



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2014

Entre hybris et mélancolie. Poétique, esthétique et usages de la liste dans le roman français contemporain (1963-2013)

Turin Gaspard

Turin Gaspard, 2014, Entre hybris et mélancolie. Poétique, esthétique et usages de la liste dans le roman français contemporain (1963-2013)

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB_B3266248B8125

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

FACULTÉ DES LETTRES
SECTION DE FRANÇAIS MODERNE

Entre *hybris* et mélancolie.
Poétique, esthétique et usages de la liste dans le roman français
contemporain (1963-2013).

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des lettres
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de
Docteur ès lettres

par

Gaspard Turin

Directeur de thèse

Jean Kaempfer

IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

Directeur de thèse :

Monsieur Jean Kaempfer

Professeur honoraire, Faculté des lettres, Université de Lausanne

Membres du jury :

Monsieur Gilles Philippe

Professeur ordinaire, Faculté des lettres, Université de Lausanne

Monsieur Dominique Vliart

Professeur, Université de Paris 10, France

Monsieur Philippe Hamon

Professeur honoraire, Université de Paris 3, France

autorise l'impression de la thèse de doctorat de

MONSIEUR GASPARD TURIN

intitulée

Entre hybris et mélancolie
Poétique, esthétique et usages de la liste littéraire
dans le roman français contemporain (1963-2013)

sans se prononcer sur les opinions du candidat / de la candidate.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

Lausanne, le 19 septembre 2014


François Rosset
Doyen de la Faculté des lettres

Entre
hybris
et
mélancolie



Poétique, esthétique et usages de la
liste littéraire dans le roman français
contemporain (1963-2013)

Remerciements

Mes remerciements vont, en premier lieu, à mon directeur de thèse Jean Kaempfer, pour m'avoir fait confiance, pour m'avoir en 2007 offert les œuvres complètes de Roland Barthes, partagé avec moi de nombreux moments d'amitié et suivi avec une attention et une rigueur jamais démenties au cours des années.

Merci à Philippe Hamon pour m'avoir reçu chez lui, Rue du Général de L***, et pour avoir formulé avec enthousiasme un grand nombre d'idées et d'axes de réflexion forts, me traitant comme un égal alors que mon travail n'en était qu'à ses balbutiements.

Merci à Dominique Viart pour l'ensemble de son œuvre, éclairante et, parfois aussi, effrayante dans ses qualités de synthèse.

Merci à Gilles Philippe pour exactement les mêmes raisons.

Je dois un grand nombre de bonnes idées à l'esprit alerte de Jérôme David, qui n'en est jamais avare.

Merci à Antonin Wisser pour ses relectures, ainsi que nos nombreuses et fructueuses discussions, depuis des années, qui ont fini par me convaincre que certains philosophes n'étaient peut-être pas complètement hors de portée.

Merci à Jacob Lachat pour sa relecture, intelligente et empathique, bien dans sa manière.

Merci à Michel Aberson pour sa lecture et ses judicieux conseils à propos d'Homère.

Merci à Anne-Christel Grau et à Valentine Nicollier, fidèles béquilles durant une dernière ligne droite que, pour avoir trop couru ventre à terre, j'aurais dû accomplir sur les genoux sans leur aide.

Merci à Sylvestre Pidoux pour m'avoir initié à Meschonnic et, indirectement, de m'avoir trempé (sinon converti) à cette rigueur de pensée particulière dont les linguistes de l'Université de Lausanne sont des représentants si émérites.

Merci à Loreto Núñez pour sa maîtrise approfondie de la langue italienne, sans laquelle une bonne partie de l'ouvrage de Sergio Givone me serait resté inconnue.

Merci à Laurent Demanze pour ses subtils conseils et ses encouragements.

Merci à Jérôme Meizoz pour son soutien indéfectible envers les doctorants et ses conseils, toujours d'une rare finesse.

Merci à Marta Caraion et à Marc Atallah pour leurs pistes à propos de Jules Verne.

Merci à Dominique Rabaté pour ses très beaux ouvrages et son intelligence généreuse.

Merci à Madeleine Jeay, dont le livre *Le Commerce des mots* a été un déclencheur dans le choix de mon sujet.

Pour leur soutien, leur aide et leurs conseils, je remercie chaleureusement mes collègues et amis de l'Université de Lausanne ou d'ailleurs, à qui je dois éclairages, présence et confiance lors d'événements scientifiques, ou plus simplement quelques e-mails m'indiquant la présence de telle ou telle liste inconnue de moi au cours de leurs lectures : Cyrille François, Rudolf Mahrer, Véronique Rohrbach, Marie Capel, Delphine Abrecht, Romain Bionda, Aurélien Métroz, Adrien Guignard, Adrien Paschoud, Raphaël Baroni, Noël Cordonier, Chiara Bemporad, Thérèse Jeanneret, Marc Escola, Antonio Rodriguez, Danielle Chaperon, Jean-Michel Adam, Dominique Kunz-Westerhoff, Alain Corbellari, Joël Zufferey, Jérôme Jacquin, Vincent Capt, Vincent Verselle, Raphaël Micheli, Nadège Coutaz, Myriam Olah, Barbara Selmecci Castioni, Filippo Zanghi, Christophe Imperiali, Lise Michel, François Rosset, Claude Reichler, André Wyss, Maxime Laurent, Annie Charpillod, Sonia Florey, Frédéric Martin-

Achard en roue libre à Amsterdam comme à Paris, Sylviane Coyault, Christine Jérusalem, Jean-Bernard Vray, Pierre Schoentjes, Franc Schuerewegen, Fabien Gris, Maryline Heck, Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, Raymond Michel, Louise Millon, Sophie Jollin-Bertocchi, Marion Chénétier-Alev, Pierre-Henri Kleiber. J'en oublie peut-être, qu'ils m'en excusent.

Merci à ma mère Isabelle Curchod, mon père Philippe Turin, mon frère Vincent Turin et à toute ma famille pour leur support indéfectible.

Merci enfin :

À ma femme Joanne, qui non seulement a tout relu, mais a partagé la vie d'un doctorant pendant la rédaction de sa thèse, ce qui n'est pas une mince affaire.

À mon fils Gabriel, né la même année que cette thèse, ce qui explique qu'il ne l'ait pas encore lue (mais cela ne saurait tarder).

Ce travail leur est dédié.

Table des matières

INTRODUCTION : ENTRE ÉVÉNEMENT ET PERMANENCE.....	3
1 L'événement et la permanence	4
2 Polarisation	12
3 Subjectivités.....	15
4 Pléthores.....	19
PREMIÈRE PARTIE : À PROPOS DE QUELQUES USAGES HISTORIQUES DE LA LISTE	29
1 Homère, l'archaïsme et la modernité.....	31
1.1 Le fâcheux Catalogue des vaisseaux.....	32
1.2 Le Catalogue en contexte.....	39
1.2.1 La liste comme archaïsme	39
1.2.2 Pour une <i>Illiade</i> réconciliée avec son Catalogue	42
1.2.3 Un réel fondé par les conditions de l'énonciation.....	46
1.3 Une forme à la fois archaïque et moderne.....	50
2 Rabelais, une fondamentale instabilité.....	52
2.1 Problèmes de lecture	52
2.2 Listes bénignes, listes malignes	55
2.3 Les jeux de Gargantua.....	61
2.4 Les livres de la bibliothèque de Saint-Victor	66
2.5 L'anatomie de Quaresmeprenant	72
2.6 La <i>copia</i> et la disparition du référent	78
3 Verne, la rive ou l'infini.....	85
3.1 Les départs d'expédition : une fausse piste.....	88
3.2 Noms propres : noms de personnes	91
3.3 Noms propres : noms de lieux (le syndrome du chef de gare)	94
3.4 Les listes d'espèces : Vingt mille listes sous le récit	99
3.5 Le tour du monde par la prétériton	107
3.6 Un romantique contrarié.....	115
4 Une illisibilité institutionnalisée.....	121
DEUXIÈME PARTIE : LA LISTE THÉORISÉE, DE LA POÉTIQUE À L'ÉTHIQUE ...	125
1 Pour une poétique contextuelle de la liste.....	127
1.1 Premières étapes pour une définition.....	127
1.2 Syntaxe de la liste : une discontinuité relative.....	130

1.3	Définition par l'hétérogénéité	134
1.4	Régimes pragmatiques de la liste : typographie.....	141
1.5	Régimes pragmatiques de la liste : lisibilité.....	146
2	Une figure-limite.....	151
2.1	La liste est-elle une figure ?	151
2.2	Asyndète et polysyndète (et énumération)	153
2.3	Asyndète et synecdoque : lieu et non-lieu de la liste	155
2.4	Énumération, accumulation, inventaire	161
2.5	La conjuration du <i>etc.</i>	163
2.6	Combien d'items dans une liste ?.....	165
2.7	Cadence et rythme.....	168
3	Ethique de la liste.....	175
3.1	Présence effective du <i>je</i> dans la liste	175
3.2	Sujet de la liste et lien autobiographique	177
3.3	Eclipse du sujet	179
3.4	L'« effet-liste » est un effet de réel	181
3.5	L'instrument d'une métalepse énonciative	186
3.6	L'accession du lecteur de liste au statut d'énonciateur	193
3.7	Listes de listes et temporalité suspendue.....	198
4	L'espace métaphorique de la liste	205
4.1	Ouverture et clôture : une opposition fondamentale	206
4.2	Oppositions thymiques.....	209
5	<i>Hybris</i> et mélancolie	214
5.1	<i>Hybris</i>	214
5.2	Prométhée ivre	218
5.3	« Une sorte de gueule de bois généralisée ».....	222
5.4	Mélancolie 1 : circularité, simultanété	225
5.5	Mélancolie 2 : mélancolie de liste. Un exemple d'Annie Ernaux	232

TROISIÈME PARTIE : LA LISTE LITTÉRAIRE CONTEMPORAINE (1963-2013) ..241

1	Avant-propos au sujet du corpus	242
2	De l'après-guerre à nos jours (Perec, Le Clézio, Modiano).....	247
2.1	Perec – entre plein et vide	248
2.1.1	Notes sur quelques rapports de filiation	248
2.1.2	Quel réel chez Perec ?.....	251
2.1.3	Des Choses à La Vie mode d'emploi.....	256
2.1.4	Liste et « racontouze »	267
2.1.5	Le plein quotidien.....	271
2.1.6	Le vide : l'Histoire, le lecteur	279
2.1.7	La figure de Janus.....	284
2.2	Le Clézio – La vraie bataille est dans les mots.....	288
2.2.1	Les premiers romans : de l'autre côté du miroir	289

2.2.2	La figure auctoriale comme point de fuite de l'énonciation	295
2.2.3	L' <i>hybris</i> leclézienne : structure	304
2.2.4	L' <i>hybris</i> leclézienne : subjectivité	306
2.2.5	L' <i>hybris</i> leclézienne : plénitude	309
2.2.6	Le mensonge du langage comme <i>némésis</i>	315
2.2.7	Une guerre anhistorique, à réhistoriciser	317
2.2.8	Romans récents : une mélancolie de la sédentarité	320
2.3	Modiano - La peine perdue	329
2.3.1	Le souffle court	329
2.3.2	De l'affleurement à l'hétérographie : un programme d'écriture	332
2.3.3	La liste thématifiée	337
2.3.4	Parcours de l'œuvre, 1 : « Je suis partout »	340
2.3.5	Parcours de l'œuvre, 2 : Modiano mélancolique	346
2.3.6	Parcours de l'œuvre, 3 : L' <i>hybris</i> réprimée	348
2.3.7	Des noms !	352
2.3.8	Un détour derridien	356
2.3.9	Peut-on encore parler de sujet après Auschwitz ?	360
3	La liste comme dispositif central de l'indécidable (Pierre Senges, Eric Chevillard, Antoine Volodine)	365
3.1	L'indécidable	366
3.2	Incipits	370
3.3	Du travail de Senges	375
3.3.1	<i>Veuves au maquillage</i> : la prolifération du récit	375
3.3.2	Intra-, inter- et métatextualité	380
3.3.3	Interlude shakespearien : de la disjonction à la conjonction	385
3.3.4	Kafka : une économie romanesque de l'indécidable	388
3.3.5	Le patron Lichtenberg	391
3.3.6	Portrait du sujet en encyclopédiste fragmenté	396
3.4	Chevillard, les énumérations dilatoires	401
3.4.1	Le funambule et le jongleur	403
3.4.2	Palinodies (l'important, c'est la tulipe)	407
3.4.3	Digressions, I : la liste locale	411
3.4.4	Digressions, II : Logique de liste et architecture invisible	414
3.4.5	Variations temporelles et liberté d'écriture	418
3.4.6	Irréductibles clichés	421
3.4.7	Du caoutchouc comme métaphore et comme objet historique	430
3.5	Volodine, la bipolarité de la liste post-exotique	442
3.5.1	Incipits , a. Rupture du contrat péritextuel	442
3.5.2	Incipits , b. Intervention du post-exotisme	447
3.5.3	« Parlons d'autre chose » - le discours comme arme de guérilla	451
3.5.4	« Parlons d'autre chose » - de champignons par exemple	455
3.5.5	Epanorthoses volodiniennes	458
3.5.6	<i>Tekhnè</i> et <i>poiesis</i>	461
3.5.7	Une meute de Wolff	471
3.5.8	La boue, le goudron, la pâte	477
3.5.9	Latence de l'Histoire	480
3.6	<i>Hybris</i> et mélancolie : au-delà de l'opposition	482

3.6.1	Devenirs de l' <i>hybris</i> -mélancolie chez Senges.....	482
3.6.2	...chez Chevillard.....	488
3.6.3	... et chez Volodine.	490
4	Le roman in-fini (Olivia Rosenthal, Pascal Quignard).....	495
4.1	Une dispersion déconcertée	495
4.2	Rosenthal, entre maîtrise et déprise	498
4.2.1	L'œuvre rosenthalienne - survol.....	498
4.2.2	Vocalité	498
4.2.3	Echec de l'unité du sujet.....	502
4.2.4	Procès du contrôle énonciatif.....	508
4.2.5	Une instabilité reconduite	511
4.2.6	<i>Dans le temps</i> - une réduction à l'animal	514
4.2.7	Un détour via Proust	519
4.2.8	<i>Ils ne sont pour rien dans mes larmes</i> - le hors-livre	522
4.2.9	Ce qu'il advient d' <i>hybris</i> et mélancolie	528
4.3	Quignard l'irrésolu	530
4.3.1	Généricité.....	530
4.3.2	<i>Les Tablettes de buis</i> , entre roman et traité.....	533
4.3.3	Le discret (du roman à la liste).....	538
4.3.4	Un principe fondamental	544
4.3.5	Brachylogies.....	549
4.3.6	Errance de lecture (l'hypotexte et la collection)	553
4.3.7	Errance d'écriture (les sordidissimes)	558
4.3.8	Quignard cryptique.....	563
4.4	L'infra-décidable	571
	LISTE ET CONTEMPORANÉITÉ : LA PERMANENCE DE L'ÉVÉNEMENT	575
1	Périodisation	577
2	Hypermodernité.....	579
3	Hyperprésence.....	584
4	Hypoprésence.....	588
5	Devenir du sujet de liste	590
6	Conclusion : <i>Kairos</i> plutôt que <i>chronos</i>	593
	BIBLIOGRAPHIE.....	597
1	Corpus de travail par auteur, avec bibliographie associée spécifiquement.....	599
2	Ouvrages et articles théoriques généraux	612
3	Autres ouvrages cités.....	621
	INDEX NOMINUM.....	623

On fait grand cas des *genres* en littérature, et bien peu des *formes*. Parmi celles qui sont les plus pertinentes, la *liste* est l'une des plus pratiquées, sans doute parce qu'elle est à la limite du sens et du non-sens. Elle se contente de rapprocher sans conclure (la liste est d'ailleurs rarement close), elle dresse un inventaire qui laisse à l'esprit le loisir de vagabonder, de sauter des lignes, de relever des coïncidences, elle fait miroiter d'autres combinaisons possibles, et satisfait notre goût de la nomenclature sans nous enfermer dans un système.

