'absence de langage, ce blanc du fond, puisqu'il apparaît comme la négation du texte, se donne comme cet espace vide de la négativité en acte. À ce titre, on pourrait penser qu'il atteindrait le neutre tant convoité. Mais il n'en est rien. En effet, selon l'inspiration hégélienne de la réflexion blanchotienne, on ne pourrait parvenir à cette négation sans contenu qu'à la fin de l'Histoire. Dès lors, dans l'Histoire, le blanc apparaît comme

l'indice matériel de l'absence de ce neutre poursuivi, le point vers lequel est tendue l'écriture fragmentaire et qu'en même temps elle montre. Il manifeste la présence de l'existence sans être que l'écriture recherche. Le texte ne tend donc pas plus à se détacher de son fond que, au contraire, à y retourner.

- 4 Si donc le blanc derrière le texte n'est pas le neutre mais seulement l'indice de son absence, est-il pour autant un vide, un silence ? L'expérience que fait Blanchot du silence permet de répondre par la négative. Il remarque en effet que, dans ce silence, est toujours perceptible une incessante rumeur<sup>9</sup>, toujours déjà là, qui parle indistinctement. L'arrière du texte est toujours un avant langagier du texte ; toujours avant moi

cela parle, cela ne cesse de parler, c'est comme le vide qui parle, un murmure léger, insistant, indifférent [...] au-dessous du monde commun des paroles quotidiennes. [...] c'est le silence qui parle, qui est devenu cette fausse parole qu'on n'entend pas, cette parole secrète sans secret.<sup>10</sup>

- 5 Même lorsque personne ne parle, un flux incessant de la parole parcourt le monde, de manière souterraine. Le silence est bruit. Le blanc derrière le texte est donc un espace plein et complexe : en tant que rumeur langagière ininterrompue, il est toujours déjà là mais il matérialise aussi ce vers quoi le texte doit tendre, le neutre où se situe l'existence.

- 6 À ce stade, le blanc, dans l'écriture de fragments, doit alors être perçu comme opératif, il est le moteur de l'expérience littéraire. La littérature est en effet conçue comme une activité de recherche, dans le langage, de ces régions reculées du neutre. Si le silence véritable, où gît celui-ci, n'est pas dans le blanc, il devra être obtenu à l'intérieur même du langage, qui le construit. Pour Blanchot, son obtention advient en empêchant la relève dialectique du sens. Mais puisque le point de départ est toujours déjà du bruit, cette rumeur sous-jacente, la tâche première consistera à s'exposer à ce murmure, pour lui imposer le mutisme ; « un écrivain est celui qui impose silence à cette parole »<sup>11</sup>. Le paradoxe est maintenant découvert : l'écriture, la langue de l'œuvre littéraire, est propre à imposer le silence à cette incessante rumeur, en organisant une négativité sans relève, en excluant le sens par la matérialité des mots. Le blanc est donc un espace où travaille l'écriture et qui travaille l'écriture : espace plein de la rumeur, il est aussi le moyen de lui imposer le silence, en arrêtant sa continuité par les mots devenus choses sur la page. Mais il matérialise aussi le neutre, lieu de saisissement de l'existence par l'écriture. Son caractère est fondamentalement double, à la fois l'alpha du texte, en tant que rumeur toujours déjà là mais aussi, en tant que lieu du neutre, son oméga. Entre l'interruption par le texte et l'impossible accès à l'existence, le fragment, venu du blanc, y retourne. Dans une espérance de dévoilement sans illusion, il est condamné à se reprendre en ressassant. En ce sens, l'écriture fragmentaire est une exigence, une manière interminable, par le langage, d'absenter la rumeur vers le neutre, absent.

- 7 Le fond des textes fragmentaires de Char n'est pas plus vide que celui des fragments de Blanchot. Malgré sa blancheur, il est pensé comme l'obscurité de ce qui ne s'est pas encore donné à la clarté de la formulation poétique. Cette nuit est une source angoissante pour le poète :

Les ténèbres du Verbe m'engourdissent et m'immunisent. Je ne participe pas à l'agonie féérique. D'une sobriété de pierre, je demeure la mère de lointains berceaux.<sup>12</sup>

- 8 Ce langage n'est pas une parole sans objet, c'est le Verbe lui-même, qui est caché sous l'exténuation du langage ordinaire. Le poète à la fois en souffre, par l'engourdissement

produit, mais également, il doit assurer la tâche, dans une ascèse élémentaire – « sobriété de pierre » –, de se faire producteur de poèmes à venir ; les images finales de l'enfantement sont tout à fait explicites à ce titre. Son travail consiste donc à creuser cette nuit ; de même, il creusera le langage pour lui rendre sa plénitude sacrée et sortir un instant l'être de son retrait, comme un éclair qui déchire la nuit. Il s'agit d'y déceler le sacré pour le raviver. Comme fond derrière le texte<sup>13</sup>, la nuit est une présence contenant ce qui se dérobe et que les mots doivent faire advenir à la surface de la page. Un lointain qui ne demande qu'à émerger y palpète, un excès voilé qui se donnera dans son déchirement. Dès lors, la génération est conditionnée par ce fond, il est, comme chez Blanchot, opératif.

- 9 Certes, écrire revient à détruire le silence mais, pour Char, la déchirure imposée du blanc est aussi promesse de texte. Elle en détermine la production. Le poète le recommande en effet : « Enfin, si tu détruis, que ce soit avec des outils nuptiaux. »<sup>14</sup> Cette célèbre formule renferme, dans cet oxymore de la destruction nuptiale, les clés de la fragmentation, écriture qui sera à la fois destruction et production. On reconnaît ici l'héraclitéisme de Char, qu'il exprime en ces termes :

Héraclite met l'accent sur l'exaltante alliance des contraires. Il voit en premier lieu en eux la condition parfaite et le moteur indispensable à produire l'harmonie. En poésie il est advenu qu'au moment de la fusion de ces contraires surgissait un impact sans origine définie dont l'action dissolvante et solitaire provoquait les glissements des abîmes qui portent de façon si antiphysique le poème. Il appartient au poète de couper court à ce danger en faisant intervenir, soit un élément traditionnel à raison éprouvée, soit le feu d'une démiurgie si miraculeuse qu'elle annule le trajet de cause à effet. Le poète peut alors voir les contraires – ces mirages ponctuels et tumultueux – aboutir, leur lignée immanente se personnifier, poésie et vérité, comme nous savons, étant synonymes.<sup>15</sup>

- 10 La destruction est nécessaire à la génération ; les contraires se marient, non pour s'harmoniser mais pour engendrer une perpétuelle production. L'alliance des contraires est avant tout un « moteur » (l'image active est très claire) productif d'un impact poétique à l'action dissolvante.

Pourquoi *poème pulvérisé* ? Parce qu'au terme de son voyage vers le Pays, après l'obscurité pré-natale et la dureté terrestre, la finitude du poème est lumière, apport de l'être à la vie<sup>16</sup>.

- 11 Après les pérégrinations dans le monde nocturne, c'est précisément l'action annulatrice, pulvérisatrice, née de l'explosive rencontre des opposés qui inscrit dans le poème le moment éphémère du passage de l'être. Il s'agit de mettre au jour ce moment, non seulement par l'alliance des contraires dans le texte, le mariage de mots de sens opposés, mais aussi par le rapport du poème au blanc, du texte à ce qui se situe en arrière de lui. En effet, le « Verbe » n'est pas tangible, il gît dans l'être en perpétuel devenir, s'agit de manière invisible dans le fond derrière le texte. Aussi le texte surgit dans sa destruction, lorsqu'il ramène ces paroles à l'avant de la page ; c'est pourquoi il est à la fois « ponctuel et tumultueux ». Étant donné que l'être est un perpétuel devenir, la poésie qui le dévoile ne saurait s'accomplir que dans son opérativité, en s'extirpant toujours de l'innomé, par le bris. Il faut donc provoquer ces moments épiphoniques de rencontre et assurer cette lutte duelle permanente entre le texte et le blanc<sup>17</sup> car c'est elle qui est productive, « dans l'éclatement de l'univers que nous éprouvons, prodige ! les morceaux qui s'abattent sont vivants »<sup>18</sup>. Le poème surgit du blanc avant d'y retourner. L'opérativité du blanc est donc une fonction disloquante qui libère l'énergie

de l'être. L'expérience poétique et ontologique de Char se réalise dans le paradoxe étymologique de la dislocation.

- 12 Les espaces à l'arrière des textes fragmentaires chez Char et Blanchot sont totalement investis par l'être et le langage. En ce sens, le blanc dans le texte de fragments n'est pas une toile de fond, décor de l'absence d'où surgiraient des ruines fragmentaires, mais un moteur productif d'une recherche ontologique éphémère ou impossible.
- 13 Si le blanc est aussi dense que l'écrit, si le fond derrière le texte vaut autant que le texte lui-même, et si, par-dessus tout, ils s'entremêlent, se tuant et s'informant mutuellement sans cesse, l'écriture fragmentaire pourra alors être perçue comme une écriture en mouvement. Dès lors, ce fond devra être analysé comme l'espace qui conditionne ce jeu des relations inter-fragmentaires<sup>19</sup> dans l'œuvre en fragments. Chez René Char, le blanc en arrière du texte est lui-même mouvant, l'être qui y est voilé est un flux perpétuel. En ce sens, le fragment est un point bref de fixation qui disparaît aussitôt constitué. L'écriture se définit donc comme ce mouvement qui fait émerger puis disparaître l'être, pour recommencer plus loin. L'alternance de texte et de blanc est le mouvement du flux de l'être qui affleure dans l'activité poétique, constituant au passage des fragments clos, emportés dans le flux du devenir. Pour Blanchot, le neutre recherché n'est pas mouvant en lui-même, cependant, pour s'en approcher, chaque parole doit être reprise et effacée par la suivante pour lutter contre l'*Aufhebung* du sens. C'est pourquoi le mouvement proposé est celui d'un ressassement, une reprise perpétuelle non exactement du même mais presque. À ce premier mouvement orchestré relativement au blanc correspond un second : cette présence itérative du blanc à laquelle, après chaque fragment, le lecteur est renvoyé constitue un lien vers le fragment suivant. Dès lors, le mouvement existant entre le fond et le texte implique un deuxième mouvement d'un fragment à l'autre (ou aux autres) définissant des relations inter-fragmentaires au sein d'un ensemble, qui est toujours *in fine* le recueil. Toutefois, deux modalités d'organisation de l'œuvre en fragments seront perceptibles selon le type de relations inter-fragmentaires prévu par le blanc à l'arrière du texte. On distinguera, en ce sens, le blanc selon Blanchot, compris comme un espace linéaire d'errance, du blanc charien perçu comme un espace plan de déploiement.
- 14 Espace linéaire d'errance, le blanc chez Blanchot réalise une désécriture incessante. C'est l'espace d'une négativité en acte qui ne s'épuise pas dans son objet. En effet, sortant de la rumeur du fond, chaque fragment est une tentative pour imposer le silence, qui ne saurait jamais être pleinement efficace car elle encourt notamment le risque d'un accès au sens. Dès lors, sur cet espace, chaque fragment entre en rapport avec celui qui le précède et le reprend en le décentrant légèrement de sorte qu'un sens ne soit jamais assignable aux mots. Dans cet espace d'errance, les fragments apparaissent donc en séries thématiques, qui constituent des reprises et variations autour d'un même thème, sans qu'aucun foyer, cependant, puisse être trouvé. Par exemple, les treize premières pages de *L'Écriture du désastre*<sup>20</sup> tentent de définir ce concept. Or, toutes les définitions empêchent la définition. Le sens sans cesse se dérobe, alors même que chaque fragment réaffirme par l'anaphore de *désastre* une volonté définitoire. On assiste à une incessante reprise de ce qui ne saurait jamais être atteint, répétition et différence. En cela, le lien inter-fragmentaire est ici linéaire, il ressortit à un principe de juxtaposition qui œuvre pour la désécriture, chaque fragment effaçant le précédent, dans une errance infinie. Blanchot, dans *L'Entretien infini*, explique cette organisation inter-fragmentaire comme

un arrangement d'une sorte nouvelle, qui ne sera pas celui d'une harmonie, d'une concorde ou d'une conciliation, mais qui acceptera la disjonction ou la divergence comme le centre infini à partir duquel, par la parole, un rapport doit s'établir : un arrangement qui ne compose pas mais juxtapose, c'est-à-dire laisse *en dehors* les uns des autres les termes qui viennent en relation, respectant et réservant cette *extériorité* et cette distance comme le principe – toujours déjà destitué – de toute signification.<sup>21</sup>

- 15 Dans ce principe de juxtaposition, c'est précisément la disjonction, l'absence de centre, qui constitue le centre. Ainsi les fragments sont-ils reliés sans lien, ils ne sont pas subordonnés les uns aux autres, mais ils sont seulement les uns auprès des autres. La répétition est donc essentielle, elle permet le décentrement en évitant le sens, de manière que chaque fragment « efface [...], par les traces, toutes traces »<sup>22</sup>. Seule cette errance pourra s'approcher de l'existence muette des choses. La linéarité des relations inter-fragmentaires, en rapport avec le fond sur lequel elles se déploient, met en œuvre le désœuvrement du langage qui tend vers cette région ontologique particulière du neutre.
- 16 Le fond du texte charien est différent, c'est un espace plan de déploiement, l'espace de l'archipel. À propos de la pratique de Char, on peut, au contraire de Blanchot, parler de composition. Les fragments composent, avec le blanc derrière le texte, qu'ils illuminent brièvement, une architecture dont l'archipel est l'image la plus représentative. Il ne s'agit bien sûr pas d'une image gratuite : cette composition est permise car une unité existe, l'unité de l'Être, dès lors assimilable à l'Un, dont le fond manifeste la continue présence. Les îlots doivent indiquer l'unité fondamentale de la mer dont ils émergent.
- Parmi tout ce qui s'écrit hors de notre attention, l'infini du ciel, avec ses défis, son roulement, ses mots innombrables, n'est qu'une phrase un peu plus longue, un peu plus haletante que les autres.
- Nous la lisons en chemin, par fragments, avec des yeux usés ou naissants, et donnons à son sens ce qui nous semble irrésolu et en suspens dans notre propre signification<sup>23</sup>.
- 17 Le monde est l'équivalent d'une seule phrase. Cette unité première et infinie est, au point de départ, nécessairement fragmentée par la finitude de la perception humaine. La signification de ces fragments, nous croyons la déceler, mais seul importe le sens véritable de l'unité qui nous reste voilée. Ainsi, dans l'écriture des fragments, Char, plus que d'attirer l'attention sur le texte, demande la compréhension de ce qui se situe en arrière du texte. Cet espace s'impose comme présence de l'unité, syntaxe spatiale entre les fragments. La production de mouvement entre les unités fragmentaires assure leur communication comme, sous la mer, les îlots de l'archipel. Dans le poème existe un lien voilé, constitutif de ce fond, blanc, du texte, qui fait du poème une architecture permettant la circulation entre les éléments et ouvrant ainsi vers l'unité indicible de l'être. Dans cette disposition en fragments, la relation unissant le texte au blanc n'est pas une errance, un langage qui s'effrange, mais une pulvérisation qui crée des unités à bords nets, groupées en archipels.
- 18 Cette composition avec l'espace à l'arrière du texte permet diverses circulations inter-fragmentaires. La pluralité des sens (directions) crée une pluralité des sens (significations) qui creuse le langage davantage, pour en faire surgir le sacré. Chaque fragment est clos mais les déplacements entre eux sont multiples.
- Pistes, sentiers, chemins et routes ne s'accordent pas sur les mêmes maisons, choisissent d'autres habitants, rendent compte à des yeux différents.<sup>24</sup>



- 19 L'ordre est à construire à notre convenance, le sens éclate en la multiplicité de ses acceptions. Tous ces trajets réunissent des points d'ancrage épars, « maisons » où, un moment, l'on fait halte avant de reprendre la route. Car il n'est, en effet, pas question de rester immobile :

Nous marcherons, nous marcherons, nous exerçant encore à une borne injustifiable à distance heureuse de nous. Nos traces prennent langue.<sup>25</sup>

- 20 L'effort, ici répété, de la marche constante ne s'envisage qu'au futur. Le poète sera en avant, dans un mouvement le décentrant toujours davantage. Cette marche est l'exercice existentiel dont le poème est la trace. L'archipel est donc le mode de composition des fragments. Ce dispositif inter-fragmentaire en actes réalise la mise en œuvre de la recherche de l'être du monde. Christine Dupouy<sup>26</sup>, analysant les titres des poèmes ou des recueils de « vers aphoristiques », montre que les fragments sont souvent regroupés au sein d'unités attractives plus vastes, comme l'archipel regroupe les îlots, mais que ces unités ne constituent pas pour autant un centre. Souvent métatextuels, les titres désignent cette pulvérisation de la parole : *La Bibliothèque est en feu*, *La Parole en archipel*, *Partage formel*, *En trente-trois morceaux*. Le titre, ne faisant que renvoyer à la dissémination, n'assigne aucun centre aux unités, si ce n'est celui, décentrant, de la fragmentation elle-même. L'effet produit est celui d'une attraction-répulsion, flux et reflux, tant au niveau inter-fragmentaire qu'au niveau de l'échange entre le texte et l'arrière du texte. L'enjeu d'une telle pratique est une modulation permanente de la gravitation dans les recueils. Elle empêche toute fixité et se constitue en cheminement constant vers le sacré. Dans son opérativité, le blanc impose des relations inter-fragmentaires incessantes. Il conditionne un mouvement qui, certes, n'atteint pas fixement l'être du monde mais le dévoile aussi brièvement que régulièrement.
- 21 Blanc, fond, et génération de mouvements inter-fragmentaires semblent donc indissociables pour comprendre les écritures en fragments. Dans une conception du langage qui refuse les illusions de la *mimèsis*, une telle écriture prétend constituer une tentative pour toucher l'être, ou du moins s'en approcher, dans une opérativité en acte.
- 22 Même si une réflexion sur ces drôles de « hérissons »<sup>27</sup> que sont les fragments imposait une douloureuse mutation au concept d'arrière-texte, il ne s'est pour autant pas trop éloigné de son but originel : comprendre l'activité littéraire sous l'angle de la création. Au contraire, le fragment est alors apparu comme une interrogation permanente, jetée à la face de la littérature. Interrogation sur ses pouvoirs, ses limites, son objet, son existence même. Aussi le fragment reflète, autant qu'il l'explore, l'expérience existentielle de l'homme en tant qu'être de langage. Dans le douloureux labeur de la création, il se fait lui-même expérience d'écriture, mise à l'épreuve du langage, tentative souvent frustrée d'approcher le monde dans ce qu'il a de plus essentiel. Expérimentation de l'écriture dans l'écriture, de la littérature dans la littérature, aucun genre ne saurait lui convenir. Franchissant inlassablement le seuil du blanc en arrière du texte, le fragment répète et consacre la possibilité de la création. De l'autre côté de l'œuvre, figurons-nous le lecteur. Assigné à faire l'expérience de la fragmentation, il interrompt et recommence sans fin sa lecture. Il est contraint lui aussi à lancer avec inquiétude les mêmes interrogations à la littérature. Déstabilisé, ordre lui est intimé de lire en dehors de la lettre, connaissance par les gouffres. Au fond, c'est peut-être là que le fragment touche le monde au plus près, dans la mise à l'épreuve qu'il impose. Faire

l'expérience du fragment promet assurément le désastre et la tourmente mais réserve aussi, dans l'errance et la nuit, la rencontre d'insondables fulgurances de beauté.

## NOTES

1. Alexandre Gefen, *La Mimésis*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 18.
2. Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
3. Maurice Blanchot, « La Littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 314.
4. Le terme est de Blanchot, *ibid.*
5. René Char, *Dehors la nuit est gouvernée*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 116.
6. Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 82.
7. René Char, « Partage formel », *Fureur et Mystère*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 155.
8. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1955, p. 340.
9. On trouve notamment cette idée dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1957, p. 296.
10. *Ibid.*, p. 297.
11. *Ibid.*, p. 298.
12. René Char, « Feuilles d'Hypnos », *Fureur et mystère*, *op. cit.*, p. 198.
13. Mais aussi, sans doute, comme arrière-texte, élément inspirateur.
14. René Char, « Rougeur des Matinaux », *Les Matinaux*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 335.
15. René Char, « Seuls demeurent », *Fureur et mystère*, *op. cit.*, p. 159.
16. René Char, « La Bibliothèque est en feu et autres poèmes », *La Parole en archipel*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 378.
17. Du reste, ce bris que la pulvérisation du poème manifeste dans la pratique fragmentaire est dupliqué, si l'on en croit Christine Dupouy, à l'intérieur même du texte. Pour elle, les figures de la synecdoque et de la métonymie sont des facteurs de dislocation du discours, cette dislocation paradoxale qui permet d'être loquace, de dire : « La métonymie est le trope de la fissuration de la parole. Désirer réunir, c'est signifier la séparation, et la synecdoque, corps morcelé, est indicible d'une déflagration ébranlant l'ensemble de l'œuvre. » Ch. Dupouy, *René Char*, Paris, Les dossiers Bellefond, 1987, p. 189.
18. René Char, « La Bibliothèque est en feu et autres poèmes », *op. cit.*, p. 383.
19. Il serait excessif de parler ici d'*intertexte* pour correspondre aux thèmes de recherche de ce séminaire. Toutefois, il est indéniable que l'étude du blanc à l'arrière du texte dans les écritures fragmentaires nécessite d'envisager les relations entre les fragments au sein du recueil, que nous nommons *relations inter-fragmentaires*.
20. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
21. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 453.
22. Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1983, p. 72.
23. René Char, « Possessions extérieures », « Dans la pluie giboyeuse », *Le Nu perdu*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 453.
24. René Char, « Aversions », « L'Effroi la joie », *Le Nu perdu*, *op. cit.*, p. 473.

25. René Char, « Dévalant la rocaïlle aux plantes écarlates », *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle*, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 489.

26. *Ibid.*

27. « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson. », Fragment 206 de l'*Athenaeum*, reproduit dans Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature et du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, « poétique », 1978, p. 126.

---

AUTEUR

JEAN-BAPTISTE GOUSSARD

Université de Bourgogne

# La ville comme arrière-texte : de Hugo à Aragon

Nathalie Roelens

---

## « À vol d'oiseau » contre « paysage vertical » ou « ville couchée »

- 1 C'est un arrière-texte à la fois manifeste et latent qui émerge des textes que nous nous proposons d'étudier ici, en l'occurrence la ville de Paris. Victor Hugo ajoute des chapitres à la version définitive de *Notre-Dame de Paris* de 1831 sans les intégrer dans l'organicité de l'intrigue, laissant les sutures visibles entre le narratif et le descriptif. Or, cela signifie-t-il que le romancier ait mal fait son travail, que la visée littéraire de son œuvre ait dû rivaliser avec la visée historique sans arriver à une symbiose ? Dans la « Note ajoutée à l'édition définitive » du 20 octobre 1832 Hugo s'avoue conscient que « la greffe ou la soudure prennent mal sur des œuvres de cette nature, qui doivent jaillir d'un seul jet et rester telles quelles »<sup>1</sup>. Aussi fait-il passer les chapitres ajoutés pour des chapitres égarés chez l'éditeur et retrouvés en 1832. Mais le fait qu'il les présente comme « des chapitres d'art et d'histoire qui n'entamaient en rien le fond du drame et du roman »<sup>2</sup> dénonce l'artifice de son raisonnement qui prétend leur présence désormais incontournable. Il avoue certes que ces chapitres s'adressent à d'autres lecteurs que l'intrigue, à ceux « qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant *Notre-Dame de Paris*, se plaire à démêler sous le roman autre chose que le roman »<sup>3</sup>, qui recherchent davantage l'*arrière-texte* que le *texte*, pourrait-on dire.
- 2 L'aveu majeur viendra un paragraphe plus loin : ces chapitres soi-disant négligeables en 1831, dès lors qu'ils traitent de la décadence, voire de la mort de l'architecture, deviennent maintenant « un des buts principaux de ce livre », « un des buts principaux de sa vie »<sup>4</sup>. Comme si, plus le temps avance, plus l'urgence vitale de retrouver l'*arrière-texte* se faisait jour, plus les chapitres historiques gagnaient en importance.

[L'auteur de *Notre-Dame de Paris*] a déjà plaidé dans plus d'une occasion la cause de notre vieille architecture, il a déjà dénoncé à haute voix bien des profanations, bien

des démolitions, bien des impiétés. Il ne se lassera pas. Il s'est engagé à revenir souvent sur ce sujet, il y reviendra. Il sera aussi infatigable à défendre nos édifices historiques que nos iconoclastes d'écoles et d'académies sont acharnés à les attaquer.<sup>5</sup>

- 3 De ces corps étrangers, qui ne s'avèrent nullement secondaires par rapport à la diégèse, c'est « Paris à vol d'oiseau » qui l'emporte, à tel point que l'ascension des clochers, ne serait de la part de Victor Hugo qu'un *pré-texte* pour nous décrire « la vue de Paris qu'on découvrirait alors du haut de ses tours »<sup>6</sup>, sa topographie, son architecture, son urbanisme, pour nous inviter à réactiver sous sa houlette cet arrière-texte véhiculant toute sa nostalgie médiévale et son fantasme gothique. Malgré les parcours multiples et les courses-poursuites de Gringoire, d'Esméralda et de Frolo dans le dédale des ruelles parisiennes, la ville reste une ville vue en surplomb, perçue par un regard omniscient mais aussi politique, revendicateur, militant. Le chapitre en question, achevé après la rédaction du roman, en mars 1831, peut alors être considéré comme un énorme lapsus d'un Victor Hugo que la Restauration a fait libéral, un retour du refoulé dans la texture du roman lui-même, un « supplément » au sens de Derrida (à la fois accessoire et nécessaire), un arrière-texte qui troue le texte, qui interrompt la diégèse pour prendre la parole, un peu, beaucoup, passionnément.
- 4 Aragon dans *Le Paysan de Paris* (1926), en revanche, arpente la ville, et en particulier le passage de l'Opéra et le parc des Buttes-Chaumont, y déambule au gré d'un itinéraire aléatoire jusqu'à s'y égarer. Il n'appréhende pas la ville en plongée, tel un panorama – et rappelons que le lexème « panorama » vient du grec παν, tout et ὄραμα, spectacle, proche donc du *pan-optique* de Bentham revisité par Michel Foucault –, mais frontalement, tel un « paysage vertical », selon l'expression de Lévi-Strauss qui évoque des paysages en haute montagne ou dans la forêt tropicale qui interdisent toute vue panoramique et invitent à un dialogue où l'on doit « y mettre du sien »<sup>7</sup>. Chez Aragon cela se traduit par la présence de façades, de devantures, de placards, d'affiches, d'enseignes, de mannequins que sa vue croise lors de sa flânerie, et dont le texte porte typographiquement la trace, selon une esthétique du collage qui intègre l'arrière-texte dans le texte sous forme de *ready-made*. Ce sont ceux-ci qui suscitent des visions, des sortilèges, des « rêveries dangereuses »<sup>8</sup>, qui induisent une « métaphysique des lieux »<sup>9</sup>, les « tentations de l'inconnu »<sup>10</sup> ou tout simplement l'« émerveillement »<sup>11</sup>. C'est un Paris labyrinthique et initiatique peuplé de « sphinx méconnus »<sup>12</sup> qu'Aragon arpente, un Paris qui lui ouvre « la porte du mystère »<sup>13</sup>. Le passage de l'Opéra lui prodigue pour un moment encore –car le boulevard Haussmann, « ce grand rongeur »<sup>14</sup> le menace – « la lumière moderne de l'insolite »<sup>15</sup> :

Elle règne bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante des *passages*, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant. Leur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre. Le grand instinct américain, importé dans la capitale par un préfet du second Empire, qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris, va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'il sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais.<sup>16</sup>

- 5 Ce présent, qu'Hugo renie en faveur d'un passé mythique ou d'un futur prophétique, Aragon le chérit et l'exalte en s'imbibant de celui-ci, en établissant son aspect éphémère comme une valeur sacrée<sup>17</sup>. Certes, la même isotopie des ravages de l'urbanisme sur le corps de la ville imprègne le texte. Mais ce n'est pas la pierre qui est vouée à la mutilation, c'est « la rêverie et la langueur » qui risquent de disparaître, voire les « modes de la flânerie et de la prostitution »<sup>18</sup>.
- 6 Aragon convie le lecteur à explorer les lieux avec lui, guidé par une attention flottante qui, s'arrêtant à ce que croise son regard au hasard, s'aiguise aussitôt. Ainsi dans la galerie du Thermomètre est-il interpellé par un étrange bâtiment, maison de passe au premier étage, hôtel garni au second. En suivant la disposition des espaces, l'imagination vagabonde à son tour sollicitée par le charme interlope de ce dernier. Des micro-intrigues surgissent au gré de la description, l'arrière-texte et le texte évoluent en concomitance et non l'un sur l'anéantissement de l'autre : un double système d'escaliers, une porte dont l'usage est incertain, laisse à qui les contemple « un doute qui ne va pas sans enivrement. On cherche la signification de cette porte [...] »<sup>19</sup>. Plus le lieu est équivoque, plus il est fécond en anecdotes, plus il stimule l'affabulation. La loge vitrée du concierge du passage enferme deux petits vieillards astreints à ce « lieu absurde »<sup>20</sup>. Il n'empêche qu'Aragon leur prête
- ces magnifiques dérèglements de l'imagination qu'on ne prête guère qu'aux poètes.  
À voir s'entrecroiser au-delà de leur vitre les pas du mystère et du putanisme, que vont-ils chercher au fond de leur esprit, ces sédentaires mordus par l'âge et l'oisiveté du cœur ?<sup>21</sup>
- 7 Gilles Deleuze, dans *L'image-mouvement* remarque la même évolution d'une ville vue d'en haut à une ville « horizontale ou à hauteur d'homme »<sup>22</sup> dans le passage du cinéma hollywoodien, d'action, à un cinéma d'avant-garde (néo-réaliste ou appartenant à la nouvelle vague). Ce qui, pour Deleuze, a remplacé l'action ou la situation sensorimotrice, c'est la promenade, la balade urbaine. Il ajoute que celle-ci se fait « dans un espace quelconque, [...] tissu dédifférencié de la ville, par opposition à l'action qui se déroulait le plus souvent dans les espaces-temps qualifiés de l'ancien réalisme »<sup>23</sup>. L'appréhension de la ville par Aragon relève encore de ce que Michel de Certeau qualifie de « pratiques d'espaces » et qu'il décline en « énonciations piétonnières » ou « rhétorique cheminatoire » dans *L'invention du quotidien*<sup>24</sup>. Déjà chez Proust la description se résorbait en narration, comme le disait si bien Genette. Or, Aragon mais aussi Breton dans *Nadja* et dans *L'Amour fou* utilisent, pour leur part, l'arrière-texte urbanistique, certains quartiers de Paris, souvent « quelconques », pour y puiser des épiphanies inexistantes avant le parcours lui-même. La pratique de l'espace en littérature serait alors inversement proportionnelle à sa vertu documentaire.