Elle est une écriture en marge, ce que confirme son étymologie, une racine germanique désignant la lisière, la bordure, la bande de parchemin ou de papier étroitement verticale sur laquelle on inscrit des repères. D'où sa vertu poétique et son rôle d'aide-mémoire, ainsi que l'euphorie que provoque sa récitation : les torche-culs dans Rabelais, les conquêtes de don Juan, la zoologie fantastique chez Borges, les souvenirs de Perec en sont des exemples célèbres et fascinants. Chacun peut compléter la liste, à laquelle j'ajouterais pour ma part les index et les répertoires, qui sont déjà de la lecture à part entière dans les bons livres.

Gérard Macé, *Pensées simples*, Gallimard, 2011, pp. 67-68.

Introduction : entre événement et permanence

1 L'ÉVÉNEMENT ET LA PERMANENCE

La liste apparaît aujourd'hui comme un événement de notre contemporain littéraire. Elle fleurit un peu partout, et en librairie comme nulle part ailleurs ; soit qu'ils témoignent d'un intérêt pour cette forme, soit qu'ils l'adoptent directement, les ouvrages consacrés à la liste ou composés par listes se multiplient. Bien sûr, il serait très exagéré de prétendre que seule l'époque que nous traversons ait brusquement ouvert les yeux sur un phénomène auparavant inobservé. Pourtant il existe aujourd'hui un pic d'intérêt pour la liste en littérature. En témoigne pour nous, principalement, le nombre important de publications ou d'événements scientifiques liés à cette question, qui ont émergé depuis quelques années dans le domaine francophone, plutôt pauvre en termes bibliographiques avant les années 2000¹.

Ce constat d'une présence accrue de la liste dans le domaine littéraire d'aujourd'hui inclut aussi de nombreux ouvrages non-scientifiques. Ils sont plus difficiles à recenser, justement parce que la forme-liste qui les caractérise ne concorde avec aucun genre particulier, mais tend au contraire à les disperser dans les rayons des librairies, y compris au sein des espaces consacrés au littéraire. Le genre de l'essai consigne, parmi ces productions, celles qui envisagent peu ou prou de réduire le littéraire à la liste, sous formes d'anthologies, de « best-ofs » ou de miscellanées². Il en existe d'autres encore, qui ne sont pas rangés dans les rayons de

¹ En particulier les travaux suivants : l'ouvrage de Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots* (Droz, 2006), premier livre consacré exclusivement à la liste littéraire au Moyen Age, suivi du *Poétiques de la liste (1460-1620)* de Jean-Claude Mühlethaler et Adrien Paschoud en 2009 ; celui de Bernard Sève, *De Haut en bas. Philosophie des listes*, (Seuil « L'ordre philosophique », 2010), disciplinairement peu marqué malgré son sous-titre, mais fourmillant de questionnements et d'analyses pertinentes. Citons également le livre d'Umberto Eco, *Vertige de la liste* (Flammarion, 2009), à la méthodologie beaucoup plus lâche mais révélant la nécessité d'une approche à la fois contemporaine, multidisciplinaire et « grand public » de cette forme. Le site *Acta Fabula* consacre à la liste un dossier, coordonné par Maya Lavault, « Aux listes, et cætera », en mai 2013. D'importants articles ont paru ou paraissent ces temps de façon indépendante. Celui d'Alain Rabatel en 2011 dans *Poétique* (« Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », n° 167) ; ceux de Philippe Hamon, également dans *Poétique* (« Note sur une forme-liste : le défilé » à l'automne 2014) et dans la *Revue de l'École du Louvre* (« Catalogue et littérature », à paraître prochainement). Un ouvrage récent dirigé par Marta Caraion, *Usages de l'objet* (Champ Vallon, 2014), rassemble un certain nombre de contributions traitant de la liste et de la collection ; un numéro de la revue *TDC*, coordonné par Marc Escola et consacré aux formes brèves, est paru le 1^{er} juin 2014, dans lequel la question de la liste est abordée à plusieurs reprises. Enfin, et principalement, il faut mentionner la tenue, en février 2011 à l'Université de Metz, du premier colloque consacré à l'effet-liste en littérature, rassemblant plus de 60 chercheurs issus d'horizons disciplinaires très divers, colloque dont les actes sont parus en 2013 sous le titre *Liste et effet liste en littérature* (dirigé par S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, aux Classiques Garnier).

² Par exemple Ben Schott, *Les miscellanées de Mr. Schott*, Allia, 2005 ; Charles Dantzig *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien*, Grasset, 2009 ; le diptyque *Dernier inventaire avant liquidation* (2001) et *Premier bilan après l'Apocalypse* (2011) de Frédéric Beigbeder ou, peut-être plus remarquablement car elle s'inscrit autant dans une tradition d'autobiographie que du fragment à la Barthes et du florilège littéraire, la tétralogie de Gérard Genette *Bardadrac*, *Codicille*, *Apostille* et *Épilogue* (Seuil « Fiction & Cie », 2006, 2009, 2012 et 2014).

littérature et dont le propos vise un usage pratique, de développement personnel ou thérapeutique³. Le nombre extrêmement important de ces ouvrages et leur dispersion générique (compendiums d'astuces ou de conseils, de recettes de verrines ou de cocktails, de citations à usage mondain, de paysages exotiques spectaculaires, se mélangeant aux cent livres qu'il faut avoir lus, aux mille disques qu'il faut avoir écoutés, etc.) rendent leur observation impossible dans le cadre de cette étude.

Mais dans le cas de productions plus apparentées à la littérature, on ne pourra pas non plus présenter un tour d'horizon exhaustif. Le corpus du présent travail est vaste, mais il est incomplet. Même en le restreignant à l'époque contemporaine, au domaine français et au roman, il manque ici d'importants noms comme ceux d'Annie Ernaux ou de François Bon, parmi d'autres⁴. C'est que mon approche demande, pour chacun des auteurs dont il sera question, de resituer systématiquement leur production de listes au sein d'un ensemble plus vaste – leur œuvre. Le traitement qui s'impose est alors complexe : même si d'autres auteurs auraient eu leur place dans ce travail, le temps et l'espace m'étaient comptés.

Il n'aura pas échappé à mon lecteur que les notes peuplant le bas de ces premières pages ne sont rien d'autre que des listes. Ce n'est évidemment pas un hasard : le foisonnement des ouvrages traitant, de près ou de loin, de la liste, n'est pas étranger au foisonnement contemporain des productions écrites, quelles qu'elles soient. Sans doute celui-ci éclaire-t-il celui-là : si la liste fait événement aujourd'hui, c'est à cause de la grande difficulté que connaît notre époque à accuser pleinement réception de cette pléthore d'objets écrits, à tel point qu'on peut légitimement se demander si en faire la liste (ou la bibliographie) n'est pas devenu *la seule*

³ Par exemple Dominique Loreau, *L'art des listes. Simplifier, organiser, enrichir sa vie*, Marabout, 2007 ou encore le site internet www.listography.com, dont l'accueil indique qu'il permet de « créer sa propre collection de listes et de rester inspiré » (consulté le 15.08.2014).

⁴ Je pense ici en premier lieu à deux auteurs qui ont fait l'objet d'articles de ma part : Yves Pagès (« Caractères jamais imprimés » : les petits formats d'Yves Pagès au service d'un discours social contemporain » in D. Rabaté et P. Schoentjes (dir.), *Revue critique de fiction française contemporaine* n°1, en ligne : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx01.08>, consulté le 15.08.2014 ; Éric Laurent (« Laurent : la liste et l'écriture du maximalisme », à paraître). Quant aux auteurs qui suivent, certains sont cités dans ces pages, parfois extensivement, mais aucun n'a bénéficié d'un traitement de fond malgré une forte présence de la liste dans leurs économies scripturales respectives : Jacques Roubaud, Frédéric Dard, Valère Novarina, Luc Lang, Olivier Rolin, Sylvie Germain, Monique Wittig, Jacques Réda, Jude Stéfan, Claro, Vincent Tholomé, P.N.A. Handschin... En Suisse romande, Grisélidis Réal, Odile Cornuz, Geneviève Guhl, Marc Boivin ou Jean-Louis Kuffer... Hors francophonie, Julio Cortázar, António Lobo Antunes, Paul Auster, Bret Easton Ellis, Umberto Eco, Italo Calvino, Nanni Balestrini, Thomas Pynchon, etc., etc...

manière de les appréhender dans leur globalité⁵. A ce titre, l'objet littéraire pléthorique rejoint l'objet contemporain en général, dont Marta Caraion remarque, en reprenant une formule de Jean Baudrillard, la « prolifération proprement végétale [...], au sens de mauvaises herbes dont on ne sait pas faire façon⁶ ». La métaphore est parlante, en ce que la « mauvaise herbe » s'oppose à sa classification botanique : c'est bien assez de la désigner comme telle et de s'en tenir là. Si la liste est de l'époque, c'est donc que l'époque est à la prolifération. Mais cette prolifération constitue également un danger méthodologique : à trop vouloir ajouter d'auteurs afin d'établir plus indiscutablement la présence de la liste dans la littérature contemporaine, je finirais par être happé dans l'emballement même de la liste, par laisser la pure juxtaposition remplacer l'organisation hiérarchisée, argumentée, de mes observations. Un vagabondage que le cadre générique du travail qui s'ouvre ici ne permet évidemment pas.

Avant d'entrer dans la justification *mesurée* du corpus, il faut donc faire une remarque préalable à propos de celui-ci. Le paradoxe qui affleure, dans la manière dont il se présente (à la fois trop vaste et insuffisant), témoigne d'emblée de l'oscillation qui donne son titre à cette étude. C'est faire preuve d'*hybris* (c'est-à-dire de *démésure* et d'orgueil) que de vouloir traiter d'un phénomène aussi courant et aussi universel que la liste, même en la réduisant à ses manifestations romanesques, françaises et contemporaines ; *hybris* que de vouloir régler cette question en la contraignant à épouser les contours d'un volume. C'est aussi voir cette *hybris* se résoudre en une mélancolie : mélancolie de l'absence, du nom manquant. Mélancolie d'un aveu, celui de ne pouvoir tout dire, de devoir admettre dès le seuil d'un long et ambitieux travail que sa longueur et son ambition butent sur ce problème : il reste toujours quelque chose à dire. Ce problème n'est pas spécifiquement propre à l'étude de la liste, mais la liste dans sa simplicité formulaire l'exacerbe : on peut très facilement la rallonger, et parce qu'on le peut, on le fait, ne serait-ce que mentalement. Et je gage que mon lecteur, lisant ces lignes, trouvera à *redire* – au sens de rajouter, de rallonger la liste – c'est-à-dire ressentira l'expérience même de l'*hybris* que cette forme implique. Il lui faudra, comme à moi, admettre de voir cette *hybris* remplacée par une mélancolie, celle d'un travail forcément – *nécessairement* – incomplet.

⁵ Suivre cette suggestion serait entrer dans la perspective ouverte par Franco Moretti et son « distant reading » – voir à ce sujet *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, trad. E. Dobenesque, Les Prairies ordinaires, 2008 [2005].

⁶ M. Caraion, *Usages de l'objet*, *op. cit.*, p. 17.