## Le surplomb contre la connaissance rapprochée

- 8 Une autre différence s'impose. Les deux auteurs que nous abordons ici, Hugo et Aragon, imaginent la ville selon une perspective soit trop éloignée, soit trop proche. Hugo évolue dans une épistémologie de la vérité – « Revenons à la véritable grand'salle du véritable vieux Palais »<sup>25</sup> clame-t-il au lecteur trop ancré dans un XIX<sup>e</sup> siècle refait, replâtré, tandis qu'Aragon anticipe sur « l'ère du soupçon », sur la conscience de la duperie d'une littérature qui aurait la prétention de dire le réel.

- 9 La vue surplombante sert à Hugo de caution pour une vision fiable relayée par un discours véridictoire selon un postulat idéaliste qui pose l'équivalence voir-savoir-vérité. Il saisit d'un seul coup d'œil – impossible, comme nous le verrons – la *Gestalt* de la ville comme un tout supérieur à la somme de ses parties. La définition du mot « ville » implique en effet un tout organique, une unité urbaine :

Vus à vol d'oiseau, ces trois bourgs, la Cité, l'Université, la Ville, présentaient chacun à l'œil un tricot inextricable de rues bizarrement brouillées. Cependant, au premier aspect, on reconnaissait que ces trois fragments de cité formaient un seul corps. On voyait tout de suite deux longues rues parallèles sans rupture, sans perturbation, presque en ligne droite, qui traversaient à la fois les trois villes d'un bout à l'autre, du midi au nord, perpendiculairement à la Seine, les liaient, les mêlaient, infusaient, versaient, transvasaient sans relâche le peuple de l'une dans les murs de l'autre, et des trois n'en faisaient qu'une.<sup>26</sup>

- 10 Or, on sait que ces artères ne sont pas visibles depuis les tours, que Hugo en Yann Arthus-Bertrand avant la lettre (ce dernier se déplaçant toutefois en hélicoptère) se dote d'une vision démiurgique, utopique, « voit Paris du ciel », tandis qu'en réalité, comme nous le verrons, il ne faisait que décrire un artefact : le plan dit de la Tapisserie de 1540 dont une copie se trouvait à l'Arsenal et une gravure dans un ouvrage de Mauperché.
- 11 Michel de Certeau conçoit toute ville perçue en survol, que ce soit dans la cartographie emblématique ou allégorique ancienne, qui transformait le spectateur en œil céleste, ou telle qu'elle lui apparut depuis le sommet du *World Trade Center*, comme un simulacre, une fiction, un tableau théorique :

L'œil totalisant imaginé par les peintres d'antan survit dans nos réalisations. La même pulsion scopique hante les usagers des productions architecturales en matérialisant aujourd'hui l'utopie qui hier n'était que peinte. La tour de 420 mètres qui sert de proue à Manhattan continue à construire la fiction qui crée des lecteurs, qui mue en lisibilité la complexité de la ville et fige en un texte transparent son opaque mobilité.<sup>27</sup>

- 12 Mais le plus remarquable est que cette « ville-panorama », « simulacre 'théorique' (c'est-à-dire visuel) », « en somme un tableau »<sup>28</sup> a pour condition de possibilité « un oubli et une méconnaissance des pratiques. Le dieu voyeur que crée cette fiction [...] doit s'excepter de l'obscur entrelacs des conduites journalières et s'en faire l'étranger »<sup>29</sup>.
- 13 Que toute vue surplombante, sous ses apparences de maîtrise cartésienne, soit sujette à caution, un exemple pictural nous le confirme. *Central Park* du peintre Cobra Pierre Alechinsky<sup>30</sup> est un tableau qui serait né de la phrase entendue par tout étranger débarquant à New York : « *Don't cross Central Park by night!* » Le titre de l'œuvre annonce la représentation d'un parc tandis que la morphologie des chemins et des étangs nous dévoile une tête de serpent à lunettes ou encore la signature figurative du nom *CoBrA*, l'acronyme Copenhague, Bruxelles, Amsterdam. *Central Park* véhicule évidemment à la fois la tête de cobra, l'allusion au groupe et, de surcroît, un plan aérien de *Central Park*. Dans ces conditions, le titre *Central Park* n'est là que pour provoquer le sens, creuser la distance entre signifiant et signifié. De même, la fougue métaphorique hugolienne entraîne constamment son discours véridictoire vers des trompe-l'œil imagés : « Au centre de l'île de la Cité, ressemblant par sa forme à une énorme tortue et faisant sortir ses ponts écaillés de tuile comme des pattes, de dessous sa grise carapace de toits »<sup>31</sup>.

- 14 La ville en surplomb qu'Hugo nous présente relève dès lors d'un simulacre puisque la vue aérienne n'existait pas encore faute de prothèses techniques, la première photo aérienne due à Félix Nadar datant de 1858. Gagnant en fiabilité, la photographie aérienne implique toutefois l'inévitable stylisation des lieux. Hugo se joue d'ailleurs de cette dérive diagrammatique d'un Paris vu d'un ballon, d'une ville-damier, qui n'a plus aucune physionomie générale, dont les monuments modernes sont des « gâteaux de Savoie » (la Sainte-Geneviève de Soufflot), des « grosses clarinettes » (les tours de Saint-Sulpice) ou un hybride entre l'art grec, romain et renaissant (la Bourse) :
- Ce sont là sans aucun doute de très superbes monuments. Joignons-y force belles rues, amusantes et variées comme la rue de Rivoli, et je ne désespère pas que Paris vu à vol de ballon ne présente un jour aux yeux cette richesse de lignes, cette opulence de détails, cette diversité d'aspects, ce je ne sais quoi de grandiose dans le simple et d'inattendu dans le beau qui caractérise un damier.<sup>32</sup>
- 15 Quand bien même la vision hugolienne de Paris serait calquée sur un plan et non sur une vision réelle, il faut se rendre à l'évidence que la cartographie demeure elle aussi une fiction car elle confond l'ontologique (ce que l'on sait) et l'optique (ce que l'on voit).
- 16 Aragon, en revanche, s'adonnant aux détails microscopiques, perd la vue d'ensemble, binoculaire : « le moindre objet que j'aperçois m'apparaît de proportions gigantesques, une carafe ou un encrier me rappellent Notre-Dame et la Morgue »<sup>33</sup>. Il faut invoquer ici *l'Essai sur la connaissance approchée* (1927) de Gaston Bachelard, rédigé environ à la même époque que le récit d'Aragon, qui étudie le processus d'affinement de la connaissance scientifique et aboutit à une philosophie de l'inexact : plus on s'approche d'un donné, plus on se heurte à sa vocation chaotique. Le trop éloigné ne permet pas une bonne interprétation, mais le trop proche non plus. Le degré de précision, confronté au contingent et à l'indivisible, atteint nécessairement une limite ainsi que dans les sciences mathématiques qui, soumises à ce même fractionnement épistémologique et ontologique, se heurtent à l'approximation infinie.
- 17 Dans les deux cas c'est l'imaginaire d'une ville qui émerge, l'imaginaire qui dépasse l'image, l'imaginaire vif, mobile, fécond et déformant, qui maintient l'imagination béante : « une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images »<sup>34</sup>. Aragon attribue d'ailleurs cette vertu de l'imagination au surréalisme : « Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers »<sup>35</sup>. Tout le texte d'Aragon est ainsi attiré vers cette resémantisation des lieux, vers cette force infinie de l'irréel.

## Argumentation contre séduction

- 18 On l'a vu. La ville chez Hugo devient protagoniste d'un texte parallèle, d'un arrière-texte qui rivalise sans cesse avec le texte pour passer à l'avant-plan. C'est une rhétorique persuasive que Victor Hugo adopte pour transmettre, voire imposer sa nostalgie du gothique au lecteur. La cathédrale est perçue comme un être en chair et en os qui est malmené par le temps, mutilé par les hommes et que le narrateur doit sauver, soigner, protéger avec l'assistance du lecteur. L'isotopie médicale<sup>36</sup> et belliqueuse est la



plus fournie. La ville gothique est « blessée » (« amputer », « la plaie », « emplâtre », « lésions », « entamer », « blessure », « lèpre ») et « agressée par des ennemis » (« se ruer », « déchirer », « crever », « briser », « arracher », « attaquer », « tuer », « dévorer », « jeter bas », « renverser », « balayer brutalement », « vandales », « barbares »). Les deux champs métaphoriques vont se fondre en un seul, celui de la torture qui contribuera à personnifier encore davantage la cathédrale, et imputera une responsabilité accrue à l'homme, l'architecte :

Ainsi, pour résumer les points que nous venons d'indiquer, trois sortes de ravages défigurent aujourd'hui l'architecture gothique. Rides et verrues à l'épiderme, c'est l'œuvre du temps ; voies de fait, brutalités, contusions, fractures, c'est l'œuvre des révolutions depuis Luther jusqu'à Mirabeau. Mutilations, amputations, dislocations de la membre, *restaurations*, c'est le travail grec, romain et barbare des professeurs selon Vitruve et Vignole.<sup>37</sup>

- 19 Encore une fois, les chapitres « Notre-Dame » et « Paris à vol d'oiseau », qui se présentent comme des chapitres purement digressifs, s'avèrent essentiels à cette narration seconde, à ce récit de sauvetage d'une ville menacée. Les métaphores dont Hugo parsème son texte deviennent alors les armes d'un combat qui veut incorporer le lectorat dans sa ferveur, mais sont aussi la trace clinique d'une obsession. Aussi convient-il le destinataire à un exercice de reconstitution mentale, lui fournit-il les éléments pour remeubler un monde disparu, pour parler avec Umberto Eco, afin de retrouver l'intégrité initiale et gothique qu'une fatalité de l'Histoire a impitoyablement mutilée, démolie, défigurée. Le tout est sous-tendu par un discours de plus en plus injonctif. Entre le premier chapitre « La grand'salle » et « Paris à vol d'oiseau », on passe d'une invitation et d'une hypotypose – « Si le lecteur y consent, nous essaierons de retrouver par la pensée l'impression qu'il eût éprouvée avec nous en franchissant le seuil de cette grand'salle au milieu de cette cohue en surcot, en hoqueton et en cotte-hardie »<sup>38</sup> – à une intimation : « refaites le Paris du quinzième siècle, reconstruisez-le dans votre pensée [...] reprenez cette noire silhouette, ravivez d'ombre les mille angles aigus des flèches et des pignons, et faites-la saillir, plus dentelée qu'une mâchoire de requin, sur le ciel de cuivre du couchant. – Et puis, comparez »<sup>39</sup>. L'argumentation se poursuit à coup de conjectures : si Ravailac n'avait pas assassiné Henri IV, il n'y aurait pas eu de pièces de son procès déposées au greffe du Palais de Justice à faire disparaître, « par conséquent enfin, point d'incendie de 1618 »<sup>40</sup>, de flatteries – « Maintenant que, ceux de nos lecteurs qui ont la puissance de généraliser une image et une idée, [...] nous permettent de leur demander s'ils se figurent bien nettement le spectacle qu'offrait, au moment où nous arrêtons leur attention, le vaste parallélogramme de la grand'salle du Palais »<sup>41</sup> – et de complicité :

Les personnes qui, comme nous, ne passent jamais sur la place de Grève sans donner un regard de pitié et de sympathie à cette pauvre tourelle étranglée entre deux mesures du temps de Louis XV, peuvent reconstruire aisément dans leur pensée l'ensemble d'édifices auquel elle appartenait, et y retrouver entière la vieille place gothique du quinzième siècle.<sup>42</sup>

- 20 Hugo voudrait gratter le palimpseste plein de « verrues » et de « fungus »<sup>43</sup> pour retrouver le parchemin initial, ressusciter l'arrière-texte de pierre derrière le texte en papier qui l'a tué. Dans le chapitre « Ceci tuera cela », d'une étonnante modernité médiologique, le regret du médium précédent, à savoir l'architecture, commence cependant à céder le pas à une admiration des possibilités de l'écrit. Est-ce une façon pour Hugo de se rassurer que son art puisse servir à quelque chose et ait cette faculté d'évoquer et même de subsumer les autres médias ? Il est en tout cas remarquable que

Hugo fasse se terminer l'ère du livre de pierre à nouveau par le gothique (« le clocher », « Strasbourg »<sup>44</sup>), comme si l'imprimerie avait aussitôt pris le relais et que les courants architectoniques suivants n'étaient que la décadence d'un art déjà éteint. Le discours est ici de plus belle rhétorique, didactique, farci d'ainsi : « Ainsi, pour résumer ce que nous avons dit jusqu'ici, [...] »<sup>45</sup>.

- 21 Dans *Le Paysan de Paris*, c'est le pouvoir d'envoûtement des lieux qu'Aragon veut transmettre au lecteur. À la rhétorique argumentative, « au règne de l'ainsi »<sup>46</sup> que le texte décline comme faussement pacificateur et rassurant, se substitue une stratégie de séduction qui s'appuie sur une esthétique poétique synesthésique, sur des phrases en volutes parfois baroques. L'auteur fait part de ses propres émois, du frisson ressenti devant le merveilleux quotidien. L'effusion lyrique jaillit par exemple de la nuit, thème romantique qui engendre une séquence proprement surréaliste :

Le sang de la nuit moderne est une lumière chantante. Des tatouages, elle porte des tatouages mobiles sur son sein, la nuit. Elle a des bigoudis d'étincelles, et là où les fumées finissent de mourir, des hommes sont montés sur des astres glissants. La nuit a des sifflets et des lacs de lueurs.<sup>47</sup>

- 22 Comme le souligne Michel Meyer, le texte obéit ici à une logique interne sous-tendue par des associations phoniques : « Les répétitions, celle du mot 'tatouages', donnent au texte le souffle d'une litanie »<sup>48</sup>. Il remarque aussi que la métaphore capillaire, centrale dans le livre, s'élève en un hymne à la blondeur. En effet, les phrases contiennent des alexandrins comme : « J'ai mordu tout un an des cheveux de fougères »<sup>49</sup>, anticipant les yeux de fougère de Nadja, ou reposent sur des anaphores incantatoires : « J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser »<sup>50</sup>. La répétition devient ici incantation, à la chevelure et à la blondeur. Meyer qualifie le texte d'Aragon d'hystérique selon la définition que celui-ci donne lui-même de cette affection : « Cet acte mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque »<sup>51</sup>.

- 23 Après les variations sur la nuit et la blondeur, le troisième grand passage lyrique célèbre la femme, la promeneuse. Ce qui importe davantage pour notre propos est que ces passages lyriques jaillissent pour ainsi dire de la description « hyperréaliste », en l'occurrence la colonne qui décore le rond-point du parc des Buttes-Chaumont. Le texte devient véritable prière :

Femme tu prends pourtant la place de toute forme. À peine j'oubliais un peu cet abandon, et jusqu'aux nonchalances noires que tu aimes, que te voici encore, et tout meurt à tes pas. À tes pas sur le ciel une ombre m'enveloppe. À tes pas vers la nuit je perds éperdument le souvenir du jour. Charmante substituée, tu es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel, et c'est toi qui renaiss quand je ferme les yeux. Tu es le mur et sa trouée. Tu es l'horizon et la présence.<sup>52</sup>

- 24 Aragon se laisse aller aux allitérations en même temps que sa flânerie, son errance dans les lieux « quelconques » ou « absurdes » parisiens devient égarement. Aussi l'écriture divague-t-elle pour nous entraîner dans ce divin et délectable fourvoiement :

La femme est dans le feu, dans le fort, dans le faible, la femme est le fond des flots, dans la fuite des feuilles, dans la feinte solaire où comme un voyageur sans guide et sans cheval j'égare ma fatigue en une féerie sans fin. Pâle pays de neige et d'ombre, je ne sortirai plus de tes divins méandres.<sup>53</sup>

## Arrière-texte contre géno-texte

- 25 Une dernière différence s'impose dès lors : la ville comme arrière-texte chez Hugo, même si elle est par moments fantasmagique, demeure un texte sous-jacent, plat, antérieur au récit, déjà nourri de descriptions historiques, de documents cartographiques, un décor sur lequel tranche le texte. Dans *Le Paysan de Paris*, en revanche, la notion d'arrière-texte s'avère en dernier ressort insuffisante, car la ville n'existe qu'au gré de la traversée de l'espace. L'imaginaire de Paris n'est plus une vérité à dévoiler en levant des enveloppes, des pellicules, qui pourraient nous le cacher, mais un imaginaire en train de se construire, de germer. Aussi aimerions-nous revisiter la notion de géno-texte de Julia Kristeva comme plus adéquate que l'arrière-texte, moins statique. Le géno-texte, avec son idée de germination permet de mieux comprendre en l'occurrence ce qu'Aragon a fait avec tout ce matériel dont il disposait, quelle formule il en a tirée.

### L'arrière-texte de *Notre-Dame de Paris*

- 26 Hugo avoue ses sources : *Le Théâtre des Antiquités de Paris* de du Breul (1612) ou *L'Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris* de Sauval (1724). La lecture hâtive de celles-ci explique sans doute les anachronismes comme lorsqu'il juge admirable en 1482 le clocher de Saint-Jacques de la Boucherie, qui ne fut terminé qu'en 1522. Mais il y a des lapsus plus voyants qui semblent dus à une autre source d'inspiration : le plan de Paris, dit de la Tapisserie repris dans *L'Atlas des plans de Paris*, sous forme de gravure exécutée par Gagnières en 1690 (58 x 45,5 cm). On peut avancer que c'est ce plan, et non la ville elle-même ou les du Breul ou Sauval, qui est sans doute l'arrière-texte majeur de *Notre-Dame de Paris*, un plan de 5 mètres sur 4 et demi, Nord-Sud et non pas Ouest-Est comme on aura coutume de les dessiner ensuite. Le dessin manuscrit de la main d'Hugo atteste d'ailleurs cette source.
- 27 Max Bach, dans son éclairant article « Le vieux Paris dans *Notre-Dame* : sources et ressources de Victor Hugo », insiste sur le fait qu'en 1828, à l'époque où il avait entrepris la composition de *Notre-Dame de Paris*, Hugo était un des visiteurs assidus de l'Arsenal, tant comme invité aux soirées de Charles Nodier, le bibliothécaire, que comme visiteur des salles de travail. Et dans l'une de ces dernières, à l'arrière il est vrai, se trouvait relégué ce plan de Paris dessiné à vol d'oiseau, c'est-à-dire qu'il représente à la fois le tracé géométrique des rues et l'élévation en perspective des édifices<sup>54</sup>.
- 28 Plus prégnant sans doute est le fait que : « En tête du plan, au-dessus des armoiries, se déroule une longue banderole flottante sur laquelle on lit, en majuscules romaines / CITE, VILLE ET UNIVERSITE DE PARIS »<sup>55</sup>. En effet, cette tripartition est non seulement l'armature du chapitre « Paris à vol d'oiseau » mais est évoquée dès l'incipit : « Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours que les parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnantes à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville. » Un peu plus loin : « Enfin, il y a mai et feu de joie à la Ville ; mystère, pape des fous et ambassadeurs flamands à la Cité ; et à l'Université, rien ! »<sup>56</sup> L'historien attribue ensuite l'importance accordée aux artères principales : la Grande Rue de la Harpe, la Grande Rue Saint-Jacques sur la rive gauche et les rues Saint-Martin et Saint-Denis dans la Ville à la largeur et à la forme disproportionnée qui leur sont données sur le plan. Si le plan ne montre pas les

blanchisseuses qui « criaient, parlaient, chantaient du matin au soir le long du bord »<sup>57</sup>, il montre bel et bien « la Seine chargée de nombreux bateaux du Port-au-Foin au Fort l'Évêque »<sup>58</sup>.

- 29 La conclusion de Bach est qu'on peut sans cesse s'en remettre au plan pour suivre « l'exhibition ostentatoire des connaissances archéologiques de Victor Hugo »<sup>59</sup>. En revanche les bévues onomastiques attestent la gravure dans l'ouvrage de Mauperché, *Paris ancien* (1818) comme troisième source d'inspiration, plus maniable mais plus aléatoire : Rondelle pour Arondelle ; Bastonier pour Batouer, c'est-à-dire Battoir ; rue Neuve Notre-Dame pour rue Neuve Sainte-Geneviève tout simplement parce que « mais juste sous la banderole qui porte ce nom [rue Neuve], on lit Sainte Geneviève »<sup>60</sup>. L'omission du célèbre moulin de la Gourdainne ou l'adjonction d'un arbre unique à l'extrémité du Terrain derrière la cathédrale corroborent ce calque.
- 30 Il importe de citer un autre arrière-texte, autographe cette fois : Victor Hugo a vingt-trois ans quand il écrit, en 1825, « Guerre aux démolisseurs ! », court article d'une grande virulence contre les atteintes portées aux édifices anciens. Véritable manifeste contre la « profanation »<sup>61</sup> que représente à ses yeux l'urbanisation sans frein d'alors, et plaider en faveur du patrimoine. Dans le deuxième « Guerre aux démolisseurs ! » rédigé immédiatement après *Notre-Dame de Paris*, en 1832, Hugo exhibe sa rage que l'écriture du roman n'a pas entièrement pu calmer. Il revient à son texte de 1825 en le nourrissant des amères leçons tirées des récents événements politiques avec encore plus véhémence. Il crache son fiel de plus bel en personnifiant non plus les édifices mais le vandalisme lui-même, devenu véritable allégorie d'une complicité royaliste, bourgeoise, que seule une loi pourrait enrayer :

À Paris, le vandalisme fleurit et prospère sous nos yeux. Le vandalisme est architecte. Le vandalisme se carre et se prélassé. Le vandalisme est fêté, applaudi, encouragé, admiré, caressé, protégé, consulté, subventionné, défrayé, naturalisé. Le vandalisme est entrepreneur de travaux pour le compte du gouvernement. Il s'est installé sournoisement dans le budget, et il le grignote à petit bruit, comme le rat son fromage. Et, certes, il gagne bien son argent. Tous les jours il démolit quelque chose du peu qui nous reste de cet admirable vieux Paris. [...] Le vandalisme a pour lui les bourgeois. Il est bien nourri, bien renté, bouffi d'orgueil, presque savant, très classique, bon logicien, fort théoricien, joyeux, puissant, affable au besoin, beau parleur, et content de lui.<sup>62</sup>

- 31 Remarquons que la « profanation » a fait place à un vandalisme plus sécularisé depuis la Révolution de Juillet :

Au prétexte dévot a succédé le prétexte national, libéral, patriote, philosophe, voltairien. On ne restaure plus, on ne gâte plus, on n'enlaidit plus un monument, on le jette bas. Et l'on a de bonnes raisons pour cela. Une église, c'est le fanatisme ; un donjon, c'est la féodalité.<sup>63</sup>

### ***Le Paysan de Paris* : du phéno-texte à l'hypertexte**

- 32 D'une vision surplombante, revendicatrice nous passons avec Aragon à une vision exploratoire, à une pratique de la ville. L'arrière-texte ne peut dès lors plus se distinguer du texte, le récit est la découverte même de certains parcours dans Paris. On pourrait même établir une passerelle entre Kristeva et de Certeau. Pour Kristeva, le texte est une « production signifiante »<sup>64</sup> qui s'exprime dans une « formule », un acte d'engendrement, de génération, de germination. Le géno-texte correspond à une énonciation non grammaticalisée, pas encore mise en formule. Elle est appelée à se

structurer elle-même dans les différentes réalisations phénotextuelles d'un même texte. Pour de Certeau la marche a, à son tour, une fonction « énonciative » : « c'est un procès d'*appropriation* du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) »<sup>65</sup> Tout comme le phéno-texte est un géno-texte « formulé », « le lieu de *débordement* de la germination »<sup>66</sup>, un désir qui laisse place « à une nouvelle germination jusqu'à un nouveau débordement »<sup>67</sup>, de même « l'espace est un lieu pratiqué »<sup>68</sup>, car le geste cheminatoire non seulement actualise les possibilités de l'ordre spatial mais improvise, crée de l'équivoque dans les organisations panoptiques, transforme son ontologie en manières d'être et manières de faire, en singularités et en idiolectes, bref, en rêve :

le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial. Et si, d'un côté, il ne rend effectives que quelques-unes des possibilités fixées par l'ordre bâti (il va seulement ici, mais pas là), de l'autre, il accroît le nombre des possibles (par exemple, en créant des raccourcis ou des détours) et celui des interdits (par exemple, il s'interdit des chemins tenus pour licites ou obligatoires). Il sélectionne donc [...] Il crée ainsi du discontinu, soit en opérant des tris dans les signifiants de la « langue » spatiale, soit en les décalant par l'usage qu'il en fait. Il voue certains lieux à l'inertie ou à l'évanouissement et, avec d'autres, il compose des « tournures » spatiales « rares », « accidentelles » ou illégitimes.<sup>69</sup>

- 33 On le voit, la métaphorique de Kristeva demeure spatiale, comme si sa *sémanalyse* voulait ajouter un volume à une sémiotique trop statique et plane. Il s'agit d'ouvrir dans son dedans un nouveau dehors, un nouvel espace de sites retournables et combinatoires, l'espace de la signifiante qui est toujours en devenir :

À la *surface* de phéno-texte le géno-texte joint le *volume*. À la fonction *communicative* du phéno-texte le géno-texte oppose la *production de signification*. [...] la formule démystifie la valeur de l'objet en montrant ce que tout objet ayant Un Sens communicable oblitère : le processus de travail infini qui germe en lui. Or, si la germination chute, en un point, en formule, c'est pour éprouver de nouveau le vertige de l'infinité comblée, plurielle et débordante qu'il faudrait laisser couler avec l'encre sur le papier.<sup>70</sup>

- 34 Or, si d'une part, *Le Paysan de Paris* nous fait troquer en amont l'arrière-texte contre un géno-texte plus dynamique, plus idoine à celui d'un « marcheur », d'un « piéton », l'aspect discontinu, fragmentaire, l'esthétique du collage, etc. nous amène aussi à considérer en aval l'hypertexte comme un possible substitut du concept d'arrière-texte. D'autant plus que les théories sur l'hypertexte recourent également à des métaphores topologiques pour décrire cette nouvelle modalité de l'écriture : « parcours », « navigation », etc. Outre les traits qui distinguent le texte de l'hypertexte : linéarité/arborescence, espacement, lisible-scriptible/lisible-scriptible-visible, c'est surtout l'élément anachronique qui doit retenir des chercheurs intéressés par l'arrière-texte. Si l'intertextualité résonne toujours avec une diachronie antérieure dont elle serait l'héritière « l'hypertexte en revanche, s'inscrit dans une forme de temporalité différente : les propriétés dont il hérite sont celles de la session. En ce sens, rien n'empêche qu'il noue avec d'autres textes des relations implicites ou explicites alors même que ces textes n'ont pas encore été écrits ou sont en train de l'être »<sup>71</sup>.
- 35 Derrière le texte affiché se lisent toujours tous les textes possibles, qui sont à leur tour la concrétisation particulière d'une infinité d'autres textes. Il y aura cependant toujours un reste irréductible, le réel brut et mat : « Tu n'as pas dénombré les cailloux, les chaises abandonnées. Les traces de foutre sur les brins d'herbe. Les brins d'herbe »<sup>72</sup>. La ville comme arrière-texte sera toujours en porte-à-faux, résistera toujours à toute

écriture qu'elle soit textuelle, phénotextuelle, hypertextuelle. Que Proust nous serve d'épilogue. Toutes les illusions de Marcel sur Balbec, nourries par ses lectures, par le sacré de l'art, tombent lorsqu'il est confronté au trivial du réel, comme si le lieu ne pouvait jamais rivaliser avec ses mises en discours, et vice versa. C'est cet écart, cette inadéquation, cette déhiscence qui sans doute alimente et signe la longévité de la littérature et de l'imaginaire. La vierge du Porche de l'église persane, sublimée par l'imaginaire et par le désir, se voit soudain réduite, particularisée, par son environnement vulgaire, contingent :

[...] mon esprit qui avait dressé la Vierge du Porche hors des reproductions que j'en avais eues sous les yeux, inaccessible aux vicissitudes qui pouvaient menacer celles-ci, intacte si on les détruisait, idéale, ayant une valeur universelle, s'étonnait de voir la statue qu'il avait mille fois sculptée, réduite maintenant à sa propre apparence de pierre, occupant par rapport à la portée de mon bras une place où elle avait pour rivales une affiche électorale et la pointe de ma canne, enchaînée à la Place, inséparable du débouché de la grand'rue, ne pouvant fuir les regards du Café et du bureau d'omnibus, recevant sur son visage la moitié du rayon, de soleil couchant – et bientôt, dans quelques heures, de la clarté du réverbère – dont le bureau du Comptoir d'Escompte recevait l'autre moitié, gagnée en même temps que cette Succursale d'un Etablissement de crédit, par le relent des cuisines du pâtissier, soumise à la tyrannie du Particulier. [...] j'essayais de me consoler en pensant qu'il restait d'autres villes encore intactes pour moi, que je pourrais prochainement peut-être pénétrer, comme au milieu d'une pluie de perles, dans le frais gazouillis des égouttements de Quimperlé, traverser le reflet verdissant et rose qui baignait Pont-Aven.<sup>73</sup>

- 36 Ce qu'on recherche en voyageant et en lisant – car la démarche est la même, nous semble-t-il – c'est le dépaysement loin des « effets analgésiques de l'habitude »<sup>74</sup>. L'arrière-texte serait dans ce cas non pas à rechercher mais à fuir pour laisser place à la majestueuse imposture d'Hugo, à l'errance insolite d'Aragon, ou aux inépuisables ressources de Paris.