Considérer la liste comme événement revient également à ajouter, aux ouvrages cités ci-dessus, une production romanesque contemporaine, qui lui offre une place de choix. Comme je l'ai indiqué, il y aurait eu bien d'autres auteurs à traiter, et je veux m'expliquer ici sur les sélections auxquelles j'ai procédé. Tout d'abord à un niveau générique. J'ai écarté un dramaturge comme Valère Novarina, un poète comme Jude Stéfan, d'une part afin de réduire la masse des auteurs potentiellement recevables, de l'autre parce que, lorsque la liste apparaît dans le roman, elle voisine plus directement avec la phrase et avec le récit, auxquels elle s'oppose syntaxiquement, ce qui permet de l'identifier par contraste. Mais il serait inexact de dire que le corpus choisi est « tout simplement » constitué de romans. Plutôt, et c'est là l'un des points qui rassemblent les auteurs sélectionnés dans ce travail, on y entretient un rapport de connivence avec le roman, en se servant de son horizon pour le dépasser. Ces auteurs sont tous des romanciers, mais à des degrés divers de panachage générique ; ils sont des représentants de la modernité, en ce qu'ils s'accordent tous sur le fait suivant : on ne peut plus écrire de roman que *contre* une certaine idée du roman. L'idée romanesque, chez ces auteurs, tient toute entière dans ce paradoxe : écrire un roman aujourd'hui exige que la notion même de roman, appliquée à leur production, se dérobe⁷. Un tel paradoxe n'est pas uniquement propre à ces quelques écrivains contemporains – il existait déjà chez Cervantès, par exemple. Mais il faut observer que, pour les auteurs de mon corpus, la position anti-romanesque se traduit globalement par une exigence d'ouverture, face à la proverbiale clôture aristotélicienne, exigeant de toute fable un début, un milieu et une fin (c'est le célèbre chapitre VII de la *Poétique*) à laquelle la très grande majorité des écrivains contemporains n'a pas renoncé. ce sont autant d'auteurs qui s'inscrivent en faux contre un paradigme réaliste *totalisant*, hérité des grandes figures littéraires du XIX^e siècle⁸ et toujours en vigueur chez les romanciers d'aujourd'hui dans leur majorité (d'Olivier Adam à Florian Zeller, de Joël Dicker à Anna Gavaldà). Pour chacun des écrivains dont il sera question dans ma troisième partie, je m'arrêterai sur les modalités d'un tel refus. On verra que,

⁷ C'est par exemple le propos de Laurent Zimmermann dans sa préface à *L'Aujourd'hui du roman* (Cécile Defaut, 2005), pp. 9-10 : « Diriez-vous que tel livre est un roman ? C'est justement qu'il n'en est pas un. Le roman serait ainsi à envisager comme le lieu d'un renouvellement nécessaire, et tout à l'inverse de ce qui se passe le plus souvent dans le champ littéraire, où l'hégémonie du genre a une fonction largement stabilisatrice. »

⁸ Voir à ce propos, par exemple, Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, PUF, 2011, p. 59 : « Balzac invente un système totalisant les figures représentatives de la société. » Ces grandes figures (Balzac et le roman comme concurrence de l'état-civil, Stendhal et son miroir, Zola et son déterminisme), il va de soi qu'elles servent très largement d'épouvantails pour les romanciers des XX^e et XIX^e siècles. Elles contribuent à créer une *doxa* aux fondements invérifiables, qu'en suivant Gilles Philippe et Julien Piat (*La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, pp. 21-28) on pourrait appeler un « imaginaire » générique.

si le rejet de la clôture générique prend pour chaque auteur des formes idiosyncrasiques, la liste compte pourtant toujours parmi les dispositifs exprimant cette résistance, comme un opérateur d'entrebâillement du roman. Le roman plein et fini n'existe plus qu'en tant qu'horizon de l'écriture romanesque, jamais en tant que résultat : il s'écrit dans le souvenir ou le fantasme d'une plénitude (une *hybris*), malheureusement perdue ou impossible à atteindre (engendrant la mélancolie). La liste, comme on le verra, rejoint cette préoccupation, parce qu'elle est une forme véhiculant d'une part la promesse d'un monde inventorié jusqu'au dernier item, et d'autre part l'impossibilité de parvenir à cette complétude.

Si la liste fait événement aujourd'hui, ce n'est pas d'hier pourtant qu'elle existe : elle possède une dimension pérenne qu'illustre la première partie de ce travail, où il sera successivement question d'Homère, de Rabelais et de Verne. La liste est, après tout, l'une des formes scripturales les plus anciennes de l'humanité, sinon la plus ancienne, comme l'a montré Jack Goody⁹. Dans l'imaginaire judéo-chrétien, la forme est associée aux grands textes sacrés, au premier chef l'Ancien Testament, avec ses généalogies (dans la Genèse, 5:3-32, 10:1-29 ou dans le premier livre des Chroniques, chapitres 1-15) ou ses commandements (Exode, 20:1-17, Deutéronome 5:6-22)¹⁰. Comme Goody le précise, les registres auxquels ces listes bibliques se soumettent sont plutôt de type judiciaire¹¹ et sont antérieurs aux chroniques et aux récits dont elles ont permis le développement. Il faudrait, pour traiter de la question, élaborer un vaste dispositif de différenciation générique, faire la part des choses entre textes de lois et récits, dans un ensemble très hétéroclite où une telle opposition n'est jamais explicite. Dans son travail sur les structures communes entre la Bible et la littérature occidentale, Northrop Frye a beau jeu de traiter exclusivement de motifs et de mythes, d'observer l'existence d'un « corpus d'images concrètes – ville, montagne, rivière, jardin, arbre, huile, source, pain, vin, épouse, moutons et beaucoup d'autres – qui reviennent si souvent qu'elles indiquent clairement une espèce de principe unificateur¹² ». Il serait beaucoup plus ardu de tenter ce même travail d'unification en partant d'une forme comme la liste, qui dans sa structure s'oppose au texte narratif.

⁹ J. Goody, *La Raison graphique*, Minuit, 1979.

¹⁰ Pour plus de précisions, on se référera à l'ouvrage d'Andrew E. Hill, *Baker's handbook of Bible lists*, Grand Rapids, Baker Books, 2006.

¹¹ J. Goody, *op. cit.*, p. 165.

¹² N. Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, trad. C. Malamoud, Seuil, 1984 [1982], p. 25.

C'est pourquoi je n'ai pas retenu la Bible dans ce travail, au profit de textes dont le cadre générique s'apparente plus nettement au récit. J'ai choisi, dans la première partie, de traiter de trois auteurs temporellement éloignés de mon corpus contemporain, et les ai mis en lumière au détriment de centaines d'autres, laissés dans l'ombre. Ces trois auteurs sont également très éloignés les uns des autres et s'appréhendent selon des cadres épistémologiques très divers, mais ils ont en commun d'avoir juxtaposé des items de langage, alors qu'ils officiaient dans le cadre d'un régime narratif (le poème épique pour Homère, le roman humaniste pour Rabelais, le roman réaliste pour Verne) soumis de manière centrale à l'économie narrative du récit et la hiérarchie grammaticale de la phrase. Avec cette sélection, je ne prétends pas couvrir l'ensemble, ainsi suggéré par synecdoque, des productions littéraires touchées par le phénomène de liste. Il est important de le préciser d'emblée : une telle approche ne prétend pas à une valeur historique globale, même si traiter chacun de ces auteurs demande de prendre en compte leurs contextes historiques propres. Que l'on pense par exemple à la période antique : Homère, dont il sera question dans ces pages, s'il fournit un exemple ou une illustration de la liste dans la littérature grecque archaïque, ne saurait s'en faire l'unique représentant, sachant qu'Hésiode, son probable contemporain, est l'auteur de nombreuses listes (en particulier dans la *Théogonie*¹³).

Plutôt s'agit-il, pour chacun d'eux, d'une « prise de pouls » ; au sens propre, puisque par elle on vérifiera la régularité d'une forme qui se reconnaît à sa cadence, se fait écho d'une époque à l'autre et se retrouve telle quelle par-delà les siècles et les langues. Cette image pulsatile implique l'idée, un peu désuète, d'une langue corporalisée. Pour se défaire du principe organiciste que cette métaphore induit, il faut lui adjoindre une autre image, celle du « carottage », du recueil d'un échantillon sélectionné pour la richesse des strates qu'il présente à l'analyse. L'intérêt, pour nous de cette notion de coupe ou de carotte : suggérer que tout autour de l'échantillon se continuent, dans les ténèbres d'une glèbe méconnue, des processus similaires, par d'autres auteurs, à d'autres époques et dans d'autres langues, quasiment à l'infini.

L'image de la carotte n'est pourtant pas entièrement satisfaisante, parce qu'elle laisserait penser que le choix de ces trois auteurs serait dû à un échantillonnage hasardeux. Or, prêter attention à l'aspect permanent de la forme-liste en littérature revient dans un premier temps à considérer les échantillons ainsi prélevés comme *typiques* ; mais dans un second, il s'agit d'ériger

¹³ Voir à ce propos Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Flammarion, 2009, pp. 18-23.

ces auteurs comme des créateurs d'*archétypes*, parce qu'ils sont, dans l'histoire littéraire, associés à la liste de manière sinon consubstantielle, en tout cas très évidente (Eco dans *Vertige de la liste*, Sève dans *De Haut en bas*, Hamon dans son introduction à *Liste et effet liste en littérature* leur confèrent une place de choix). Jacqueline Pigeot, quant à elle, entame son article à propos des listes littéraires japonaises sur le constat suivant : « Les listes pullulent : de Sumer à Rabelais, de la Bible à Jules Verne, dresser la liste des listes serait tâche impossible.¹⁴ » La liste est typique parce qu'elle est immédiatement identifiable dans sa forme, archétypique chez Homère, Rabelais et Verne parce qu'ils sont (avec Perec pour la postmodernité) les exemples les plus fréquemment cités. Et si l'on peut d'emblée l'identifier, typiquement comme archétypiquement, c'est parce qu'elle s'oppose au contexte narratif, local et historique, dans lequel elle s'inscrit. Ainsi, pour reprendre l'exemple d'Homère, la liste dite du « Catalogue des vaisseaux », au chant II de *l'Iliade*, se présente-t-elle au sein d'un récit, celui de la colère d'Achille. Les prémices de ce récit sont exposées dès le premier chant, mais le Catalogue, par sa longueur (près d'un tiers du chant II), brise la progression diégétique : la liste s'oppose démonstrativement à l'économie narrative mise en place auparavant, économie que l'on retrouvera dans le reste de *l'Iliade* et de manière plus évidente encore dans *l'Odyssée*.

Ces considérations à propos de la qualité archétypique des listes chez ces trois auteurs expliquent également l'ordre des parties de ce travail. Si la partie théorique n'apparaît pas en premier dans la table des matières, c'est pour une raison de nature heuristique : j'ai voulu considérer la liste selon les propriétés que tout lecteur (et a fortiori tout lecteur de littérature) lui prête. Son identification au sein des textes « historiques » de la première partie étant toujours attestée par des commentateurs tiers, je n'ai pas eu besoin de la remettre en question. Pour le reste de cette première partie, il m'importait que la liste fût tout simplement, et un peu tautologiquement, « ce que l'on imagine être une liste », ce qui crée un effet-liste. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas employé de terminologie plus spécifique, réservant cette discussion pour la partie II.

Cette approche contextualisée de la liste se retrouve néanmoins chez tous les auteurs traités dans ce travail. On la reconnaît par contraste. Elle pose problème à l'économie narrative du texte : aussi on l'isolera, on la décrira dans sa forme, dans ses fonctions. Mais ce sera pour constater qu'elle ne peut être explicitée sans le rapport qu'elle entretient à son contexte, ou à

¹⁴ J. Pigeot, « La liste éclatée : tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne » in *Extrême-Orient – Extrême-Occident* n°12, 1990, p. 109.

ses contextes. L'isoler en vue de son observation conduit toujours à la réintégrer dans le moment historique de son apparition et dans l'esthétique générale du texte, puis de l'œuvre, au sein desquels elle se présente.

C'est pourquoi il n'est pas possible de considérer la liste sous le seul angle de l'archétype, de la permanence. Elle est, tout autant, un *prototype*, un objet instable¹⁵, qui change et induit des changements autour d'elle. Lorsqu'elle apparaît en contexte narratif, elle interroge le destinataire du texte ; elle déplace son horizon d'attente. Elle est, à chaque fois, aussi bien un événement, prototypique et subjectif, que le rappel d'une forme permanente, archétypique et objective. C'est dans cette double perspective qu'apparaît l'un des problèmes de son identité : face à une liste littéraire que l'on aura isolée (dépouillée du contexte dans lequel elle apparaît), on sera à la fois tenté de voir les traces propres à un auteur (ce qui nous permettra, par exemple, de reconnaître l'influence de Rabelais sur Chevillard ou Rosenthal) qu'une tendance universelle qui court de manière souterraine chez tous ceux qui ont utilisé des listes dans leurs livres. Pour le dire autrement, observer uniquement le caractère permanent, archétypique de la liste équivaudrait à n'observer qu'elle, dans sa forme pure, et à voir en chacun des auteurs le continuateur du précédent. Ainsi nous a-t-il paru nécessaire de consacrer l'essentiel de l'analyse à la remise en contexte de cette forme au sein des œuvres et des époques dans lesquelles elle apparaît. Tout en gardant à l'esprit que l'apparition d'une nouvelle liste ne pouvait se réduire à un schéma événementiel, prototypique, à un hapax ; sa présence aurait, du coup, ressorti à un schéma strictement moderne de création, fondé sur la négation et la transgression des formes passées¹⁶.

Face aux deux pôles de la permanence et de l'événement par lesquels la liste s'inscrit dans l'histoire de la littérature, ce travail n'oubliera pas le premier mais traitera principalement du second. D'abord, parce qu'il prétend s'inscrire dans l'événement contemporain de la liste en littérature : une étude approfondie sur la forme-liste n'existait pas. Ensuite parce la permanence de la liste ne pouvait guère supporter de discours autre que constatif, portant sur la présence effective de listes au sein de la littérature en général et contemporaine en particulier. Il y aurait LA liste, courant sous les textes et affleurant à d'innombrables occasions : la belle affaire ! Cette

¹⁵ Olivier Gallet, « Les prototypes poétiques », *Poétique* n°169, 2012, p. 44 : « Le prototype serait une forme entre objet et projet, une réalisation dans un projet productif dont l'achèvement, simplement désigné comme possible, importerait finalement peu. »

¹⁶ Pour O. Gallet, le moment du prototype littéraire est essentiellement compris entre la fin du XIX^e siècle et la période contemporaine (*art. cit.*, p. 46).

isolation est une illusion fallacieuse, car elle néglige les rapports riches et complexes que la liste entretient avec son contexte : le récit, le roman, le sujet.

2 POLARISATIONS

Dans la première partie de cette étude, j'observe de quelle manière la liste, chez trois auteurs du passé, se présente toujours à la lecture moderne comme un dysfonctionnement de ces instances narratives (récit, roman, sujet). Prenant le contre-pied du récit de fiction, elle évoque, elle semble instaurer même un lien au réel. Les items de la liste prennent une valeur documentaire. La liste a dès lors pour fonction primaire d'ancrer le récit dans une série de discours qui s'opposent à lui : dans une *Histoire* commune à l'aède et à son auditoire (Homère), dans une *science* qui précède le héros et permet son aventure, comme elle précède le roman et permet son écriture (Verne). Et entre deux, le texte rabelaisien convoquera aussi bien les discours historique que scientifique (entre autres), comme autant de farcissures par un grand nombre de langages traditionnellement extérieurs au roman.