## NOTES

1. Victor Hugo, « Note ajoutée à la huitième édition », in *Notre-Dame de Paris. 1482*, Paris, Gallimard, 1975 « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 5.
2. *Ibid.*, p. 6.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 7.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 114.
7. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 392.
8. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, renouvelé en 1953, p. 67.
9. *Ibid.*, p. 19.
10. *Ibid.*, p. 65
11. *Ibid.*, p. 20.
12. *Ibid.*

13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, p. 21.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. Hubert Juin se demandait au sujet du *Voyeur* de Robbe-Grillet en 1955 : « Qu'est-ce qu'un monde où la 'présence' prédomine ? L'univers décrit par Robbe-Grillet est enfin dépouillé de tous les arrière-mondes, précise-t-il : il n'existe pas pour ceci ni pour cela, il n'existe pas pour rien, ni pour tout, ni pour le salut, ni pour le néant : il est. » (*Esprit*, 1955, in *Dossier de presse sur Le Voyeur*)
18. *Ibid.*, p. 22.
19. *Ibid.*, p. 25.
20. *Ibid.*, p. 27.
21. *Ibid.*, p. 28.
22. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 279.
23. *Ibid.*, p. 280.
24. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. 1. (1980), Paris, Gallimard, 1990, p. 148 sq.
25. Victor Hugo, « Pléiade », p. 119.
26. *Ibid.*
27. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 141.
28. *Ibid.*, p. 142.
29. *Ibid.*
30. Pierre Alechinsky, *Central Park*, 1965, 162 x 193 cm, coll. privée.
31. Victor Hugo, « Pléiade », p. 132.
32. *Ibid.*, p. 135-136.
33. Louis Aragon, *op. cit.*, p. 42.
34. Gaston Bachelard, *L'Air et les songes* (1943), Paris, Corti, p. 7-8.
35. Louis Aragon, *op. cit.*, p. 82.
36. Hugo a fait des émules : Éric Hazan, dans *L'Invention de Paris*, Paris, Le Seuil, 2002 « Points », p. 144-145, ponctue son texte des mêmes métaphores : tumeurs, métastases, cicatrices, etc.
37. Victor Hugo, « Pléiade », p. 110.
38. *Ibid.*, p. 11.
39. *Ibid.*, p. 136.
40. *Ibid.*, p. 13.
41. *Ibid.*, p. 42.
42. *Ibid.*, p. 60.
43. *Ibid.*, p. 185.
44. *Ibid.*, p. 187.
45. *Ibid.*
46. Louis Aragon, *op. cit.*, p. 184-185.
47. *Ibid.*, p. 173.
48. Michel Meyer commente *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 2001, p. 35.
49. Louis Aragon, *op. cit.*, p. 51.
50. *Ibid.*
51. *Ibid.*
52. *Ibid.*, p. 207.
53. *Ibid.*, p. 209.
54. *L'Étude historique et topographique sur le Plan de Paris de 1540* par Alfred Franklin (1869) contient à son tour une « Notice historique » qui nous éclaire sur la tapisserie d'origine et apprend que « ce précieux document était bien connu des écrivains du dix-septième siècle ; Sauval, G. Bride, Félibien » (Paris, Auguste Aubry, 1869, p. 1) La Municipalité de Paris l'aurait utilisé comme tapis

de pied, le 21 janvier 1782, lors du bal qui fut donné à l'hôtel de ville pour célébrer la naissance du Dauphin, ou tendu chaque année, le jour de la Fête-Dieu, devant la façade de la Ville. Il ne put résister à de si dures épreuves. En 1787, il était « dans le plus grand délabrement » (*Ibid.*, p. 9) et on l'aurait ensuite, vu son état, jeté dans le ruisseau. La copie de Gagnières l'aurait alors remplacé.

55. Max Bach, « Le vieux Paris dans *Notre-Dame* : sources et ressources de Victor Hugo », *PMLA*, vol. 80, n° 4, 1965, p. 321.

56. Victor Hugo, « Pléiade », p. 9 et 18.

57. *Ibid.*, p. 122.

58. *Ibid.*, p. 128.

59. Max Bach, art. cit, p. 322.

60. *Ibid.*, p. 324.

61. Victor Hugo, « Guerre aux démolisseurs », 1825/1832, *Revue des Deux Mondes*, in *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, « folio », 2002, p. 648.

62. *Ibid.*, p. 655-657.

63. *Ibid.*, p. 658.

64. Julia Kristeva, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969 « Points », p. 218.

65. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 148.

66. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 225.

67. *Ibid.*

68. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 173.

69. *Ibid.*, p. 149.

70. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 224-226.

71. J.P. Balpe *et al.*, *Hypertextes et hypermedias*, Paris, Hermès, 1997.

72. Louis Aragon, *op. cit.*, p. 221.

73. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 20-21.

74. *Ibid.*, p. 31.

AUTEUR

**NATHALIE ROELENS**

Université de Nîmègue



# Fabriques du Savon, d'après Francis Ponge

Alain Trouvé

---

Au lieu de la mémoire dire (l)'armoire  
[désordre, empilement, chevauchement]  
*Comment une figue de paroles et pourquoi*

- 1 Il y aurait, lit-on parfois, trois manières chez Ponge, se succédant et s'additionnant à la fois. Celle, d'abord, du *Parti pris des Choses* qui renouvela l'expression poétique par un décentrement sur l'objet. Celle des écrits suivants (*Proèmes, Méthodes*), effaçant la frontière entre poésie et réflexion critique. Celle du dernier Ponge qui donne à lire textes et avant-textes ou esquisses – *Le Pré* et *La Fabrique du Pré* – désacralisant l'œuvre et lui substituant une sorte de dossier génétique, forme exposée de l'arrière-texte. Poète de la parole dite en toute clarté qui ne dédaigne pas d'affirmer sa filiation avec les classiques, ainsi qu'en atteste son essai *Pour un Malherbe*, Ponge est aussi l'écrivain de la publication différée. *Le Savon*, dont les couches anciennes remontent à 1942, ne paraît qu'en 1967, au terme d'une étrange aventure de parole et d'écriture. Ponge a dû en passer par des phases d'oralisation pour lever certains blocages qui faisaient obstacle à la publication. La présentation du texte à la radio allemande en 1965 constitue une étape déterminante. L'œuvre qu'on lit aujourd'hui<sup>1</sup> présente une structure complexe dont le repérage est nécessaire. On y retrouve les différentes strates de l'écriture pongienne. Si le poète joue avec son objet, dans une connivence plus ou moins manifeste avec différents auteurs, le lecteur n'est pas tenu de souscrire totalement au parti pris affiché de transparence.

## Feuilleté de la composition

- 2 La première édition en 1967, chez Gallimard, dans la collection Blanche, fut précédée de lectures radiophoniques. La version écrite en donne le récit dans une entrée en matière destinée au lecteur français et intitulée « Début du Livre ». Le titre pourrait sembler maladroit si l'on oubliait que *Le Savon* est la seule œuvre de Ponge par lui désignée comme « Le Livre », appellation connotée qui en laisse entrevoir l'importance. L'espace

temporel de vingt-cinq ans séparant le début de la rédaction de la publication corrobore cette hypothèse.

- 3 Le texte définitif présente une structure par emboîtement à trois niveaux : 1/ le discours au lecteur français, introduit et commente 2/ le discours de présentation du texte à la *Süddeutsche Rundfunk* en 1965, imprimé en italiques. Ce second discours narre le passage du texte jusqu'alors resté à l'état de brouillon au statut d'œuvre littéraire par la performance orale. Deux des cinq appendices<sup>2</sup> placés à la fin du texte en sont des variantes. 3/ Ce discours intermédiaire cède la place à un troisième niveau (p. 362-405), constitué des états successifs du texte du *Savon*, des premières ébauches (p. 362-390) jusqu'à une version présentée aux auditeurs comme aboutie (p. 391-405). Cette reprise datée du 15 au 30 août 1946 serait-elle le cœur du texte ? Ponge recourt, pour le suggérer, à l'image de l'emballage papier ouvert pour faire apparaître la savonnette (p. 391). Après un double prélude, en vers et en prose, le texte d'août 1946 se subdivise lui-même en quatre chapitres dont les titres reproduisent les opérations successives du lavage de mains (« Du savon sec avant l'emploi », « De la confusion spontanée du savon dans les eaux tranquilles », « De l'eau savonneuse et des bulles de savon », « Rinçage »). Le niveau 3 donne à lire un engendrement continu encadré par une double mise en scène discursive. Les appendices, en tant que rajouts à la performance radiophonique, s'adressent au lecteur de l'édition de 1967. Le niveau 3 du texte est interrompu par des commentaires de niveau 2, toujours en italiques, pages 57 et 75. L'édition de La Pléiade rajoute un Dossier du *Savon* de quelques pages avec notamment un Appendice VI (« De l'importance historique du *Savon* dans Mon œuvre »). À noter que la table des matières de l'édition d'origine chez Gallimard réduit la structure en feuilleté à quatre lignes : 1/ Début du livre, 2/ Le *Savon*, 3/ Appendices, 4/ Fin du livre. Comme si la complexité se résolvait en simplicité, pour ne pas dire en platitude.
- 4 *Le Savon* donne à voir un cheminement créatif plus qu'un achèvement, anticipant sur le principe de composition de *La Fabrique du Pré* qui mettra sous les yeux du lecteur les états successifs du texte jusques et y compris dans ses tâtonnements. Une contextualisation possible renverrait aux réflexions de l'époque sur « La mort de l'auteur »<sup>3</sup>. La théorie convient plus ou moins bien à Ponge : s'il semble se refuser à l'idée du chef-d'œuvre définitif, il n'est pas sûr qu'il renonce pour autant aux prérogatives de l'auteur.

## Poétique de l'objet savon

- 5 Dans *Le Parti pris des choses*, Ponge jouait sur un premier et un second degré de l'écriture, en miroir. Le jeu se poursuit ici :
- L'eau, l'air et le savon  
se chevauchent, jouent  
à saute-mouton, forment des  
combinaisons moins chimiques que  
physiques, gymnastiques, acrobatiques...  
Rhétoriques ? (p. 362)
- 6 Du thème concret, l'écriture passe à la version abstraite, celle de « la toilette intellectuelle », qui, en termes pongiens, renvoie à un langage expurgé de la tentation du lyrisme personnel et de l'usage instrumental. Ce refus du langage quotidien en poésie apparaît dès les premiers textes, par exemple dans *Les Écuries d'Augias*. La

focalisation sur un objet ne signe pourtant qu'en apparence le congé donné à l'humain. Le parti pris de retenue tient à distance la subjectivité en la soumettant au détour du rapport à l'objet. Se laver les mains est un geste simple déjà connoté de multiples manières : « Pourquoi donc se frotter les mains est-il, dans nos régions, un signe élu de la satisfaction, voire jubilation, intérieure ? » (p. 415). C'est aussi le geste de Pilate : « il ne s'agit que du savon et de se laver les mains, à l'instar de mon ancêtre Pilate » (p. 404). Toute la culture judéo-chrétienne peut ainsi être convoquée à propos de ce modeste objet, et notamment le baptême du Christ dans le Jourdain par saint Jean-Baptiste (p. 368-369). On retrouve aussi l'humain dans la narration des circonstances. La couche textuelle datée de 1942 évoque la période des restrictions où le savon représentait un luxe. Ailleurs, intervient un regard technico-scientifique sur l'objet, la consistance dure ou molle du savon tient à l'huile qui le compose (Appendice III, p. 396).

7 Par la métaphore, on passe aussi à une érotisation et à une féminisation de l'objet. Les bulles de savon deviennent « les sphères vicieuses, irisées, d'un corps nymphéatique » (p. 364). Cette érotisation annonce le personnage de la dactylo, allégorie de « la vérité toute nue » et incarnation au premier degré, dans la saynète du Momon (p. 373-378).

8 Enfin, comme dans *Le Parti pris*, Ponge continue à explorer le trésor sémantique de la langue grâce aux dictionnaires. Il met au jour une racine commune en grec, latin, anglais et allemand (p. 411). Par remotivation sémantique, il peut même s'amuser, grâce à l'étymologie, à qualifier le savon, qui ne parle pas, de « taciturne » (p. 394). Ce jeu avec les langues pourrait être considéré comme un arrière-texte plus ou moins exhibé. L'humour, présent dès la première manière pongienne, accompagne le glissement du premier au second degré :

On sent que j'ai exagéré les développements, les variations ; qu'il y a là comme un style savonneux, moussant, écumeux, – comme la bave aux naseaux du cheval qui galope (p. 366)

Dieu merci, un certain bafouillage est de mise, s'agissant du savon (p. 370)

9 On aurait tort de confondre ici humour et frivolité... *Le Savon* est encore un objet « sapate », voire le sapate<sup>4</sup> dans sa forme parfaite, dont Ponge produit la définition, exhumée du *Littré* : « présent considérable, donné sous la forme d'un autre qui l'est beaucoup moins, un citron par exemple, et il y a dedans un gros diamant ». Ce diamant est la force d'une écriture qui révolutionne le rapport aux mots et aux choses. Ponge en commente métaphoriquement la valeur explosive, pressentie dès ses premiers écrits<sup>5</sup>, avec une pointe d'autodérision :

Les trop travaillées parmi ces gouttes éclatent et retombent en gouttes d'eau. [...]