Mais ce lien de la liste à un « réel » compris dès lors essentiellement comme un « hors-récit » ou un « hors-fiction » ne se satisfait pas du constat univoque de la présence de cette forme au sein du roman. La liste ne se contente jamais d'attester l'existence d'un socle, d'une écriture fondatrice, en amont du roman qui serait « vraie » parce que non romanesque. Elle est une forme qui suggère un mouvement constant d'un item au suivant. Elle déstabilise d'autant l'item fixé, qu'elle le dépasse. Elle crée l'ordre de l'inventaire, mais elle est la première à le transformer en un désordre de l'accumulation.

Et on verra que les trois lectures qui seront faites de ces textes dépassent, dans l'observation de l'objet même qui semblait leur donner la caution du réel, toute perspective littéraire objectiviste. Une telle forme ne se contente pas de décrire le réel : ce constat est assez attendu, rien de bien nouveau à la récusation d'un langage transitif. Mais la perspective de ma lecture, participant de l'événement contemporain de la liste, ne pouvait être que contemporaine. Elle suit en cela le constat de Michel Foucault, qui observe dès le XIX^e siècle une disparition de la transparence et de l'ordre créés auparavant par le langage¹⁷. Cet ordre, la liste en est peut-être la forme privilégiée, on dirait toujours qu'elle livre ses mots comme des

¹⁷ M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard « Tel », 2003 [1966], p. 308.

évidences. Qu'elle puisse être, elle aussi, non seulement un instrument de négation d'un langage transitif, comme la fiction, mais aussi l'expression systématique d'une métatextualité, a de quoi surprendre – et cela méritait sans doute d'être exposé.

L'axe ordre – désordre que je mentionnais plus haut inaugure une série d'oppositions dialectiques, de polarisations qui me serviront à mettre sous différentes lumières les auteurs présentés dans la première partie. Pour Homère, il s'agira d'observer comment la lecture de la liste doit composer entre archaïsme et modernité ; comment cette forme renseigne aussi bien le présocratique dans la multiplicité de ses réalités que le moderne, voué dès Platon à saisir à travers le mot une réalité objective de référence. Pour Rabelais, c'est le couple ordre-désordre qui sera au premier plan : la liste apparaît en effet chez lui comme l'instrument d'un désordre concerté. Il s'agira là aussi de voir en quoi cette forme, sous couvert de présenter un réel objectif, se moque de quiconque chercherait à fonder un discours sérieux et ordonné en posant, un par un, les objets du monde sous sa plume. C'est, déjà, une satire du discours scientifique propre aux siècles qui suivront et à son ambition de nomenclature, de classements : « Il doit y avoir continuité dans la nature¹⁸ », disait Foucault, prêtant sa voix au discours linnéen d'un XVIII^e siècle dont cette étude ne présente malheureusement aucun représentant. Mais d'une part le méta-récit scientifique est un discours que prévoyait déjà Rabelais (en un genre de « pastiche par anticipation », auquel on attend que Pierre Bayard donne ses lettres de noblesse) ; d'autre part Verne, qui en sera l'un des plus flamboyants représentants, arrive à point nommé pour boucler cette boucle. Une nouvelle fois, on ne peut que suggérer les grands mouvements historiques sous-tendus par l'échantillonnage de cette première partie, mais il est probable que, de Rabelais à Verne, la liste déploie le rêve d'une Encyclopédie, sous la forme d'un devenir (dans l'*hybris* d'un savoir en germe, à l'aube de la Modernité) ou d'une dernière révérence (dans la mélancolie d'un monde désormais arpenté, quadrillé et clos). Chez Verne en effet, on se penchera sur la différence entre une liste fermée et une liste ouverte, sachant que les commentaires les plus courants à propos de Verne en font un « écrivain de l'enfermement » (Barthes). Or c'est à un extérieur que Verne confie bien souvent ses aventuriers, ainsi que le langage de ses aventures, qui sont aussi bien ses aventures d'écrivain à lui. Cet extérieur se signale par des listes bien plus fréquemment ouvertes que l'on pourrait le penser, et dont l'ouverture même constitue la perspective. Perspective de la liste elle-même, qui offre à la lecture de la continuer. Perspective aussi d'approche du texte dans son ensemble, ouvrant la voie à la

¹⁸ *Ibid.*, p. 159.

lecture d'un Verne qui, au cœur des plus positivistes de ses romans, se révèle un profond Romantique.

Une fois ces auteurs traversés, il s'agira de revenir sur l'objet même de ce travail, pour le décrire dans une poétique et une éthique de la liste ; au travers de ces observations, on verra que l'espace de la liste se constitue, là aussi, entre les pôles d'une série d'oppositions dialectiques. On commencera par quelques éléments de définition, qui mèneront principalement au constat suivant : la liste ne se satisfait pas d'une approche essentialiste. On ignore sa longueur ; son discontinu présente aussi des aspects continus ; elle peut aussi bien se caractériser par son oralité que sa scripturalité ; elle n'est la manifestation d'une hétérogénéité que si son contexte présente une homogénéité ; tantôt elle se dispose en colonne, tantôt elle obéit à l'ordre horizontal d'un paragraphe suivi ; elle peut rendre tel texte plus lisible et tel autre, moins... Tout est affaire de contextualisation : la définition de la liste doit s'établir de manière pragmatique.

Il s'agira ensuite d'observer en quoi la liste peut tout de même être considérée comme une figure, c'est-à-dire en quoi elle se distingue du contexte, narratif et phrastique, dans lequel elle apparaît, tout en se constituant comme une de ses parties. Au fil des observations qui touchent à la figuralité de la liste, j'en viendrai à la considérer comme une figure-limite, parce que sa subordination au (con)texte est loin d'être acquise ; alors que la figure travaille généralement à l'économie du texte dans lequel elle apparaît, la liste a tendance à développer sa propre économie, inverse de l'économie narrative fondée sur la phrase et sur les rapports de hiérarchie que celle-ci impose. Pour montrer cela, je soulèverai la question du lien de la liste à l'asyndète et à la polysyndète, deux figures opposées, par lesquelles la liste advient, mais auxquelles elle ne se réduit pas : elle peut, en effet, à la fois se trouver constituée d'items séparés par un vide organisationnel (l'asyndète) ou par un plein (la polysyndète). De la même manière, elle présente un aspect double lorsqu'elle est confrontée aux deux figures qui mettent en lumière sa discontinuité (l'asyndète) ou sa continuité (la synecdoque). C'est en poussant constamment la notion de liste dans ses retranchements, qui sont autant d'apories, que l'on en vient à constater que tout effort définitionnel essentialiste est voué à l'échec, et qu'un tel objet ne peut être saisi que dans les pratiques qu'il occasionne et dans les effets qu'il induit.

Le programme se poursuit avec tout de même un élément relativement stable de définition, que permet la différenciation entre énumération, accumulation et inventaire. Alors

que le premier terme est neutre, portant sur le geste de liste plus que sur une forme précise, l'accumulation et l'inventaire s'opposent catégoriquement, en ceci que la première correspond à une ouverture, le second à une fermeture de la liste. Ouverture et fermeture contribueront au balisage de la liste par les pôles oppositionnels au centre desquels la liste doit être pensée. Ils s'ajouteront à ceux qui auront précédemment été mentionnés : continu | discontinu, lisible | illisible, homogène | hétérogène.

3 SUBJECTIVITÉS

A ce stade, on prendra un moment pour s'interroger sur le nombre d'items qu'une liste doit contenir au minimum, et répondre par le chiffre trois – bien que d'autres réponses à cette question aient été formulées et soient défendables. Mon approche se justifie par l'aspect rythmique de cette forme, aspect qui lui aussi est double : la liste se présente comme cadence, celle-ci étant assurée par la commensurabilité des items qui la composent, mais aussi par l'absence de liaison entre les termes de la liste (asyndète), ou par la répétition d'un même mot de liaison (polysyndète). Le blanc qui sépare les éléments constitutifs de la liste crée la cadence : c'est la raison pour laquelle trois items sont nécessaires pour qu'au moins deux blancs apparaissent. Si la liste est cadence, elle est toutefois également *rythme*, et ici le couple oppositionnel pertinent est celui de répétition | changement. La liste est répétition (cadence) d'une partie de sa forme, comme elle est changement (rythme) de l'exacte autre partie – ce serait d'ailleurs une définition minimale qu'on pourrait lui donner. A cela s'ajoute, grâce aux apports conjoints de Benveniste et de Meschonnic sur la question du rythme, que celui-ci est la conséquence d'un discours, c'est-à-dire de l'expression d'une subjectivité.

En effet, le contexte central dans lequel il faut replacer la liste est celui de son sujet. C'est pourquoi la description de cette forme s'infléchit, dans la suite de mon analyse, en une éthique de la liste. Après avoir observé les manifestations directes du sujet dans la liste, grâce aux marques de subjectivité induites par le pronom personnel *je*, on remarquera par ailleurs, quand ce pronom n'est pas présent, c'est-à-dire dans la majorité des cas, que le sujet semble s'éclipser de la liste. La conséquence extrême de cette constatation serait de lire, comme le font certains auteurs, une dilution du sujet (notamment lyrique, lorsque la liste apparaît dans un contexte poétique comme chez Saint-John Perse ou Whitman) dans un tout océanique. De ces lectures, il ressort que la liste laisserait la place à un réel, à un rapport dé-médiatisé au monde. Quant à

moi, je préfère insister sur la nature discursive de la liste, afin de constater que le réel de la liste consiste en la production d'un effet : l'effet-liste est un effet de réel. Il s'agira de reconduire la forme-liste dans sa fonction figurale, pour y lire l'effet d'une rhétorique du réel, par imitation dans la littérature du versant pratique de la liste, lequel est de nature inventorielle. La notion d'inventaire se précise alors, en tant que matrice de l'usage littéraire de la liste : une matrice néanmoins toujours dépassée, car dans son usage pratique, l'inventaire correspond aux objets du monde qu'il nomme (un mot pour une chose), tandis que la littérature repousse toujours l'échéance de sa clôture.

La liste littéraire, lorsque la place de son sujet est problématique, trouve toujours un moyen de la lui restituer, et elle le fait en se servant d'une sorte de métalepse : si le sujet du discours de liste, s'incarnant par excellence dans une figure auctoriale, s'éclipse, c'est toujours pour faire place au lecteur. Mais la métalepse n'en reste pas à ce constat, valable *a fortiori* pour tout type de production littéraire : il faut encore ajouter que le lecteur, soumis au régime de liste, en devient lui même l'auteur – l'*auctor* – en l'augmentant activement de nouveaux items. J'en veux pour preuve que cette accession du lecteur de liste au statut d'énonciateur, dans son *ethos*, se traduit très souvent par une production qui s'apparente à la liste, voire à la liste de listes. En d'autres termes, l'*hybris*, qui pousse l'auteur à se servir de la forme-liste pour saisir son objet, se transmet à son lecteur, tenté de reconduire le procédé, voire de l'augmenter d'un niveau en établissant des parallèles entre les listes afin de les compiler. On verra que c'est ce qui arrive à certains lecteur de listes « professionnels », comme Eco ou Belknap.

Dans la seconde moitié de la deuxième partie, on reviendra sur l'ensemble des couples oppositionnels qui fondent le lieu symbolique de la liste. Celle-ci se situe en effet, comme on l'aura compris, au centre d'un faisceau de contradictions. On commencera par montrer que, contrairement à l'inventaire pratique, la liste littéraire ne se satisfait pas d'un bouclage entre la série de mots et la série de choses qu'ils désignent. La liste littéraire semble donc, dans cette optique, toujours ouverte, au moins assez pour permettre un réinvestissement subjectif et dépasser la clôture mot-chose. C'est dans l'esprit de cette ouverture à un usage intersubjectif de la liste littéraire qu'un couple comme ordre | désordre sera repris : il s'agira d'insister sur le caractère thymique que de telles oppositions impriment au sujet de la liste. Sur la base du couple euphorie | dysphorie, qui établit le rapport du listeur à sa lecture ou à sa production, on en viendra à considérer comme principale l'opposition qui donne son titre à cette étude, *hybris* | mélancolie. Résumant un spectre d'humeurs du listeur, ces termes désignent en effet une

tension fondamentale de la forme-liste, celle de laisser croire à une plénitude, à une totalité euphorique, ou au contraire à un manque et à la mise en évidence de ce manque, dans les blancs (négatifs) plutôt que dans les items (positifs).

Dans le terme d'*hybris*, il faut comprendre l'idée d'une démesure (d'un excès) de la liste, mais également d'une violence faite au monde par le texte. Dans sa positivité et dans la pléthore qu'elle représente, la liste hybristique joue le continuelsurcroît. Le geste de liste y apparaît comme celui d'une sorte de fuite en avant dans l'inflation des mots, au détriment des lois de la phrase et du texte ; au détriment également du caractère limité du langage, car le sujet pris d'*hybris* croit non seulement qu'il peut tout dire, mais aussi que ce pouvoir déborde des mots sur les choses elles-mêmes. Ce « non seulement – mais encore » caractérise le pôle de l'*hybris*, que l'on peut schématiser plus succinctement encore grâce à la formule $[N \rightarrow N'+1]$, par laquelle s'exprime une tendance à l'ajout transgressif et compulsif. Cette formule possède également le caractère d'un algorithme, en ce qu'elle exprime un embrayage constant de la liste, qui ne se contente pas de la totalité mais ajoute encore à celle-ci.

A l'inverse, le pôle mélancolique, qu'illustre la formule $[N \rightarrow N'-1]$, correspond à un état thymique dysphorique, où la liste ne met pas en avant sa positivité, mais sa négativité. A l'excès répond le défaut. L'item qui compte est justement celui que la liste n'atteint jamais, et dès lors l'entreprise de dénomination s'expose à sa propre vanité. L'état mélancolique de la liste est celui qui, au lieu de voir le plein de l'item, voit le vide qui l'entourne, avant et après lui. On pourrait dire que l'état d'*hybris* ressemble à l'ébriété, sanctionné par la « gueule de bois » de la mélancolie. C'est dire que l'opposition est profondément dynamique, voire circulaire ; si le passage d'*hybris* à mélancolie semble évident (la mélancolie correspond à la punition du péché d'*hybris*), à son tour la mélancolie, lorsqu'elle s'autonomise en tant qu'expérience, est réinvestie par une positivité et un orgueil. Un orgueil qui résonne comme l'écho du mot d'Aristote, selon qui la mélancolie était la maladie des hommes d'exception¹⁹.



A ce stade, il convient de revenir sur le propos central de ce travail, qui consiste à voir dans l'écriture de liste le signal d'un événement contemporain. Cet adjectif sera ici utilisé dans un sens plus large qu'il ne l'est habituellement dans le cadre des études littéraires sur la

¹⁹ *Problèmes* XXX, 1.

contemporanéité, périodisée habituellement à partir des années 1980²⁰. Des diverses crises par lesquelles le sujet romanesque est passé durant la seconde moitié du XX^e siècle, aucune n'aura eu plus d'impact que la Seconde Guerre mondiale ; si c'est elle qui marque le *terminus a quo* de mon corpus, c'est parce que ses premiers représentants (Perec, Le Clézio et Modiano), qui commencent à écrire dans les années 1960, sont affectés par elle plus que par n'importe quel autre événement historique. Perec de manière directe, dont les parents furent déportés dans les camps (*W ou le souvenir d'enfance*), Le Clézio de façon plus allégorique (*La Guerre*), Modiano dans un rapport obstinément centré autour de l'Occupation (*Dora Bruder*, *Remise de peine*, etc.). C'est aussi – surtout – parce que la Seconde Guerre mondiale entérine la grande mécanisation de la vie humaine au XX^e siècle, par laquelle la liste, au-delà de sa forme (dans sa thématique) prendra un sens définitivement oppressant : ce sont les listes qui déterminent le destin des individus, qu'il s'agisse de les supprimer (listes rouges, noires), de les sauver (on pense bien sûr au célèbre film de Steven Spielberg *La Liste de Schindler*, 1993) ou de les réhabiliter (le *Mémorial des enfants juifs* de Serge Klarsfeld).

La guerre, si elle se présente comme événement coupant le siècle en deux et facilitant la périodisation du corpus, n'est pourtant pas l'unique point de perspective auquel se rapporte l'usage contemporain de la liste littéraire. Il faut adjoindre à la guerre le paradigme technologique qui l'a en partie définie, et qui se déploie après elle sous d'autres formes, inaugurant une période caractérisée par la pléthore. Pléthore dans les domaines de la consommation, de l'information, des discours, des savoirs. L'écriture contemporaine de la liste se comprend alors sous cette double indexation historique des grands massacres dont la Shoah et Hiroshima furent les points culminants (mais non les seuls, ce qu'un Volodine ne cesse de rappeler), et du foisonnement induit par l'ultra-libéralisme occidental, des Trente Glorieuses à nos jours d'hyperconsommation et d'hyperconnexion.

On comprend dès lors que si, d'une part, la liste en tant que forme problématise le rapport à son énonciation, et que, de l'autre, elle apparaît comme centrale dans une littérature contemporaine doublement traumatisée, elle joue un rôle particulier dans le rapport qui se développe entre écriture et sujet. On comprend que notre partie théorique, qui conduisait à envisager la liste sous l'angle de son rapport avec le sujet de son énonciation, était le moyen qui devait mener à cette fin, à cette question centrale : de la liste, l'humain semble disparaître. Or

²⁰ Notamment par Dominique Viart et Bruno Vercier (*La Littérature française au présent*, Bordas, 2008), Aline Mura-Brunel, Marc Dambre et Bruno Blanckeman (*Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004) ou encore Denis Labouret (*Littérature française du XX^e siècle*, Armand Colin, 2013).

c'est par elle que des écrivains décident de reformuler l'expression de leurs subjectivités particulières. Il est important de relever que la deuxième partie de ce travail, en ce qu'elle se développe d'une poétique à une éthique de la liste, est essentiellement orientée vers ce but, plutôt que de prétendre à une description définitive de la forme étudiée.

4 PLÉTHORES

Les écrivains du corpus contemporain seront traités à l'aune de la grande polarité qui couvre toutes les autres, entre une *hybris* se rapportant directement à la violence de la guerre ou indirectement à la pléthore matérielle des Trente Glorieuses et une mélancolie qui se dessine comme leur conséquence systématique.

Cette polarité prendra, chez Perec, l'aspect d'une opposition entre plein et vide. La liste perecquienne, qu'elle soit ou non liée aux contraintes oulipiennes (elle est plus ancienne, et plus anciennement présente dans son œuvre que les manifestations plus évidentes de l'Oulipo, comme le lipogramme) participe d'une architecture romanesque – au sens propre, parce qu'il est possible de considérer notamment *La Vie mode d'emploi* comme la liste même des différentes pièces de l'immeuble de la rue Simon-Crubellier. Dans cette perspective spatiale, la liste se lit comme instrument central de remplissage d'un vide qui menace à chaque instant. Au-delà de cette présence évidente de la liste dans les romans de Perec, on cherchera à montrer en quoi la multiplicité des textes perecquiens (à travers leurs grandes différences génériques par exemple), trouve dans la liste une forme qui subjectivise intensément, à un niveau temporel, son énonciateur. Et s'il s'agit de retrouver en ce dernier une figure auctoriale, la liste remplit également son rôle, retraçant l'identité changeante et instable d'un écrivain dont la quête de soi et de la littérature ne font qu'un. Une quête profondément conditionnée par deux éléments centraux : l'assimilation, dans le roman, des discours de savoir propres aux sciences humaines qui fondent l'identité (anthropologique, sociologique, psychanalytique), et la guerre, événement par lequel la liste tue ceux qu'elle aligne sur son cordeau. Pléthore des savoirs, *hybris* de la maîtrise du monde qu'ils induisent. *Hybris* du progrès technologique menant à la guerre ultra-mécanisée, mélancolie du néant qui s'ensuit.

Le chapitre Le Clézio présentera, en s'attachant à un corpus principalement restreint aux premiers romans (des années 1960-1980), l'exemple peut-être le plus abouti qui puisse se trouver de la liste hybridique. Ces romans sont construits sur un mode de subjectivité totale, et

peuvent être décrits comme *encombrés* : ils ressemblent à une *Vie mode d'emploi* dépourvue de la structure rigide que lui donne l'immeuble de la rue Simon-Crubellier. Leur multifocalisation est patente, et s'observe entre autres à la faveur des très nombreuses listes que l'on y trouve ; néanmoins, multifocalisation et subjectivité ne débouchent pas ici, comme on s'y serait peut-être attendu, sur une dispersion du propos. C'est plutôt l'inverse : d'une part l'énonciation est fréquemment identifiable à la figure de l'auteur, d'autre part lorsque la voix narrative est déléguée à un personnage, celui-ci se trouve inévitablement submergé par son propre discours, qui se confond avec la prolifération de tous les discours ambiants, ceux d'un monde hypermoderne débordant de messages. La question de la production verbale, des conditions de son expression, est au centre de ces livres et se résout autour de la figure auctoriale – c'est-à-dire que la liste est profondément ancrée dans une violence verbale propre à cette figure, qui lui confère les caractéristiques de l'*hybris*. Celle-ci, projetée sur le sujet à l'origine de la production de liste, lui inspire le fantasme, démiurgique, de faire apparaître la chose par le mot qui la nomme. Ce « complexe de Prométhée », pour reprendre une expression bachelardienne, mène fatalement à une punition : pour avoir cru à un langage plein, sans autre extériorité que lui-même, le sujet leclézien est pris par la mélancolie de n'être pas parvenu à ses fins. C'est ce dont témoigne la seconde moitié de l'œuvre, résolument tournée vers le silence alors que les romans des débuts bruissaient de tous leurs mots. La liste est donc quantitativement beaucoup moins présente dans ces romans récents, mais cette absence relative met en perspective l'écriture des débuts, un peu comme si une écriture de l'âge adulte avait remplacé celle, regrettée mais devenue impossible, de l'enfance où tout semblait permis et où rien n'avait de limites.

Le mouvement *hybris*-mélancolie apparaît également chez Modiano, mais l'orientation de cette œuvre en direction du second pôle se fait beaucoup plus rapidement : seul le premier roman, *La Place de l'étoile*, sera considéré comme un roman de l'*hybris*, notamment parce qu'il traite d'une identité juive impossible à (faire) vivre sans le recours au multiple. C'est avec effroi que l'on observera le narrateur de ce roman s'ingénier à faire sienne la formule de sinistre mémoire « je suis partout ». La mélancolie proverbiale de Modiano, lorsqu'on l'envisage sous l'angle des listes de ses romans, est liée à un souvenir d'*hybris*, voire une tentation. Ses personnages enquêtent et rassemblent des données, fouillant bottins et registres, dans l'espoir de maîtriser leur destin et de fixer leur passé, de manière aussi indubitable que la liste semble le permettre. Ils ont quelque chose du policier, du kapo, qui les terrifient par ailleurs. Le désir de mémoire, par laquelle seule peut advenir la stabilisation identitaire qu'ils recherchent, est battu

en brèche par un désir contraire : celui de l'effacement, de la clandestinité. Les listes, qui sont fréquemment des listes de noms, témoignent de cette aporie : les hommes et les femmes que l'on nomme à travers elles font l'objet d'une commémoration, voire d'une réhabilitation mémorielle, mais comme ce sont aussi des personnes que l'on veut protéger du malheur, et que le malheur, dans le XX^e siècle de Modiano comme celui de Perec, advient bien souvent par la liste, on aimerait tout aussi bien les laisser innommés. Pour traiter de cette aporie, je convoquerai la notion de *désistance* discutée entre autres par Derrida, pour éclairer le rapport du sujet à la liste, qui est un rapport mêlé de désir, de résidence, de désertion et de résistance.



Dans le chapitre qui suit, je commencerai par m'éloigner de la bipolarité *hybris-mélancolie*, en plaçant les trois auteurs dont il sera question – Pierre Senges, Eric Chevillard et Antoine Volodine – sous le signe d'un refus commun : celui d'une littérature surdéterminée par son propre langage, d'une littérature à « statut d'exception » héritée des grands courants du XIX^e siècle. Dans cette perspective, le concept qui guidera mon approche sera celui d'*indécidable*. Pour Derrida, l'indécidable ouvre un choix, pris au seuil même de la suspension de décision, impliquant toujours une fondamentale remise en question des options. La liste, au cœur de ces écritures de tergiversations, participe d'un choix : celui de ne pas écrire le roman que l'on attend, de brouiller les pistes, de multiplier les possibles.

Chez Pierre Senges, cet indécidable passe par l'érudition et le rapport pléthorique à la connaissance. Dans ses romans, la liste est l'un des dispositifs centraux de la convocation du savoir. Ces dispositifs établissent systématiquement le doute : par rapport à l'encyclopédie et à la bibliothèque que Senges convoque, par rapport à la fiction qu'il construit. Savoir et récit sont traités de manière proliférante, sans souci de fonder une assise stable, et même dans la perspective de déstabiliser le lecteur. Malgré le fait que sa très grande érudition reste toujours marquée par l'humilité, si Senges se lance dans la démonstration, c'est toujours selon un double geste de construction et de déconstruction des intertextes et des savoirs qu'il convoque – c'est-à-dire toujours dans un dynamitage des écrits marmoréens que sont à ses yeux le Grand Roman ou le Dictionnaire. Ce faisant, il présente un ethos sinon fuyant, du moins humble, cantonné dans les marges des grandes sommes qu'il traverse (*L'Anatomie de la mélancolie* de Burton, *L'Encyclopédie*) ou des grands noms qu'il revisite (Goethe, Shakespeare, Kafka). Mais un ethos néanmoins omniprésent, que son écriture constamment métanarrative contribue à ramener

dans la lumière. Senges ne se contente pas de se présenter en écrivain humble : il sous-entend également que seule l'humilité sied à l'écrivain contemporain.

Chez Éric Chevillard, où la liste s'intègre dans une écriture involuée, fondée sur la digression, je retrouverai une partie des dispositifs récurrents chez Senges. Ces dispositifs formels, comme chez Senges, sont entremêlés en une pluralité de phénomènes qu'il est parfois difficile d'isoler - l'essentiel étant que Chevillard adopte une écriture entièrement dirigée vers ses propres moyens, où s'offre constamment à lire une dimension métanarrative. Dans cette démonstration, la liste participe d'une forme de virtuosité ludique et technique, par laquelle l'auteur est facilement assimilable à un jongleur ou un acrobate. Le danger d'une telle assimilation réside dans une tendance de Chevillard au solipsisme, à la pirouette dans le vide ; or la liste est, de tous les procédés servant à exhiber la virtuosité de l'écriture, celui qui permet le mieux de contrer cette impression de solipsisme. En effet, elle instaure un rapport de tension au romanesque, notamment dans son rapport étroit au cliché littéraire. Car le cliché fait souvent liste, et la liste aide à la reconnaissance du cliché ; celui-ci contribue à ancrer Chevillard dans le champ du roman contemporain. C'est, en quelque sorte, son réel, un réel de livres (les siens comme ceux des autres), que la liste contribue à questionner. Cette matérialité irréductible de la langue n'est pas sans lien avec la forme de liste, une forme qui trouve son illustration métaphorique dans le motif du caoutchouc. A travers ce parallèle, on verra que Chevillard ne se contente pas d'amuser la galerie : il interpelle. Présenter l'écriture romanesque sur un mode indécidable, voilà entres autres son combat, contre toute écriture privilégiant le décisif (écriture qui pour lui se traduit aussi bien par le discours scientifique, le discours historique ou le roman industriel). Le doute et la remise en question constants sont les moyens mêmes par lesquels Chevillard établit sa positivité dans le champ romanesque contemporain.