Ces bulles sont des êtres sous tous les rapports. Enseignants au plus haut point. Ils se soulèvent de terre et vous emportent avec eux. (p. 403)

10 *Le Savon* porte aussi la trace des recherches ultérieures. Citons à cet égard l'effet de ressassement et sa réponse interne, à la fois musicale et humoristique. Le procédé apparaît dès *La Rage de l'expression*. « L'Œillet » se présente comme une série de variations verbales autour du sujet, comme si était cherchée l'expression parfaite. Dans le dernier grand texte *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1977), l'art de la figue est rapproché de l'art de la fugue. Ce moderne se donne pour modèle Malherbe et pour objectif la formule qui fait mouche. L'écriture n'est pas seulement spéculaire, elle recherche la meilleure adéquation possible aux objets. Son enjeu devient une nouvelle rhétorique qui n'interdit pas la répétition mais l'intègre comme variation heureuse.

Les pages 362-364, alternant vers et prose, introduisent tout de suite ce jeu de la variation.

- 11 Le second aspect de cette écriture de la maturité est la recherche du texte total par transcendance des clivages génériques. Les trois lignes narratives (p. 364) introduisent une dimension romanesque qu'on retrouve dans d'autres séquences (p. 381) et encore vers la fin : « ici, donc, commence une tout autre histoire que je vous raconterai une autre fois » (p. 405). *Le Savon* contient donc le récit (plus narratif que chez Poe) de la genèse d'un poème. Il tient aussi de l'autobiographie ou du journal poétique, égrenant ses lieux et dates : « Roanne, avril 1942 » ; « Coligny, juin 1943 » ; « Coligny, 6 [puis] 8 juillet 1943 » ; la période séparant l'hiver 1944 de l'été 1946 fait l'objet d'un résumé de dix lignes (p. 381). L'insertion d'une lettre de Camus et la mention du silence de Paulhan sur le texte en train de s'écrire jouent encore du même effet. Elles amènent aussi Ponge à concevoir, non une modification mais une « mise en scène » (p. 373), d'où le recours à la forme théâtrale dans « La saynète intitulée Momon » (p. 374-375)<sup>6</sup>. Ajoutons à ces formes génériques les discours philosophique, scientifique ou critique sur le modèle des *Proèmes* ainsi que le recours aux moyens poétiques traditionnels ou plus modernes : poésie versifiée ou poème en prose, texte à lire et à visualiser dans sa graphie à la manière du « Coup de dés » (p. 92).
- 12 C'est encore dans ce texte que Ponge formule sa théorie nouvelle de l'*objeu*, qu'on retrouve dans l'Appendice V avec sa variante de l'*objoie*, plaisir des mots dans leur relation à l'objet, frottements des mots et frottements du sens. L'*objeu* implique une homologie entre la perception de l'objet et la représentation par les mots. Ce mot valise condense jeu et objet pour dire le plaisir du texte. La relation partielle à l'objet, limitée par la position du sujet, entre en tension avec l'idée plus ou moins enivrante que l'on peut multiplier les approches et s'engager dans un dévoilement à l'infini de la réalité des choses. Cette tension résulte du rapport subjectif et plus précisément charnel au monde que le poète appréhende peut-être mieux que le philosophe<sup>7</sup>.

## Conjectures sur l'esthétique pongienne

- 13 La modestie de l'objet évoqué n'empêche pas le poète de chercher la pureté et une forme de l'absolu poétique. L'idée de « perfection esthétique » hante le discours (p. 381). L'écriture s'apparente à une sorte d'ascèse spirituelle : « l'exercice du savon vous aura laissé plus propre, plus pur et plus parfumé que vous n'étiez auparavant » (p. 381). Dans *La Fabrique du pré*, Ponge écrira : « La platitude est une perfection ». Le prélude interpelle le « lecteur absolu » (en quête de savoir absolu ?) auquel est promis quelque chose de plus radical que le suicide (p. 393) ; le Momon le met en scène parmi d'autres personnages allégoriques. La métaphore du décollage utilisée dans l'ouverture radiophonique est encore une variation sur l'absolu.
- 14 Cette tension vers un absolu poétique est redoublée par la présence d'une forte intertextualité mallarméenne. Les premières images des bulles de savon : « raisins creux » et « corps nymphéatique » rappellent « L'Après-midi d'un faune ». La page 392 qui joue avec la taille des caractères et leur disposition typographique, s'apparente lointainement au « Coup de dés ». Ponge joue aussi de la dimension sonore, évoquant vingt pages plus haut : « Le texte qui précède immédiatement, déclamé lentement, c'est-à-dire, en l'espèce, soigneusement calligraphié » (p. 372). Le théâtre rêvé, écrit plus que livré à la scène véritablement, et la mention du Livre font encore signe en

direction de Mallarmé, hanté par la perfection poétique au point d'apparenter son dernier écrit, inachevé, à la Bible.

- 15 On peut aller plus loin et proposer un arrière-texte culturel à cette intertextualité mallarméenne. La visée d'un absolu par la littérature rappelle en effet les recherches des romantiques allemands au début du siècle précédent. La critique de la philosophie spéculative avait été ouverte par Kant. Les romantiques de Iéna affirment la supériorité de l'art littéraire : dans la quête de connaissance, lui seul est capable de transcender l'opposition entre raison et sensibilité, philosophie et poésie au sens traditionnel du terme. Ceci à condition d'intégrer à cette quête le sens de la distance ironique : le *Witz*. Les deux se complètent. Le *Witz* relativise l'absolu mais lui permet de prendre corps en lui servant de contrepoint. Or c'est précisément le rôle que Ponge attribue au Momon : « une mascarade », car « toute œuvre d'art comport[e] sa propre caricature » (p. 374). On peut lire dans ce sens le titre « AVEC LE SAVON DANS LA BAIGNOIRE DU GNAUTHI SEAUTON » (p. 387) qui fait allusion à l'adage socratique placé au fronton du temple de Delphes. Et même percevoir ici une connotation heideggerienne : « La parole est l'enceinte (*templum*) de l'être, c'est-à-dire la demeure de l'être »<sup>8</sup>. De son côté, anticipant sur la terminologie de ce séminaire, Serge Gavronsky avait avec justesse désigné Nietzsche comme arrière-texte de la poésie pongienne<sup>9</sup>, Nietzsche dont l'écriture philosophique emprunte aussi à la littérature certains de ses moyens comme le mythe pour atteindre la vérité. Si les discours convergent quand le philosophe semble prendre pour guide la parole poétique, ils se séparent dans la distance ironique<sup>10</sup> s'agissant du philosophe écrivain Sartre, dont l'œuvre maintient peut-être plus nettement le clivage littérature-philosophie : « Notre paradis, en somme ne serait-ce pas *les autres* » (Appendice V, p. 416). En ce sens, l'intertextualité serait le lieu de la différence montrée quand l'arrière-texte désignerait celui des assimilations plus ou moins reconnues.
- 16 Ce jeu de l'opposition frontale et de la convergence masquée se retrouve à propos des questions de morale et de politique. Ponge plaide pour la déconnexion. On trouve ici une charge contre philosophie et religion qui imposent des vérités fausses et finalement nuisibles. Les deux philosophes et l'abbé Gribouille dans le Momon en sont l'expression. La satire antichrétienne se déploie selon une gradation dans l'irrévérence (p. 368, 371-372, 404). Le Christ est un exalté, le baptême une imposture promettant une fausse pureté. Ponge prend le parti de Pilate qui se lave les mains de cette mort. La distance entre morale et poésie affirmée dans cette déconnexion ne veut pas dire absence de tension vers la morale. Le jeu que préconise Ponge chez les artistes ne se détourne qu'en apparence de l'utilité : « ce plaisir [qui en résulte] tient généralement au fait qu'ils savent cacher, dissimuler leur utilité » (Appendice IV, page 414).
- 17 Tout le propos des Appendices serait à replacer au sein des débats qui opposent à distance Ponge et Aragon dans l'après-guerre et qui touchent au rapport entre littérature et politique. Ponge semble plaider pour la beauté non soumise à l'engagement, pour le plaisir bourgeois de la volupté. Il cite Baudelaire : « Ici, tout n'est qu'ordre et beauté : tout brille ». Ou Proust : « À la Recherche du Savon perdu ». La parodie n'est pas exempte d'autodérision. Pas de concession à l'art comme succédané du religieux.
- 18 La tension vers la perfection se lit encore dans la concurrence entre performance écrite et orale, dans le recours paradoxal à l'oral pour sauver l'écrit. L'écriture de Ponge s'oppose d'abord à la parole comme véhicule du lieu commun et du langage usé. Mais il

vit une double difficulté : à l'écrit, elle se traduit par la publication retardée, à l'oral, par des épisodes de mutisme aux examens<sup>11</sup>.

- 19 Durant l'hiver 1946-1947, Ponge donne une série de conférences à Bruxelles, rassemblées sous le titre « La Tentative orale », et reprises dans *Méthodes*, 2<sup>e</sup> partie du *Grand Recueil* qui paraît en 1961. On y apprend qu'il projetait de dire *Le Savon* pour précipiter l'avènement de l'œuvre. Il dira finalement un texte sur l'arbre... L'Appendice VI fait le lien entre « La Tentative orale » comme moyen de débloquent l'écriture et *Le Savon* : « Ce Savon avait été à l'origine de ma décision de parler au lieu d'écrire » (p. 420). Ce qu'on lit finalement comporte une part de trompe-l'œil : le texte attribué à la performance radiophonique a en réalité été d'abord écrit. Inversement, ce qui est écrit a aussi été lu par d'autres, *Le Savon* ayant fait l'objet de multiples représentations dans des hauts lieux de culture : Festival d'Avignon, Comédie-Française, etc.<sup>12</sup>
- 20 Dans la perspective de l'inachèvement, l'oralisation est relance, là où l'écrit fixe quand même une forme. Ponge intègre à la publication une dimension génétique, allant jusqu'à reproduire dans les dernières pages des fac-similés d'un brouillon et d'un dactylogramme. Mais il reconnaît que cet arrière-texte exposé ne dit pas tout : « Qu'on ne croie pas que j'aie donné ici l'intégralité de mes brouillons sur ce thème : de nombreuses coupes voulues y ont été pratiquées » (Appendice VI, « Pléiade », 419). La table des matières de la première édition Gallimard promettait une quatrième partie nommée « Fin du Livre ». Mais cette fin n'est pas écrite, ce ne sont que les mots placés en bas de l'appendice V. L'importance de la performance orale est peut-être enfin de relancer la question de l'arrière-texte en invitant à penser l'œuvre entourée de ses circonstances de réception.

## L'arrière-texte des tiers lecteurs

- 21 Les études savantes sur l'œuvre sont assez nombreuses. Toutes, avec des angles d'attaque différents, insistent sur l'implication physique de l'auteur dans son écriture. Gavronsky s'intéresse notamment au corps à corps avec l'écriture perceptible dans le recueil *La Rage de l'expression* (1952). Il établit un lien avec l'ouvrage de Nietzsche *La Naissance de la tragédie* qui se propose de lutter contre la dégénérescence de la parole par le dithyrambe (pour récupérer la musique perdue), l'aphorisme, l'oracle du mythe. Le regard de phénoménologues comme Henri Maldiney<sup>13</sup> souligne l'homologie entre la poésie pongienne de la relation aux choses et une philosophie plaçant au départ de son investigation le rapport physique au monde, partagées entre l'illimité intuitivement présent dans chaque sensation et l'horizon borné de tout champ perceptif.
- 22 Les théoriciens de « Tel Quel » ont voulu faire de Ponge le maître d'une révolution à faire exclusivement dans le langage hors de toute transposition dans la sphère politique. Cette révolution antisociale serait celle de la jouissance du texte équivalente à celle du corps ; l'objoie en serait la formule théorique. Les distances prises ensuite par Ponge avec le groupe montrent qu'il ne se reconnut pas tout à fait dans cette annexion théorique, en dépit d'une convergence partielle. Derrida dans « Signéponge »<sup>14</sup> met en avant l'inscription du corps écrivant de celui qui signe Ponge, un corps articulé à un nom, une langue et des circonstances. Ce faisant, il touche peut-être au plus secret de l'écriture.

- 23 Sur *Le Savon*, les études restent relativement rares<sup>15</sup>. La plupart s'intéressent à la complexité du dispositif d'écriture (écrit/oral, mélange des genres) ou s'attachent, dans le sillage du discours auctorial, à la dimension ludique du texte, avec de nombreuses variations sur la jouissance quelque peu datées, sur la légèreté de l'écriture connotée par les bulles... Seul Bellatore s'intéresse vraiment à l'ouverture vers le lecteur, mais il s'en tient au potentiel de sens susceptible de se déployer à propos du texte, sans ajouter beaucoup aux autres interprétations.
- 24 Il semble pourtant possible de s'aventurer à lire plus avant dans les blancs du texte et de faire percevoir, aux côtés d'une indéniable légèreté, un contrepoint de gravité extrême avec la présence latente/cryptée du thème de l'Holocauste dans une de ses variations : les tentatives souvent citées de transformations des corps de Juifs en savon. Les indices de cette présence sont assez nombreux. Certains renvoient, en amont du christianisme (baptême du Christ dans le Jourdain) à la Mer morte et donc aux Juifs. L'image des « traces de leur crime » (p. 400), à propos de l'action de l'eau sur le savon peut être à double sens. L'évocation de « sentiments de la responsabilité et de la culpabilité humaine », des « mains sales », par le détour sartrien, étend la notion de culpabilité. On remarque surtout l'ellipse des lignes de pointillés (p. 383) précédée de cette phrase : « Bien qu'à la vérité je pense qu'à aucune époque il n'en ait pu se trouver de plus effroyable, de plus éprouvante pour la sensibilité ». De quoi rester perplexe devant toutes ces lectures ne relevant que la légèreté supposée du propos. Car on trouve encore l'image des « fumées » (p. 399) ou, à propos du savon, la « disparition de sa forme dans toute mémoire » (p. 400).
- 25 C'est aussi le moment de rappeler les dates, avec les années de guerre (1942) et les fameuses « oreilles allemandes » dont le lecteur français devrait se munir, à l'ouverture du livre. André Bellatore les commente avec d'autres, mais il semble ne voir dans cette remarque que l'incitation à une interprétation allégée, l'Allemand ne pouvant peut-être saisir tout ce que dit le texte : il faudrait « adopter un régime de lecture plus sélectif (laisser certaines « gloses » ou « textes » sur le bord de la « soucoupe »). On en revient à la non moins fameuse légèreté pongienne que je propose de ne pas prendre au mot, tout à fait...
- 26 Tout de même, Jürgen Habermas parle à propos des années de l'après-guerre incluant la date de la prestation radiophonique de 1967, d'Allemands n'ayant jamais envisagé « d'admettre leur culpabilité », sachant, en somme, et ne voulant savoir. Les oreilles allemandes pourraient tout aussi bien dans ces conditions être celles de la mauvaise conscience et l'on pourrait relier le silence de Ponge sur ce sens possible auquel, me semble-t-il, fait peut-être interrogativement allusion la lettre de Camus placée dans le texte, à sa volonté de déconnecter son écriture de la pesanteur des thématiques politiques, évoquées plutôt sous la forme de touches fragmentaires tendant à en minimiser la portée. Faut-il en rajouter ? Reprise dans l'Appendice II :
- Et, maintenant je me le demande, n'y avait-il pas là, quand j'entrepris cette étude, quelque réminiscence, très travaillée vers son abstraction, dans ma mémoire, de l'exode de 1940, comme je l'avais vécu quelques années auparavant... ? (p. 119)
- 27 D'un exode vers un autre ?... L'Appendice III disserte sur la composition chimique du savon et son étymologie (comportant l'idée de brûlure). Certes, Ponge n'accrédite pas cette interprétation et semble décourager toute tentative en ce sens. Le commentaire donné à Sollers dans les *Entretiens* de 1970 plaide à sa façon pour la même et seule jubilation attachée à l'évocation légère de l'objet. Ce qui, d'une certaine façon revient



aussi à encadrer les lectures. L'écriture poétique du texte connote, de façon plus ou moins consciente, cette exclusion – on n'ose dire refoulement : variation sur l'élimination progressive de cet objet humanisé, le savon, résurgence de la tâche d'encre en dépit de la tentative répétée de lessiver le langage pour lui faire atteindre la pureté poétique. Derrida, encore lui, paraît toucher juste, tout en esquivant : « Sur le thème du savon, et la mémoire de l'Allemagne nazie, sur ce dont on fit du savon, il y aurait beaucoup trop à dire »<sup>16</sup>.