Avec Antoine Volodine, les procédés de l'indécidable observés précédemment se compliquent d'un brouillage constant au niveau du péri-texte, par lequel l'identité de l'énonciateur est interrogée, et l'autorité auctoriale remise en question. Les listes s'invitent autour du nom de l'auteur pour le pluraliser : qu'il s'agisse du pseudonyme Antoine Volodine, des hétéronymes Lutz Bassmann ou Manuela Draeger, ou encore de personnages d'écrivains fictifs comme Iakoub Khadjbakiro, dont on ne sait si son destin est de rester cantonné à son statut de fiction, ou d'en sortir et participer ainsi au grand potlatch métaleptique des romans volodiniens. Par la suite, il s'agira d'observer la liste à travers l'un des dispositifs les plus courants de l'œuvre, le dispositif agonistique, qui colore tout dialogue et toute relation sociale

entre protagonistes, jusqu'à les transformer en interrogatoires. Ceux-ci polarisent les places de bourreau et de victime, laquelle, pour survivre, doit parler – mais « parler d'autre chose », ne pas « lâcher » d'informations tout en ayant l'air de le faire. C'est alors que la liste intervient, selon deux modes, négatif et positif. Négatif, parce que l'état d'épuisement du monde volodinien et de ses habitants ne leur donne guère de perspectives autres que le silence et la mort, et à court terme. La liste s'apparente alors au décompte final, à l'aphasie, à l'oubli, à la dislocation et à la raréfaction du discours. Mais chaque étape de la liste, chaque mouvement d'un item à l'autre, est à la fois mort et renaissance du langage. Le versant positif de la liste est celui, pour le personnage post-exotique, d'une langue de survie, mais aussi d'une survie de la langue, quitte à maintenir artificiellement en vie un langage dépourvu de référents. A travers les diverses occurrences de la liste chez Volodine, il s'agira d'observer comment les représentants d'un monde ainsi menacé cherchent tout de même à survivre, en abandonnant tout sur la route de leurs déplacements de masse, leur exils ou leurs cavales, même la vie – mais pas le langage, ou aussi tard que possible.

Au terme de ce chapitre, je montrerai que les deux catégories centrales d'*hybris* et de mélancolie n'ont pas disparu – qu'elles restent au fondement même de toute écriture de liste, mais que leur résolution dialectique est devenue impossible, comme tout autre fondement de l'écriture. De la même manière, la charpente romanesque se fragilise sous les multiples effets d'instabilité promus par les figures de l'indécidable.



L'indécidable continue d'investir l'écriture d'Olivia Rosenthal et de Pascal Quignard, dans ma sixième partie. Chez ces auteurs, à la production plus nettement fragmentaire, la liste joue également un rôle de premier plan, en confirmant l'instabilité de la forme romanesque au sein de son propre champ, ainsi que l'unité du sujet qui la fonde. Chez Olivia Rosenthal, nous verrons que la liste se trouve au cœur d'un enjeu portant sur la maîtrise énonciative du texte produit. On questionnera les rapports de ce texte à son aval et à son amont. Il se comprend, en aval, comme une vocalité (Rosenthal est une auteure qui n'envisage pas l'écriture comme une fin, mais plutôt dans la perspective de sa future profération, mise en scène ou performance) ; il se comprend aussi dans ses rapports à une tradition scripturale archaïque, proche du traité à la Montaigne, en amont. Comme ce dernier, Rosenthal ne se soucie pas d'enclorre son propos dans une démonstration, et présente une écriture vagabonde, voire erratique. Organique, sa langue exprime par la liste le souci du devenir du corps, dans la maladie et la souffrance, ou

dans l'hybridation et le devenir-animal cher à Deleuze. Dans tous les cas, il s'agit de réagir par le langage à la désunion et à la trahison du corps, en cherchant aussi bien à retenir sa débâcle (physique ou mentale) qu'à mimer cette débâcle, à s'y précipiter. La perspective d'un devenir scénique – ou, du moins, hors le livre – du texte rosenthalien, tout comme le morcellement du sujet qui lui est concomitant, invitent à reconnaître dans la liste une fonction proche de ce que Rancière appelle la « grande parataxe » - une réinvention, un réinvestissement constants, par la désunion de ses cadres, des devenirs du texte romanesque.

Les enjeux de la liste, dans l'écriture de Pascal Quignard, ne sont pas très éloignés de ceux que l'on observait chez Rosenthal, dans la mesure où le corpus sélectionné pour cette étude est essentiellement tiré des « traités », au sens large, incluant le vaste projet *Dernier royaume*. Comme chez Rosenthal, le sujet quignardien se refuse à envisager les éléments successifs de ses textes selon une quelconque valeur architecturale. La généricité problématique de ces textes en est un indice : il ne s'agit pas de romans, pour autant les jurés du Goncourt de 2002 ont justifié leur choix en lisant dans *Les Ombres errantes* « mille romans ». Les « traités », dans leurs modes de composition aussi bien narratif qu'assertif, mais aussi asyndétique et fragmentaire – offrant donc une forte tendance à la liste – se présentent à bien des égards comme le devenir romanesque de la production de Quignard. Celui-ci, en entretien, se déclare par ailleurs hostile aux romans à thèse, aux éclairages édifiants et aux surplombs des narrateurs sur leurs personnages. La liste, en tant que manifestation de cette liberté générique et du caractère imprévisible de cette écriture, touche dès lors aux fondamentaux du projet quignardien (et le paradoxe, très visible, entre la maîtrise qu'implique la notion de projet et cette imprévisibilité néanmoins recherchée, devra être interrogé). Liste de noms, d'auteurs ou de citations, elle interroge le lien aux auteurs de l'hypo- ou de l'intertexte que Quignard convoque, sans pour autant construire de lignage générationnel, chronologique : le temps de Quignard est un temps discontinu, cyclique. Liste de choses, elle permet la nomination de l'objet « tout à fait sordide », ou *sordidissime*, l'objet indigne d'attention qui fait de Quignard une sorte d'anti-collectionneur, attentif quant à lui aux restes, à ce qui ne se voit pas ; attentif à ce qui ne se résout pas dans une continuité fallacieuse ; attentif, métanarrativement, à la liste elle-même, lorsqu'elle se présente comme en contrebande au sein du logos.



Le panorama ainsi dessiné est celui d'une intense pratique de la liste dans la langue littéraire contemporaine, ouverte à une temporalité non conforme au récit. Non conforme, en

somme, aux devenirs catastrophiques de l'humain contemporain. La très forte implication du sujet de la liste, dans ce temps inaccompli et discontinu, l'oppose dans son identité à sa célèbre inscription ricœurienne dans celui de l'intrigue, du récit suivi. On aura dépassé l'aspect dialectique du couple *hybris*-mélancolie ; on aura admis que la *résolution* d'une humeur à l'autre est bien moins probable que leur indécidable et constante interférence (la liste est à la fois l'expression du plein de ses items et du vide qui les sépare : l'échec d'une résolution dialectique n'empêche pas le fonctionnement d'une dynamique). On aura admis l'absence d'un fondement narratif à l'expérience, conjuguée avec la grande incertitude à travers laquelle nous vivons notre rapport au temps contemporain. C'est alors que l'on aura fait de cette incertitude, comme François Hartog l'appelle de ses vœux, une « catégorie de pensée et objet de travail²¹ ».

Entre *hybris* et mélancolie, entre évènement et permanence : les deux polarités catégorielles se rejoignent dans mon traitement du corpus de romans contemporains. On les retrouve dans la problématisation d'une forme qui présente des affinités avec les avant-gardes littéraires – ce serait l'*hybris* de l'évènement, par laquelle la liste se présente comme une nouveauté, une forme transgressive face au récit. Elle est cela chez nos auteurs, bien qu'elle se constitue également – peut-être principalement, au premier abord – dans sa fonction mémorielle. Mais tenter par la liste de retenir ce qui s'échappe conduit toujours, inéluctablement, à la dissémination et à l'incomplétude. L'item qui manque est toujours le prochain, l'absent, celui qui devrait occuper le blanc après la liste. Le désir de permanence mène à la mélancolie. Comme l'écrit Pascal Quignard à propos d'Apronemia Avitia, de Sei Shônagon, de Pontormo et d'autres faiseurs de listes dont on peut rapprocher en partie les auteurs de mon corpus, « Ils tentent de contenir cette eau qui file entre les phalanges, quelque fermé que soit le poing. Ils rêvent.²² »

Dans cette stratégie de contradictions, ce qui se joue sans doute est de nature temporelle : la volonté de parvenir à un temps désengagé, suspendu. La liste serait l'instrument d'une temporalité double. À la fois signe de notre rythme contemporain, dans sa manière d'administrer la pléthore du divers, l'hypermodernité – et d'un retour constant du même, dans l'écho d'une cadence qui ne change pas. Selon cette perspective, il s'agira pour finir d'observer en quoi l'apport conjoint de la liste et du roman permet de dépasser les effets pervers de l'hyper- et de l'hypoprésence du sujet dans le monde (l'exigence de compétitivité et de violence,

²¹ F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil « Librairie du XX^e siècle », 2003, p. 210.

²² P. Quignard, *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, Gallimard « L'imaginaire », 1984, p. 21.

l'insuffisance dépressive). L'écrire au sein du littéraire, c'est jouer avec le caractère inéluctable du réel, c'est proposer une alternative où le *kairos* se substitue au *chronos*, un temps suspendu face à un temps linéaire. C'est, sans doute, conjuguer acte de résistance et ouverture aux possibles de la littérature.

Avertissement : Dans les notes de bas de page de ce travail, par mesure d'économie, j'ai délibérément omis de mentionner le nom de la ville d'édition si (et seulement si) celle-ci était Paris. Etant donné que s'y trouve édité 95% de mon corpus, j'ai sans doute élagué ainsi l'équivalent de deux ou trois pages pleines de ce nom : puisse cet effort contribuer symboliquement à conserver intacts le plus grand nombre possible des espaces verts de la capitale. On retrouvera bien sûr ce nom en bonne et due forme, dans les titres figurant à la fin de l'ouvrage, en bibliographie.

Première partie :
à propos de quelques usages
historiques de la liste

1 HOMÈRE, L'ARCHAÏSME ET LA MODERNITÉ

Les cuisiniers grecs [...] regardaient d'abord la tête du client avant de décider des quantités de vin aigre ou de miel à lui administrer. C'est pourquoi la littérature gastronomique antique ne nous livre que rarement les proportions des ingrédients : elles dépendaient des gens.

Martin Steinrück¹

Une liste est un objet immédiatement reconnaissable et, semble-t-il, lisible, pour autant que la langue dans laquelle elle est écrite nous soit familière. J'ai voulu tenter d'éprouver cette reconnaissance en la confrontant à l'un des textes les plus lointains historiquement qui soient, afin tout d'abord de constater que le récit se trouvait, dès l'aube de son histoire, confronté à une forme qui semble s'y opposer selon les critères narratifs de la modernité. Il s'est agi aussi de voir comment elle survivait à une lecture non seulement moderne, mais relativement peu informée. Je suis entré dans Homère comme on entre dans un moulin, et si je me suis astreint à un nombre non négligeable de lectures secondaires, celles-ci ne sont rien en comparaison de l'immense bibliographie existante. Les hellénistes véritables qui me liront voudront bien m'en excuser. Cette entrée dans Homère par la liste m'a toutefois permis de constater qu'il s'agissait peut-être d'un objet immédiatement reconnaissable, et donc typique, au point que, comme on le verra, il a été abordé par un grand nombre de spécialistes. Cet aspect institutionnalisé de la liste homérique la range dans les archétypes du genre : c'est l'un des premiers auteurs mentionnés par Umberto Eco dans la préface de son *Vertige de la liste*², c'est le premier de la « liste de listes célèbres » que fait Philippe Hamon dans le préambule qu'il écrit pour *Liste et effet liste en littérature*³ ; « l'usage des catalogues chez Homère⁴ » est mentionné par Bernard Sève dès le début de son ouvrage.

Malgré cette unanimité, la liste homérique achoppe sur une caractéristique inattendue. En effet, elle se révèle *illisible*, tant les approches diffèrent et tant le malaise persiste face à une telle forme. A travers la lecture que je propose ici de certains passages de l'*Illiade*, principalement

¹ M. Steinrück, *La Mise en évidence. La norme moderne à l'épreuve de l'antiquité grecque*, Van Dieren, 2009, p. 60.

² « [...] ce modèle de liste par excellence qu'est le catalogue des navires dans l'*Illiade* d'Homère, dont ce livre s'inspire », *Vertige de la liste*, Flammarion, 2009, p. 7.

³ Ph. Hamon, « La mise en liste. Préambule » in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet-liste en littérature*, Classiques Garnier, 2013, pp. 23-24.

⁴ B. Sève, *De Haut en bas. Philosophie des listes*, Seuil, 2010, p. 9.

du « Catalogue des vaisseaux », je veux montrer qu'en cherchant à comprendre la fonction de la liste homérique, les apories que cette forme soulève partout ailleurs s'en trouvent éclairées. Tout d'abord en la considérant sous son double aspect historique, successivement oral et écrit. Puis en rapprochant cette opposition d'une autre, entre archaïsme et modernité. Par cette lecture multiple, la liste, plutôt qu'un obstacle à la lecture, apparaît comme un viatique pour une meilleure compréhension de la littérature de laquelle elle participe.

1.1 Le fâcheux Catalogue des vaisseaux

C'est dans l'*Iliade*, à la seconde moitié du chant II, que se trouve le passage qui sera l'objet de mes réflexions. Il s'agit du Catalogue des vaisseaux, nœud littéraire célèbre auprès des spécialistes d'Homère, à qui il a posé de nombreux problèmes, notamment au niveau de sa datation⁵. Le Catalogue est une longue liste d'équipages, de nefes et de héros venus de toute la Grèce pour participer à l'effort de guerre.

Le chant II s'ouvre sur une étrange initiative d'Agamemnon qui, pour mettre ses compatriotes à l'épreuve, joue au découragé, propose aux Achéens de lever le camp et de rentrer au foyer. Il faudra l'intervention d'Ulysse, conseillé par Athéna, pour galvaniser à nouveau les troupes désorientées et les préparer à la bataille. Durant ces moments initiaux de tergiversation⁶, il est surtout question des vaisseaux grecs comme d'un moyen de retour au pays ; ainsi Athéna s'adresse-t-elle à Ulysse, lui demandant de convaincre ses compatriotes de ne pas remonter dans leurs bateaux : « Par des mots apaisants retiens chaque guerrier, et ne leur permets pas de tirer à la mer leurs nefes à double courbure⁷ ». Les harangues des chefs grecs se succèdent dans les mêmes termes, et Agamemnon conclut l'admonestation générale par ces mots : « Et celui que j'apercevrai disposé à traîner à l'écart du combat, près des nefes recourbées, celui-là aura peine à trouver le moyen d'échapper aux chiens, aux oiseaux!⁸ ». Le moment d'incertitude et de désordre dans les rangs des Achéens s'achève ; la querelle entre Achille et Agamemnon, qui empoisonnait l'atmosphère du camp au chant I, n'est pas résolue, mais a été

⁵ « Qu'en est-il du fameux "Catalogue des vaisseaux" [...] ? On discute beaucoup de son ancienneté. Les uns le tiennent pour un document bien antérieur à Homère, qui l'aurait repris pour l'intégrer à son œuvre, voire qui en aurait fait un point de départ. Les autres considèrent qu'il a été ajouté beaucoup plus tard par on ne sait qui, ou bien qu'il a été fabriqué par un épigone. » Jean-Louis Backès, *Iliade d'Homère*, Gallimard « Foliothèque », 2006, p. 76.

⁶ Il me paraît utile de pointer ce petit chaos local, étant donné que les lecteurs modernes de l'*Iliade*, depuis Aristote, tendent à y voir un modèle d'unité d'action (cf. J.-L. Backès, *op. cit.*, p. 31).

⁷ Homère, *Iliade*, chant II, vers 179-181, Gallimard « Folio classique », 1975 [trad. P. Mazon, Belles Lettres, 1938], p. 58.

⁸ *Ibid.*, II, 390-393, p. 64.

mise entre parenthèses. Le temps est à présent à l'exhortation, au rassemblement et à la mise en ordre des troupes, trop indisciplinées en l'état pour pouvoir mener à bien le siège de Troie. Il est logique que l'évocation d'un tel rassemblement se fonde sur ces bâtiments, qui constituent pour chaque soldat le lien le plus tangible à la patrie et au foyer⁹ ; il est logique que ces vaisseaux retournent à leur fonction première, qui est celle de l'attaque et non celle de la fuite, et que leur symbolique s'inverse.

C'est donc, pour l'aède, le moment d'exposer les forces en présence, en commençant par les effectifs de l'armée grecque et en se fondant sur la présence en Troade des vaisseaux qui les y ont amenés. Le récit opère à cet endroit une pause claire : le Catalogue s'ouvre sur une nouvelle adjuration aux Muses. Comme au début du texte, le poète manifeste sa présence énonciative : « Dites-moi, Muses, [...] quels étaient les guides, les chefs des Danaens¹⁰ ». Suit alors une liste de noms, principalement de cités et de chefs, groupés par vaisseaux et formant des blocs (Backès parle de « laisses¹¹ »), à l'image de celui-ci :

Les Crétois ont pour chef Idoménée, l'illustre guerrier. Ces sont les gens de Cnosse, de Gortyne aux beaux remparts, – de Lycte, de Milet, de la blanche Lycaste, – des bonnes villes de Pheste et de Rythie, – et bien d'autres encore de la Crète aux cent villes. Ceux-là obéissent à Idoménée, l'illustre guerrier, et à Mérion, qui s'égale à Enyale meurtrier. Ils ont sous leurs ordres quatre-vingt nefes noires.¹²

Il faut comprendre l'identification du Catalogue à la forme de liste moins selon une logique lexicale que selon la succession régulière de ces blocs. Ceux-ci sont au nombre de 29, la plupart sensiblement plus longs que mon exemple (généralement entre 12 et 15 vers, contre 8 pour celui-ci) ; le Catalogue est d'une longueur considérable, 276 vers en tout, alors que le chant compte 877 vers. La proportion est donc d'un petit tiers de chant occupé par l'inventaire de l'armée grecque. La fin du chant est également constituée d'un catalogue, celui de l'armée des Troyens, en face de celle des Achéens. Mais cette liste-là est bien courte : 61 vers. A la pâleur en nombre des effectifs troyens s'ajoutent par ailleurs, à plusieurs reprises, des remarques sur la vaillance de ses héros, qui pour être réelle, n'en est pas moins vouée à subir celle d'Achille et de

⁹ Les soldats campent d'ailleurs littéralement dans (ou auprès de) leurs bateaux : « des nefes et des baraques, l'armée accourt à l'assemblée », *ibid.*, II, 207-208, p. 59.

¹⁰ *Ibid.*, II, 484-487, p. 66.

¹¹ J.-L. Backès, *op. cit.*, p. 74.

¹² *Iliade*, II, 645-652, pp. 70-71.

ses compagnons. La seconde énumération n'est que l'écho de la première, ce qui donne une idée supplémentaire de l'importance du Catalogue au sein de l'*Iliade*.

Mais le Catalogue n'en est que plus problématique pour les lecteurs modernes que nous sommes ; difficile par exemple d'en soutenir la longueur, de saisir sa fonction et son intérêt esthétique. G. S. Kirk considère sa lecture comme « intimidante¹³ » ; Sylvie Perceau observe qu'« il a pu paraître “absurde” [...] de faire l'inventaire des troupes alors que la guerre dure déjà depuis plusieurs années¹⁴ ». Pour Umberto Eco, le Catalogue, qu'il cite intégralement dans *Vertige de la liste*, tranche face à une œuvre qu'il considère comme « une forme close¹⁵ » ; il insiste sur la longueur inhabituelle du morceau – « Cela ressemble à un raccourci, mais c'est un raccourci qui occupe trois cent cinquante vers de son poème¹⁶ ». Dans un ouvrage ultérieur, il donnera de cette ouverture, inattendue au sein d'une épopée par ailleurs maîtrisée, l'explication suivante : « [Homère] se borne à faire une liste des guerriers parce qu'il ne sait pas combien ils sont¹⁷ ». Afin de mieux comprendre ce qui apparaît comme une incohérence, voire une insuffisance, il faut revenir à celui qui fut peut-être le plus célèbre lecteur d'Homère, et dans tous les cas le fondateur de sa lecture moderne, Aristote. Dans la terminologie aristotélicienne, ce passage est à considérer comme un *épisode*.

Parmi les fables et les actions simples, celles qui sont épisodiques sont les moins bonnes. J'appelle fable « épisodique » celle où la succession des épisodes n'est déterminée ni par la vraisemblance ni par la nécessité. De pareilles fables sont combinées par les mauvais poètes parce qu'ils sont mauvais poètes et par les bons parce qu'ils ont égard aux acteurs : composant des pièces de concours et étendant la fable plus que le sujet ne le comporte, ils sont souvent obligés de déformer la suite naturelle des faits.¹⁸

On voit que l'épisode fait les frais de la conception aristotélicienne unitaire de l'œuvre. Qu'il s'agisse de tragédie ou d'épopée n'est pas ici très important : quelques paragraphes auparavant, c'est Homère qu'Aristote cite pour donner l'exemple d'une unité d'action réussie (1451a 16). L'épisode est présenté de manière plutôt péjorative, et il est probable qu'en tant que tel, le Catalogue ne trouve grâce aux yeux d'Aristote que parce que l'*Iliade* ne traite que de

¹³ « The effect of the catalogue as a whole is somewhat daunting for most modern readers, or for all in fact who are not connoisseurs of ancient political geography ». G. S. Kirk, *The Iliad : a commentary*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 169.

¹⁴ S. Perceau, *La Parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain, Peeters, 2002, p. 164 (note 40).

¹⁵ U. Eco, *Vertige de la liste*, op. cit., p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17. Le chiffre avancé par Eco est faux.

¹⁷ U. Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, Grasset, 2013, p. 192.

¹⁸ Aristote, *Poétique*, 1451b 33 (j'utilise ici la traduction de J. Hardy, Belles Lettres, 1932, p. 43).

la colère d'Achille et non de la guerre de Troie dans son ensemble : « [Homère] n'a donc pris qu'une partie déterminée de la guerre et c'est sous forme d'épisodes qu'il traite un grand nombre des autres faits ; tel est, par exemple, le *Catalogue des Vaisseaux* et autres épisodes dont il parsème son poème. » (1459a 35-36) S'il tolère la présence du Catalogue, c'est sans doute qu'il ne peut se passer du parrainage d'Homère. Comme le dit David Bouvier non sans ironie, « il y avait sans doute [pour Aristote] quelque chose de fondamentalement rassurant dans l'idée que le premier poète grec parlait une belle langue qui convenait naturellement à son sujet¹⁹ ».

Par ailleurs, il fait peu de doute que le Catalogue ait effectivement été, pour l'aède qui entreprenait d'en dénombrer oralement les parties, une « pièce de concours », un morceau de bravoure. Sans doute n'est-il pas encore l'*ekphrasis*, la « description littéraire [...] d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire²⁰ », comme exemple de laquelle Philippe Hamon cite plutôt la séquence du bouclier d'Achille (dont il sera question plus loin). Mais l'aspect allogène, « “détachable” (ek)²¹ » du Catalogue est néanmoins parfaitement perceptible ; il nourrit la réserve qu'Aristote semble exprimer, face à l'épisode et dans le verbe *dialambanein*, que Hardy traduit ici par « parsemer » mais qui, selon Victor Goldschmidt signifie également « interrompre²² ». Cette réserve n'est évidemment pas nette. Néanmoins, elle tombe sous la logique du propos d'Aristote, dans la différence qu'il opère entre les genres dramatique et narratif. Dans ce dernier, le poème passe par le personnage, un type de mimésis qui implique que l'on « raconte par la bouche d'un autre, comme fait Homère » (1448a 19-23). C'est d'une immersion qu'il est question, d'un abandon au « délire poétique » (1455a 33). Dans le cas du Catalogue, on quitte l'immersion ; le mode énonciatif change, la mimésis s'interrompt et l'intérêt du poème se déporte vers sa performance, ce dont témoigne l'expression d'« égard aux acteurs ».

Cette expression, d'ailleurs, on est en droit de penser qu'il est l'indice d'un écart plus important qu'Aristote veut bien l'admettre entre les instances de poète (écrivain ou compositeur) et d'interprète (acteur). En effet, la liste est loin d'être un objet à fort potentiel

¹⁹ D. Bouvier, *Le Sceptre et la Lyre*, Grenoble, Editions Jérôme Million, 2002, p. 162.

²⁰ Ph. Hamon, *La Description littéraire*, Macula, 1991, p. 8.

²¹ *Idem.*

²² V. Goldschmidt, *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Vrin, 1982, p. 347. Je précise ici que pour Goldschmidt, « visiblement, Aristote ne pense pas que ces “interruptions” compromettent l'unité ni la continuité de l'action » (*idem*).

mnémotechnique, qui favoriserait son apprentissage et sa récitation²³. On serait même plutôt dans une logique inverse : pour Jack Goody, qui traite de la liste sous l'angle anthropologique, l'apparition de listes administratives en Mésopotamie durant le second millénaire avant J.-C. résulterait plutôt d'un besoin de remplacer les capacités mémorielles humaines²⁴. Le Catalogue était donc certainement plus complexe à mémoriser que d'autres parties de l'*Illiade*, et cette complexité en déplaçait la fonction. L'acteur n'était alors plus, ni tenu *par* la récitation de l'histoire, ni tenu *de* la poursuivre instamment, mais seul face à une responsabilité personnelle de maintien de la parole devant son auditoire et dans des conditions rendues *ipso facto* plus difficiles.

En poursuivant notre survol de la lecture posthomérique du Catalogue, c'est à l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert que l'on s'adressera à présent. A l'article « Episode », on trouve le même argument, pour en justifier la présence, du « soulagement des acteurs » :

A ne considérer que la première institution de ces pièces *surajoutées*, il ne paraît nullement nécessaire qu'on y ait observé l'unité du sujet, au contraire, trois ou quatre récits d'actions différentes, sans liaison entr'elles, paraissent avoir été également propres à soulager les acteurs, à divertir le peuple, et conformes à la grossièreté de l'art, qui n'étant encore qu'au berceau, aurait mal soutenu la continuité d'une action, pour peu qu'il eût voulu lui donner d'étendue : difficulté qui a fait tolérer jusqu'ici les épisodes dans le poème épique.²⁵

Cette « tolérance » n'est toutefois pas sans poser le problème, récurrent, de la continuité de l'action. L'interruption est ici excusée par la « grossièreté de l'art » ; il faut croire que cette grossièreté désigne entre autres l'*Illiade*, puisque quelques lignes plus loin, le rédacteur présente le cas du Catalogue comme justifié par une disposition générale qui le gouverne, celui des noms des personnages (un argument qui figure bien chez Aristote, en 1455b 12).

Aristote [...] prescrit de ne faire les *épisodes* qu'après qu'on a choisi les noms qu'on veut donner aux personnages. Homère, par exemple, n'aurait pas pu parler de flotte et de navires comme il a fait dans l'*Illiade*, si au lieu des noms d'Achille, d'Agamemnon, etc. il avait employé ceux de Capanée, d'Adraste, etc. [...]. Le terme d'*épisode*, au sentiment d'Aristote, ne signifie donc pas dans l'épopée un événement étranger ou hors d'œuvre,

²³ Voir à ce sujet P. Suter, « De l'illisibilité comme condition de la performance. Listes écrites et jouées chez Valère Novarina », in A. Barras et E. Eigenmann (éds.), *Actes du colloque CeRNET*, Genève, MétisPresses, 2003, p. 153-167. Voir également *infra*, II.1.3, note 53.

²⁴ Voir à ce sujet J. Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Minuit, 1979 [1977], p. 156.

²⁵ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, D. Diderot & J. d'Alembert (éds.). University of Chicago : ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 edition), Robert Morrissey (éd.), t. 5, p. 813, rédacteur inconnu, en ligne : <http://encyclopedie.uchicago.edu/>, consulté le 15.08.2014.

mais une partie nécessaire et essentielle de l'action et du sujet ; elle doit être étendue et amplifiée avec des circonstances vraisemblables.²⁶

Or, si l'on considère le Catalogue pour lui-même, on constatera que les noms de Capanée ou d'Adraste y apparaissent, parmi des dizaines d'autres noms de chefs achéens, au même titre que ceux d'Agamemnon et d'Achille, ces derniers peut-être un peu mieux lotis en épithètes mais tout aussi perdus dans la masse que les autres. Notamment, ils ne figurent ni au début ni à la fin de la liste, ce qui aurait pu créer un effet de hiérarchie. Céder à Homère la licence de produire un morceau comme le Catalogue sous le prétexte qu'y figurent les noms d'Achille et d'Agamemnon semble bien magnanime, surtout au vu de « l'étendue » et de « l'amplification » de celui-ci. Enfin, les prolongements plus récents des études du Catalogue permettent de souligner son caractère parfaitement invraisemblable²⁷.