- 28 L'objet théoriquement voué à la dissolution condense ici un très large faisceau de données culturelles et existentielles qui justifient l'idée de somme figurée dans *Le Livre*. L'intertexte biblique, sur le mode de la réécriture sarcastique, mallarméen, dans l'hommage légèrement distancié, connote peut-être la mort de dieu, non celle de l'absolu. L'arrière-texte, quant à lui, est partagé entre une face explicite et une face à découvrir plus ou moins refoulée. Face visible des esquisses publiées et face cachée des brouillons écartés. Arrière-texte manifeste des étymologies reconstituées et des circonstances racontées. Arrière-texte latent des contextes occultés, à reconstituer.
- 29 L'arrière-texte exhibé relève encore de l'hommage paradoxal à la clarté des grands classiques ; l'œuvre de Ponge réalise la combinaison unique de l'avant-garde littéraire et d'une forme de réinscription dans la tradition. Le lecteur doit-il se contenter d'épouser la démarche du créateur et son intention esthétique ? Il semble possible d'aller plus loin, avec le demi-consentement de l'auteur, dans deux directions. L'une appréhenderait dans les failles du texte et dans ses blancs la trace d'un corps à l'œuvre. L'autre intégrerait à son jeu quelque chose comme un énoncé ou idéologème fantôme. Quel intérêt, dira-t-on, de suggérer ce qu'on pourrait dire ? Donner à éprouver la profondeur de l'expérience humaine jusque dans le mécanisme de l'oubli.

## NOTES

1. Édition de référence : *Le Savon, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », II, 2002, p. 355-421.
2. Appendices I et IV. Les trois autres Appendices (II, III et V) se présentent comme de nouvelles variations qu'on peut rattacher au niveau 1.
3. Titre d'un article publié par Barthes en 1968.
4. *Cinq sapates*, qui connaît des prééditions partielles en 1935 et 1936 a été publié en 1950.
5. Lire au sujet de l'écriture comme bombe à retardement, Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Le Seuil, 198, p. 59.
6. À noter que *Le Savon* a donné lieu à différentes lectures à plusieurs voix et transpositions théâtrales du texte (1971 : lecture à plusieurs voix dont celle de l'auteur sur France Culture ; 1981 : Centre Pompidou ; lecture scénique ; 1983 : Savon-Comédie au festival de La Rochelle ; 1985 : Festival d'Avignon ; 1986 : reprise à la Comédie Française).
7. L'homologie entre expérience du langage et expérience des choses a été soulignée par Michel Collot dans *La Structure d'horizon* et dans son essai, *Francis Ponge – Entre mots et choses*, Paris, Champ Vallon, 1991.
8. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, [1949].



9. Serge Gavronsky, « Nietzsche ou l'arrière-texte pongien », in *Colloque de Cerisy « Francis Ponge »*, Paris, UGE, 10/18, 1977.
  10. Réécriture à la manière d'Isidore Ducasse dans *Les Poésies*.
  11. Ponge reste muet à l'oral de sa licence de philosophie en 1918, puis à l'oral de l'ENS en 1919. Sur son rapport à l'aphasie, point commun avec Michaux et Artaud, voir J.-M. Gleize, *op. cit.*
  12. Lire à ce sujet, *Le Savon*, Note sur le texte, OC, II, p. 1507.
  13. Henri Maldiney, *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974.
  14. Colloque de Cerisy, *op. cit.*
  15. Citons Michel Deguy, « Ponge Pilate », *Critique*, n° 234, 1966 ; Henri Ronse, « Toilette intellectuelle », *La Quinzaine littéraire*, 15 mars 1967 ; Pierre Chappuis, « L'ivresse lucide de Francis Ponge », NRF, 178, octobre 1967 ; Max Bense, « Sur *Le Savon* », *Cahiers de l'Herne*, 1981 ; André Bellatore, « *Le Savon* ou l'exercice du lecteur » (*Ponge, résolument*, 2004).
  16. Jacques Derrida, « Répliques. Entretiens sur Francis Ponge avec Gérard Farasse », *Revue des sciences humaines*, n° 228, 1992.
- 

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

# Trois réminiscences : Crane, Mallarmé, Heidegger

Christian Doumet

---

- 1 En 1897, le journaliste et écrivain américain Stephen Crane faisait naufrage à bord du navire qui l'emportait vers Cuba. Il sera des trois rescapés qui, après trente heures passées dans un canot de fortune, échoueront sur la côte cubaine. Il donnera de cet événement un récit saisissant dans *The Open Boat*, paru l'année suivante<sup>1</sup>. Or tandis qu'il voit sa mort proche, un poème lui revient en mémoire, qu'il « avait même oublié avoir oublié ». Il y est question d'un soldat de la Légion « qui gisait moribond en Alger », sans personne pour lui venir en aide. Un camarade seulement se tenait près du légionnaire, dont ce dernier saisit la main en lui confiant : « Je ne reverrai plus mon pays, mon pays natal. » Soudain, à l'esprit du naufragé, la vérité du poème oublié se fait jour. Vérité que rien d'autre que ces quelques vers assez pauvres ne peuvent contenir ; et qui cependant paraît s'adresser personnellement à lui. Commence alors un travail double de remémoration et de paraphrase. Comme si les marges du texte conservé dans la mémoire de celui qui se croit perdu en mer se couvraient d'elles-mêmes de cette révélation. Il voit clairement le soldat couché sur le sable, sa pâle main gauche pressant sa poitrine pour tenter de retenir la vie. Il voit, dans le lointain algérien, une ville aux formes basses et carrées qui se détache sur un ciel faiblement éclairé par les dernières lueurs du couchant. Il éprouve alors « une compréhension profonde et parfaitement impersonnelle » de ce lyrique soldat, et au-delà, de la situation universelle qu'il représente. Comprendre, dans de telles circonstances, n'est rien d'autre que se comprendre embarqué dans une destinée à la fois irréversible et commune. Se saisir dans la communauté des destins, et paraphraser ce saisissement.
- 2 Dans le cadre du thème proposé par le présent séminaire, j'aimerais m'interroger sur le type de phénomène qu'évoque l'expérience de Stephen Crane, et que je rassemblerai sous le concept de réminiscence poétique, en m'appuyant sur trois exemples, celui de Crane, un autre puisé chez Mallarmé et un troisième chez Heidegger. Peut-on, à ce propos, parler d'« arrière-textes » ou de « coulisses du littéraire », pour reprendre les termes exacts du sujet ? Un lecteur même distrait ne saurait manquer d'établir une relation, confuse mais tenace, entre la remémoration subite du poème au légionnaire

mourant et l'écriture du texte que nous lisons, texte dont la portée à la fois dramatique (c'est bien le moins !), philosophique et poétique suffisent à lui valoir, quelque cent dix années plus tard, la remémoration à laquelle à mon tour je me livre ici. Autrement dit, l'une des hypothèses qu'invite à former Stephen Crane, c'est que la réminiscence poétique est un des faits qui ont déterminé chez lui l'écriture du récit que nous lisons ; et que le naufrage physique serait ainsi intimement, encore que mystérieusement, lié à cette sorte de sauvetage que la mémoire opère sur elle-même autour du poème au légionnaire mourant. Hypothèse, bien sûr. Essayons de la suivre un instant.

- 3 Les heures sont longues, sur un canot de sauvetage en pleine mer, avant que les lointains laissent deviner la silhouette d'un navire ou d'une côte... Heures passées à écopier, à pagayer ; mais aussi, le récit de Crane y insiste en détail, pour les trois naufragés, à parler (il y a toujours dans de telles circonstances, un esprit assez fort pour lutter contre l'abattement collectif) et, lorsque la fatigue, le découragement et le silence s'installent malgré tout, à rêver aux diverses sortes de fin qui se présentent – et naturellement aussi, au morceau de vie que cette fin viendra rompre. C'est dans cet interstice de la rêverie, entre l'idée d'une mort déjà concrètement figurable et celle d'une vie encore intensément éprouvée que se glisse le poème du légionnaire mourant. Il n'échappe pas au narrateur que la situation dudit poème présente d'étranges analogies avec la sienne. Mais sans doute mille autres situations du même ordre auraient pu lui revenir, mille récits, mille souvenirs... Pourquoi ce poème ?
- 4 Une première réponse tient dans l'expérience du pathos proposée ici. Je définirai le pathos une manière de figurer notre mortalité dans la plus grande connaissance de la douleur qui s'y attache, tout en la rendant acceptable. Il est d'autres façons de rappeler que nous sommes mortels. Des façons philosophiques, par exemple, qu'ont codifiées les stoïciens antiques ou humanistes. Le *memento mori*, qui signifie proprement : « fais effort, prends soin de te souvenir que tu es mortel », s'entend comme un précepte universel, à méditer surtout dans les circonstances d'où toute menace de mort est absente. Le propre du pathos, c'est qu'il dresse, lui, une figuration active de notre mortalité ; que l'image de mort qui s'y peint est donnée comme un *exemplum*, nous invitant non tant à méditer qu'à pâtir, qu'à compatir, qu'à sym-pathiser avec (dans le pire des cas : à larmoyer sur) la condition commune qui nous lie au héros de l'*exemplum*. En même temps, l'exemplarité a pour effet (et pour vertu) de mettre à distance, grâce à la figuration justement, la part infigurable de notre mortalité. De la rendre ainsi acceptable.
- 5 La réminiscence du poème au légionnaire mourant, chez Crane, concilie donc une figure exactement analogue à la situation actuelle du naufragé et la mise à distance esthétique de cette même situation, un peu comme si soudain un tiers médiateur venait s'interposer entre le narrateur et sa propre mort. Cette conciliation retentit à la fois, on peut le supposer, sur le moral de celui qui voit sa mort si proche, mais aussi sur le récit que nous lisons, dans la mesure où un lien difficile à penser mais ici limpide, unit l'instinct de survie à la production des œuvres. La vérité sous-jacente à laquelle nous conduit Crane peut en somme s'énoncer ainsi : la mémoire des textes est ce qui nous pousse à vivre et ce qui nous pousse à écrire. Une vérité que ne démentirait pas Proust quelques années plus tard (entendons dans cette perspective le fameux : « La vraie vie, c'est la littérature »).
- 6 Ce lien entre vivre et œuvrer est, on le voit, sous-tendu par les puissances de la mémoire. Encore faut-il préciser (et ce sera ma deuxième remarque) la forme

particulière que revêt la mémoire dans l'opération de la réminiscence. La réminiscence est à la fois moins et plus que le souvenir. Un souvenir lacunaire, mais intensifié par cette lacune même. C'est parce que le passé ne revient que partiellement à la présence, parce que ce retour paraît proprement inexplicable, qu'il prend un tel prix. En réalité ce qui nous est donné dans ces bribes, ou ces traces, s'apparente au statut sémiologiquement équivoque des indices. La réminiscence signale une présence, mais de quoi ? Faisant signe, il est à lui seul toute cette présence, sans que soit pour autant levée l'énigme de ce qu'elle signifie. L'indice, la réminiscence en viennent ainsi à délimiter sur nos chemins de hasard, l'espace plein, l'espace saturé d'une inconnue. Un peu à la manière dont Mallarmé, dans « Le Démon de l'analogie », entend revenir à lui un fragment de poème mettant en scène le vide même : un homme sort de chez lui avec, dit-il, « la sensation d'une aile traînant sur les cordes d'un instrument »<sup>2</sup> ; très vite, cette sensation revêt la forme d'une phrase dont toute la méditation qui suit tentera d'élucider l'énigme : *La Pénultième est morte*, phrase disposée de telle sorte qu'une coupure interne y fasse apparaître la fin d'un vers et le commencement d'un autre. Fragment de poème, donc. La déambulation s'achève devant la vitrine d'un luthier où le héros découvre en effet de « vieux instruments pendus au mur », et à terre, « les ailes enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens. »<sup>3</sup> Cette réalisation de l'intuition première le laisse dans la perplexité : « Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième. »

- 7 Bertrand Marchal, s'interrogeant sur le mystère de ce syntagme, fait simplement remarquer que la syllabe pénultième du mot « pénultième » est « nul », et qu'ainsi dépliée, l'énigmatique proposition s'éclaire comme une tautologie : l'avant-dernière syllabe du mot « pénultième » est nulle, autrement dit morte. Mais la portée du texte ne se réduit évidemment pas à un jeu de mots. Il y a, tout au long de cette histoire, une tentation de l'abandon, du libre cours laissé aux mots : « Harcelé, dit le héros, je résolu de laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur ma bouche. » Laisser les mots errer sur la bouche... Laisser l'initiative au langage seul. Or, c'est très explicitement cette décision qui, dans un mouvement d'apparente magie, provoque l'incarnation soudaine du fantasme dans le réel. Une telle efficacité attribuée au langage ne s'explique que par recours à la mémoire.
- 8 Mallarmé insiste en effet sur l'ancienneté des objets révélés : le flâneur a suivi instinctivement la rue des antiquaires ; les instruments découverts dans la vitrine sont vieux et les oiseaux, anciens. Tout porte donc à croire que cette petite exposition hétéroclite a pu déjà, en d'autres temps, se présenter au regard du promeneur. Que l'instinct qui conduit la déambulation n'est peut-être rien d'autre que le souvenir ; et la sensation initiale, qu'une réminiscence. Pensant rencontrer les objets dans le monde, le flâneur mallarméen ne ferait alors que les retrouver dans sa mémoire, ce qui signifie qu'ils s'y seraient préalablement inscrits comme les types de ce que le fragment poétique énonce.
- 9 Le poème en prose s'achève sur un mot mis en valeur par l'apposition : « *Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième.* » (Je souligne) Un mot qui évoque inmanquablement Poe et son *Ange du bizarre* ; mot que d'ailleurs Mallarmé utilise à la première ligne de sa traduction du *Corbeau*<sup>4</sup>, et qui pourrait aussi bien rendre le *odd* que Baudelaire avait traduit par extraordinaire dans un autre titre fameux de Poe. Mallarmé pense à Poe dans ce récit surnaturel relatant l'un de ces « *accidents bizarres, qui étonnent continuellement les sceptiques* »<sup>5</sup>. La

bizarrierie dont il est question tient à une étrange succession temporelle : l'énigme initiale se résout finalement, mais dans un ordre inattendu, d'abord par la nomination, puis par la vérification dans le réel (on attend d'ordinaire que le mot vienne à la chose, non l'inverse).

- 10 Naturellement, il faut faire entrer, dans cette inversion, la part qui revient aux effets de la libre association (« laisser les mots errer sur la bouche », comme dit Mallarmé), à cette associativité dont Freud découvre la richesse dès les *Études sur l'hystérie*. Le poème en prose de Mallarmé a l'allure d'un récit de rêve : escamotage des contingences matérielles, déshumanisation, surgissement d'événements surnaturels... Et à l'instar d'un rêve, ce récit autorise qu'on distingue en lui le latent du manifeste. Manifestement, il s'agit de la résolution d'une énigme « linguistique » : tout le versant explicite du texte déploie le cheminement difficile de cet effort d'interprétation. Mais sur le plan latent, le sujet éprouve, sans l'avoir cherché, le vacillement de l'espace et du temps : sa flânerie le reconduit *in fine* à la phrase incompréhensible du commencement ; la révélation de la vitrine superpose l'antérieur et le postérieur dans une temporalité flottante entre oubli et réminiscence<sup>6</sup>. Bref, ce que découvre Mallarmé peu avant Proust, peu avant Bergson, c'est que cette simultanéité et cette homotopie se reflètent dans le langage ; que les mots, par leur associativité, par leur métaphoricité, représentent le seul milieu où il nous soit donné de connaître de telles superpositions, de tels télescopages temporels.
- 11 Si bien que tout comme l'*Open boat* de Crane, *Le Démon de l'analogie* pourrait bien ne nous parler que de sa propre genèse. Ce mot de *bizarre*, n'est-il pas l'indice de cette inquiétante étrangeté en quoi Freud place l'origine de la pulsion littéraire ?
- 12 J'en viens à un troisième cas. Comme le héros de Stephen Crane, Martin Heidegger, en 1946, est lui aussi une espèce de naufragé. Sa chaire de philosophie à l'université de Fribourg lui a été retirée ; la détresse matérielle commence à se faire sentir. Certains de ses anciens amis (Karl Jaspers entre autres) se détournent de lui<sup>7</sup>. En cette « année zéro » d'une Allemagne exsangue, un poème lui revient en mémoire à lui aussi. Il s'agit d'un texte de Hölderlin. Non que Heidegger ait jamais oublié Hölderlin, abondamment commenté au contraire depuis 1934 dans différents cours et conférences<sup>8</sup>. Mais au milieu du désastre, l'élégie *Le Pain et le vin* se fait entendre, et en particulier un vers qui donnera son titre au texte publié plus tard dans *Chemins qui ne mènent nulle part* : « Pourquoi des poètes en temps de détresse ? » C'est ce vers que Heidegger se propose de paraphraser devant un cercle privé, à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de Rilke au mois de décembre 1946 : *Wozu Dichter in dürftiger Zeit* ? Ce vers parle de détresse. Pas tellement éloigné en cela de la lamentation du légionnaire de Crane et du désarroi qu'il trahit<sup>9</sup>. Une différence cependant sépare profondément les deux énoncés : tandis que le second chante la souffrance d'un homme seul, le premier embrasse un destin collectif, celui des « poètes » dans les temps calamiteux, et notamment dans ce temps-ci – entendons, à la fois celui de Hölderlin et celui de Heidegger, celui de Hölderlin dans la mesure où il est susceptible de se reproduire à d'autres époques sous des formes diverses, parmi lesquelles figure la forme « 1946 ». C'est donc la question de la fonction (*wozu*) des poètes dans la communauté de l'époque que lit Heidegger à travers la formule de Hölderlin. Heidegger est sensible à cette question-là, dans le poème de Hölderlin comme à un nœud du bois. Il aurait pu en retenir d'autres. Or s'il s'attache à ce nœud, s'il le retient, c'est qu'il vient consolider une hypothèse à laquelle Heidegger se rallie depuis quelque temps (elle apparaît dans

d'autres lectures antérieures de Hölderlin) mais qui ici et maintenant, dans l'Allemagne de 1946, trouve un sens particulier. Cette hypothèse, c'est celle de la fonction d'essence théologique dont sont investis les poètes. « Les poètes, écrit Heidegger, sont ceux des mortels qui, chantant gravement le dieu du vin, ressentent la trace des dieux enfuis, restent sur cette trace, et tracent ainsi aux mortels, leurs frères, le chemin du revirement »<sup>10</sup>. Cette trace, c'est celle du sacré. La fonction poétique consiste donc à être attentif au sacré, à le suivre partout où il se rencontre et à en indiquer le chemin aux hommes. Les poètes sont appelés à une telle fonction par leur aptitude singulière à « atteindre l'abîme ». « Le mortel auquel est imputé d'atteindre plus tôt et autrement que les autres à l'abîme, celui-là éprouve les marques que l'abîme dessine »<sup>11</sup>. Pour qu'ait lieu la conversion du naufrage en salut, de la détresse en espoir, de la nuit en jour, il faut que dans un geste de naufragé, les poètes prennent pied sur le fond de l'abîme et nous en reviennent. Qu'ils se chargent de cette épreuve salvatrice, seule apte à révéler le chemin d'un revirement collectif.

- 13 Cette hypothèse, il me semble qu'elle se fonde sur une sorte de grand récit (grand par les instances qu'il convoque, les espaces qu'il dessine, les actes qu'il met en œuvre) que Heidegger puise à diverses sources. Il faudrait détailler toutes les matières narratives qu'il rassemble et remodèle pour construire la figure du poète. Toutes les opérations syntaxiques et métamorphiques auxquelles il se livre. Travail de réévaluation de schèmes reçus, de combinaison à partir d'éléments fictionnels fournis par Hölderlin (c'est globalement le thème des dieux enfuis) et, à travers lui, par Sophocle (ici, la substance du héros tragique), par la figure christique (l'épreuve de la solitude et de l'abîme), par Nietzsche (la position centrale de Dionysos)... Ces modèles considérables ne sont pas pour rien dans l'ampleur de la figure ainsi construite. Mais ce remodelage laisse transparaître autre chose encore : la puissance synthétique dont un certain romantisme (celui de Hölderlin naturellement, mais plus largement, celui qui découle d'Iéna, c'est-à-dire de Schiller, des frères Schlegel, de Novalis ; romantisme qui présente des parentés sur ce point, du côté français, avec celui de Nerval) eurent le secret, et dont l'opéra (wagnérien, mais non seulement) fut le laboratoire incessant à travers le dix-neuvième siècle. Heidegger est l'enfant de cette esthétique dans la pensée<sup>12</sup>. Cette leçon d'un certain romantisme dit qu'un grand récit intemporel transcende l'histoire et l'éclaire par-delà les événements qui la scandent. Qu'en somme la poésie est cette parole qui nous révèle la pluralité des temps simultanés.
- 14 Si maintenant je mets en perspective les trois exemples dont je viens de parler (Crane, Mallarmé, Heidegger), il me semble qu'ils disent tous trois la même chose par des voies très différentes : qu'écrire, c'est subir l'effet d'une réminiscence ; mais d'une réminiscence *nulle*, ou vide. La réminiscence de quelque chose que nous n'avons jamais su, jamais appris, même jamais connu. Réminiscence de précisément ce qui revient sans être jamais venu, comme si nous vivions une seconde fois ce que nous n'avons jamais vécu (c'est tout le motif des grands récits auxquels Jean-François Lyotard donnait une fonction essentielle dans notre manière de vivre l'histoire).
- 15 Il faut, pour comprendre ce paradoxe, admettre que le processus de création littéraire nous oblige à sortir des catégories du temps linéaire ; que justement ce processus n'est peut-être rien d'autre que l'échappée par laquelle nous donnons droit de parole, droit de langage, à des figures du temps non pas alignées, mais plutôt géométriques, ou polyphoniques. Cette sorte de structure que la musique présente dans ses expressions les plus simples (*Frère Jacques*) comme les plus complexes (*L'Art de la fugue*), la

littérature l'explore à sa manière, dans son espace rythmé d'analepses, de prolepses, de toutes ces figures que Gérard Genette rassemblait, dans un chapitre de *Figures III*, sous le terme générique d'*anachronie*. Ayant analysé quelques passages de *La Recherche* où les effets d'anticipation et de rétrospection apparaissent sous un jour particulièrement retors, Genette en venait d'ailleurs à une conclusion assez décevante : Proust, selon lui, manifestait par là « plus et mieux que quiconque avant lui, la capacité d'*autonomie temporelle* du récit »<sup>13</sup>. Les questions liées au récit étaient de son sujet ; mais cette autonomie temporelle qui reste un fait remarquable mais isolable dans l'ordre narratif, il me semble qu'elle participe de l'essence de la littérature ; que cette anachronie est le trait dans lequel elle trouve son ressort et sa justification face au temps désespérément linéaire des horloges. Dans son espace propre, rythmé par les résurgences du futur (du type, forgé par Genette à partir de Proust : « Il devait arriver plus tard, comme nous l'avons déjà vu ») et par les futurisations du passé (« il était déjà arrivé, comme nous le verrons plus tard »), la littérature explore et exprime la puissance du langage à aller vers une simultanéité des temps selon l'idée que le passé n'est pas l'antériorité du présent, mais une construction, un remodelage opéré par le présent.

- 16 Si la littérature est l'art de ce remodelage, c'est que le langage a la capacité de construire rétrospectivement le passé. Pour résumer ce qu'illustrent ensemble Crane, Mallarmé, Proust, Heidegger, on dira qu'écrire, c'est d'abord réinventer un passé. Pierre Bergounioux écrit :

Les rêves ont la capacité de restituer son évidence tangible au passé. Mais pour franchir leurs « portes d'ivoire et de corne », il faut avoir perdu le souvenir du présent. [...] En deçà des rangs de ceux qu'on a connus, aimés, honnis pour certains, se dressent, à de certaines heures, des figures sans visage et sans nom, effrayantes, autres, dont il n'est pourtant pas permis de douter qu'on est elles, qu'elles sont nous.<sup>14</sup>

---

## NOTES

1. Stephen Crane, *Le Bateau ouvert*, trad. P. Leyris, Paris, éditions Sillage, 2005.
2. Stéphane Mallarmé, « Le Démon de l'analogie », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 416.
3. *Ibid.*, p. 418.
4. « Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié. »
5. Edgar Poe, *L'Ange du bizarre*, trad. Charles Baudelaire.
6. Constats analogues à ceux qu'on pourrait faire à la lecture du mythe de la caverne au livre VII de la *République* – autre récit de rêve.
7. Voir Hugo Ott, *Martin Heidegger. Éléments pour une biographie*, trad. J.-M. Belcœil, Paris, Payot, 1990, p. 23-25.
8. Pour mémoire : lors du semestre d'hiver 1934-35 où il traite des *Hymnes* de Hölderlin *La Germanie* et *Le Rhin* ; en avril 1936, lors d'une conférence sur *Hölderlin et la poésie* donnée à Rome ; à l'occasion du discours *Comme un jour de fête* prononcé en 1939 et en 1940 ; à l'occasion d'un cours, de nouveau, durant le semestre d'hiver 1941-1942 ; puis de nouveau durant le

semestre d'été 1942 ; dans divers discours et conférences en 1943 ; enfin, à l'occasion du dernier cours, finalement interrompu dès la première séance sur ordre du parti national-socialiste. Tous les détails de cette histoire se trouvent dans Jean-François Mattei, *Heidegger et Hölderlin. Le quadriparti*, PUF, Paris, 2001, p. 22-24.

9. Il faut rappeler le contexte de la strophe : « Le soleil souvent me paraît moins lourd que cette veille / Sans compagnon, cette fiévreuse attente... Ah ! que dire encore ? Que faire ? /Je ne sais plus, – et pourquoi, dans ce temps d'ombre misérable, des poètes ? » Hölderlin, « Le Pain et le vin », trad. G. Roud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 813.

10. Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 326.

11. *Ibid.*

12. Sur le rapport complexe de Heidegger au romantisme, voir Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1998, p. 88-91.

13. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 121.

14. Pierre Bergounioux, *Chasseur à la manque*, « Le Promeneur », Paris, Gallimard, 2010, p. 9-10.

---

AUTEUR

CHRISTIAN DOUMET

Université Paris VIII



## Bibliographie

---

- ARRIVÉ, Michel, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, 31, septembre 1973.
- ARRIVÉ, Michel, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, [1929], Paris, Le Seuil, trad. Isabelle Kolitcheff, 1970.
- BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) », *Encyclopædia universalis*, 1968.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1974.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, « Interlecture versus intertexte », in *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p. 11-37.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1957.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BONNEFOY, Yves, *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002.
- BOUILLAGUET, Annick, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique* n° 80, 1989, p. 489-497.
- CARRIER, Louis-Philippe, « L'infratexte sensible du lecteur », in Mazaauric, Catherine, Fourtanier, Marie-José, Langlade, Gérard (dir.), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, « ThéoCrit' », 2011.
- CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995.
- COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282-296.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Génétique et théorie littéraire », in Hay, L. & Nagy, P. (dir.), *Avant-texte, texte, après-texte*, Paris, Éditions du CNRS, 1982.
- DE MAN, Paul, *Allégories de la lecture*, [1979], Paris, Galilée, 1989, trad. Thomas Trezise.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Pour une lecture littéraire*, Bruxelles, De Boeck, 2005.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, [1979], Paris, Grasset, 1985, trad. Myriem Bouhazer, rééd. « Poche Essais », n° 4098.
- FINK, Eugen, « Représentation et image », *De la phénoménologie*, Paris, Minuit, 1976.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

- GLADIEU, Marie-Madeleine, TROUVÉ Alain (dir.), *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, dir., Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 1, 2006.
- HUSSERL, Edmund, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, [1936], Paris, Gallimard, 1989.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.
- KRISTEVA, Julia, *Σημειωτική / Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, rééd. « Points ».
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature et du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, coll. « poétique », 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 4-7.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983.
- ROELENS, Nathalie, *Le Lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- ROSOLATO, Guy, *La Relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978.
- SOJCHER, Jacques, *La Démarche poétique*, Paris, UGE, 10/18, 1976.
- STAROBINSKI, Jean, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981 (Chapitre 5 : « Intertextualité »).