En 1766, dans son *Laocoon*, Lessing parle abondamment d'Homère, mais ne mentionne pas le Catalogue, ce qui est très dommage, car on aurait aimé que sa lecture s'y confronte. L'énumération homérique est pour lui un signe de l'art du poète, qui est un art du temps et non de l'espace (lequel est l'apanage du peintre) ; c'est pourquoi seule la successivité des éléments descriptifs peut convenir à une vue d'ensemble.

La beauté matérielle naît de l'effet concordant de diverses parties que le regard embrasse ensemble. Elle exige donc que ces parties soient placées les unes à côté des autres et, puisque les choses dont les parties sont placées les unes à côté des autres sont l'objet propre de la peinture, celle-ci peut, et peut seule imiter la beauté matérielle.

Le poète, qui ne pourrait montrer que les uns après les autres les éléments de la beauté, s'abstient donc complètement de la peinture de la beauté matérielle, en tant que beauté. Il sent que ces éléments, rangés les uns après les autres, ne sauraient produire l'effet qu'ils nous font lorsqu'ils sont rangés les uns à côté des autres ; que le regard concentrique que nous jetons sur l'ensemble après leur énumération ne nous donne pas une image concordante dans tous ses détails ; qu'il est au-dessus du pouvoir de l'imagination humaine de se représenter quel effet produisent ensemble telle bouche, tel nez et tels yeux, si l'on ne peut rappeler à sa mémoire une composition analogue de ces parties, soit dans la nature, soit dans l'art.

Ici encore, Homère est le maître des maîtres. Il dit : Nirée était beau, Achille était encore

²⁶ *Ibid.*, p. 814. Rédacteur : Mallet.

²⁷ A ce sujet, R. Hope Simpson et J. F. Lazenby, dans *The Catalogue of the Ships in Homer's Iliad*, Oxford, Oxford University Press, 1970, p. 161, font valoir qu'il semble parfaitement improbable que la civilisation mycénienne (env. 1300 av. J.-C., période durant laquelle, selon eux, l'essentiel du texte du Catalogue fut composé) ait pu constituer une flotte de 1186 bateaux, pour un total de soldats dépassant les 100'000 hommes.

plus beau ; Hélène avait une beauté divine. Mais nulle part il ne se laisse aller à la peinture détaillée de ces beautés.²⁸

Dans un premier temps, on pourrait croire que, le style énumératif d'Homère étant un style de maître, son Catalogue en est une illustration. Rien n'est moins sûr pourtant, lorsqu'on lit cette précision de Lessing : « Par exemple, quand il [Homère] veut nous peindre l'arc de Pandarus, un arc de corne, de telle et telle longueur, bien poli et garni de feuilles d'or aux deux extrémités, que fait-il ? Nous énumère-t-il, sèchement, un à un, tous ces détails ? Nullement : ce serait cataloguer cet arc, le présenter comme modèle, mais non le dépeindre.²⁹ » La succession des items de la liste n'a de valeur poétique que lorsqu'elle suit un cheminement précis. S'il ne s'agit pas pour l'écrivain d'entrer dans des détails oiseux, mais au lecteur de reconstruire la totalité par l'implicite, il faut tout de même qu'il y ait totalité, ce que la « vue d'ensemble » sur le Catalogue, même si elle était possible, ne garantirait en rien. Nirée, Achille et Hélène sont successivement de plus en plus beaux, tandis que les guerriers qui se succèdent dans le Catalogue n'ont pas d'autre qualité en commun que d'être tous là³⁰. Le Catalogue, dans sa logique propre, semble contraire aux préceptes de Lessing, pour qui « cataloguer » un arc ne fournirait pas de valeur artistique au texte qui s'y consacrerait. L'histoire de la lecture moderne du Catalogue est aussi, à bien des égards, l'histoire de sa non-lecture...

Malgré leur déférence envers Homère, on voit que les modernes ne savent pas vraiment comment interpréter le Catalogue, qui semble surtout source d'incompréhension. Un sentiment que résume fort bien aujourd'hui Philippe Hamon :

Catalogues de vaisseaux (Homère), généalogies (sagas nordiques), dénombrements parodiques (la liste des livres de la bibliothèque de Saint-Victor, chez Rabelais), la « liste » nous paraît effectivement toujours, peu ou prou, un élément étranger, inassimilable, de l'œuvre, une sorte de kyste textuel radicalement différent.³¹

Cette différence est relative à une approche des textes qui se fondent sur la notion moderne d'« œuvre », c'est-à-dire de texte achevé dans sa composition ; une composition que rend possible l'écriture ; une écriture qui implique une signature auctoriale. *L'Iliade*, dans sa

²⁸ G. E. Lessing, *Laocoon*, trad. A. Courtin, Hermann, 1990 [1766], pp. 142-143. « Présenter » plutôt que « dépeindre », on reconnaît là les termes par lesquels Lessing cherchait à se défaire du proverbial *ut pictura poesis*, voyant donc en Homère l'exemple canonique de cette réfutation.

²⁹ *Ibid.*, p. 124.

³⁰ C'est ici la différence entre, dans le premier cas, l'asyndète non énumérative, et dans le second, l'asyndète énumérative : cf. *infra*, II.2.2.

³¹ Ph. Hamon, *Du Descriptif*, Hachette supérieur, 1993, p. 13.

diffusion publique bien sûr, mais aussi dans la perspective de son origine énonciative, était avant tout un poème oral, et la question de son auctorialité ne s'est posée qu'à partir de sa fixation écrite. Son statut d'œuvre, posé a posteriori, est donc en décalage par rapport aux particularités narratives qui s'y manifestent. On va maintenant chercher à comprendre comment le Catalogue était perçu dans ce contexte oral.

1.2 Le Catalogue en contexte

Dans un chapitre de ses Navigations d'Ulysse (1925), Victor Bérard fait le décompte des morts parmi les compagnons d'Ulysse, soit perdus en mer soit avalés par le Cyclope (à raison de deux par repas) : comparant ce nombre au nombre qu'on peut raisonnablement embarquer sur un navire à cette époque (deux rameurs sur chacun des vingt-cinq bancs, plus le commandant, plus le pilote, à savoir cinquante-deux hommes), il pouvait en déduire à quel moment de son odyssée Ulysse s'est retrouvé tout seul, comme si le personnage de légende avait survécu aux dangers de la réalité (la vraie noyade).

Pierre Senges³²

1.2.1 La liste comme archaïsme

La plupart des commentateurs d'Homère ont tenté de retrouver un lien entre le Catalogue et une réalité historique et géographique. Pour Kirk, malgré quelques contradictions, il ne fait pas de doute que le morceau fait directement référence à l'époque même d'Homère³³. Pour Richard Hope Simpson et John Francis Lazenby, il existe des inadéquations entre les lieux mentionnés et la période censée être représentée, au point que certains de ces lieux sont qualifiés de « limbes d'endroits perdus³⁴ ». La différence entre les uns et les autres dans le traitement du Catalogue est liée à un désaccord quant à sa datation. Hope Simpson et Lazenby soutiennent qu'il est d'origine mycénienne (1500-1100 av. J.-C.), c'est-à-dire largement antérieur à l'époque d'Homère, entre les VIII^e et VII^e siècles av. J.-C. L'origine du Catalogue serait alors contemporaine de la guerre de Troie elle-même (elle posséderait alors également une fonction pratique, quasiment documentaire), et les développements qu'il a subis seraient dus au changement progressif de statut de l'histoire de la guerre de Troie dans la tradition grecque -

³² Pierre Senges, *Environs et mesures*, Gallimard « Le Promeneur », 2011, p. 73.

³³ G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 168 : « Le catalogue liste 29 contingents achéens couvrant l'essentiel du monde grec de l'époque d'Homère » (je traduis).

³⁴ R. Hope Simpson et J. F. Lazenby, *op. cit.*, p. 153 (je traduis).

c'est-à-dire de son importance croissante, impliquant un allongement de la liste des héros, absorbés au fur et à mesure dans le poème³⁵. La taille du Catalogue par rapport au reste de l'*Illiade* serait alors rendue vraisemblable par une assimilation progressive de ses éléments, au sein d'un ensemble plus vaste de récits qui n'auraient quant à eux pas subi la même fixation écrite.

Il semble aujourd'hui largement admis que l'*Illiade* est le produit d'un seul auteur³⁶. Toutefois cela ne veut pas dire que le texte se présente forcément de manière homogène. Des différences peuvent apparaître dans le choix du registre adopté, et en l'espèce, la liste apparaît comme l'une de ces différences : un archaïsme du récit. L'idée que le Catalogue soit antérieur au reste de l'*Illiade* s'accommode assez de cette possibilité, qui confirme cette propriété intrinsèque : le réamorçage de l'appel aux Muses n'est que le premier d'une série de *gestes inauguraux*³⁷. Comme si, après le faux départ de la discorde entre Agamemnon et Achille au chant 1, (pour des histoires de fesses, qui plus est), il fallait recommencer sur de nouvelles bases, celles d'une collectivité. La victoire espérée ne peut advenir si elle se fonde sur la colère d'un individu contre quelqu'un de son propre camp, d'autant que cette querelle paraît vétilleuse. Au contraire, c'est à travers l'unité de la communauté que l'on pourra atteindre le but recherché. Cette lecture ne me paraît pas incompatible avec le postulat d'un auteur unique : au contraire, le début de l'*Illiade* y gagne en cohérence. Le geste inaugural est ainsi réitéré à chaque nouveau paragraphe, qui voit grossir les rangs de l'armée et rendre de plus en plus vraisemblable la future victoire achéenne. Ce qui grossit également, ce sont les dimensions potentielles du récit, fondé sur la grandeur d'une entreprise - la guerre de Troie - dont on peut douter qu'elle ait, historiquement, constitué un objectif d'une taille si vaste qu'elle justifie un siège de dix ans³⁸. Là aussi, une contradiction apparaît, qui peut être néanmoins surmontée : le mythe semble l'emporter sur la réalité historique. Ce serait oublier que l'un et l'autre sont inséparables à l'époque d'Homère, s'entremêlant sans qu'on y distingue le « vrai » du « faux »³⁹.

³⁵ R. Hope Simpson et J. F. Lazenby, *op. cit.*, p. 169.

³⁶ Cf. D. Bouvier, *op. cit.*, pp. 437 *sqq.*

³⁷ J'emprunte cette formule à M. Issacharoff et L. Madrid : « Ce qui importe pour l'écrivain est le *geste inaugural* de l'écriture qui permet de nommer et par là-même de mettre au monde », dans leur article « Nommer », in *Littérature* n° 97, 1995, p. 123.

³⁸ R. Hope Simpson et J. F. Lazenby, *op. cit.*, p. 165 : la guerre de Troie était « probablement un raid rapide sur une ville de peu d'importance » (je traduis).

³⁹ Cf. à ce propos, par exemple, P. Wathelet, *Les Troyens de l'Illiade. Mythe et Histoire*, Les Belles Lettres, 1989, pp. 17-18.

L'idée de liste comme archaïsme peut être associée aux théories anthropologiques de Jack Goody, qui considère celle-ci comme « une forme caractéristique des premiers usages historiques de l'écriture⁴⁰ », en amont de tout usage littéraire de la langue écrite. Il ajoute : « une activité comme la mise en liste [est] difficilement envisageable dans les cultures orales⁴¹ ». Chez les hellénistes, la question de la proximité de l'écriture et de la poésie à l'époque d'Homère est discutée, au niveau sociologique surtout : ainsi Bouvier défend-il l'idée d'une introduction progressive des techniques scripturales dans une pratique poétique orale à l'origine⁴². Il ne fait pas de doute par contre que l'écriture était connue et utilisée à l'époque d'Homère⁴³. On ne sait pas par quelle frange de la société, ni à quels usages elle était réservée. Mais si l'on suit les observations de Goody, la très grande majorité des documents retrouvés datant des premiers âges de l'écriture sont d'ordre administratif ou juridique ; parmi eux, la liste constitue une forme privilégiée⁴⁴. Dès lors, il est possible qu'une liste comme le Catalogue, qui apparaît à un moment de l'histoire où la scripturalité est en passe de détrôner l'oralité dans la conservation et l'enseignement des poèmes – c'est-à-dire à un moment où une classe lettrée se constitue – soit perçue comme un archaïsme. En l'occurrence, perçue comme contemporaine de la guerre de Troie : voici les contingents des soldats présentés sous une forme particulière, propre à un document administratif, semble dire l'aède. L'effet sur l'auditoire n'en est que plus frappant, car le poète réduit ainsi la distance qui le sépare, lui et son public, de cette guerre. La question de savoir si le Catalogue a été conçu en amont de l'*Iliade* perd alors de sa pertinence, puisque l'effet produit sur l'auditeur suffit à créer l'archaïsme, qui prend une valeur non pas historique mais stylistique. Cet effet d'abolition de la distance, de dé-médiatisation de l'expérience racontée, correspond au mode spécifique de discours utilisé pour le catalogue, le *katalegein* tel que présenté par Perceau : « parler en catalogue ne consiste pas, dans son acception la plus précise, à tenir un discours de vérité mais bien, dans une situation de communication extraordinaire, à parler avec précision de choses que l'on a “recueillies” par expérience directe ou

⁴⁰ J. Goody, *op. cit.*, p. 191.

⁴¹ *Idem.*

⁴² D. Bouvier, *op. cit.*, p. 441 : « En Grèce archaïque, les aèdes ne faisaient pas que composer et chanter. Ils travaillaient également, on ne le rappelle jamais, à transmettre et à enseigner leur art. On ne sait rien sur les modalités de cet enseignement ni sur son éventuelle évolution, mais on devine la part que l'écriture a pu y prendre. »

⁴³ *Ibid.*, p. 173 : « On sait qu'en Grèce ancienne, l'écriture a été introduite tardivement mais suffisamment tôt pour permettre la transcription d'une poésie jusque là portée par la mémoire des aèdes. »

⁴⁴ J. Goody, *op. cit.*, p. 148.

pour les avoir entendues.⁴⁵ » L'archaïsme apparaît non pas comme un objet obsolète – une telle correspondance est propre aux modernes – mais comme *le passé mis à portée du présent*.

Il faut également adopter une distance par rapport à la notion moderne de vérité. C'est cette distance qui pousse Pierre Senges, en exergue de ce sous-chapitre, à observer avec ironie le décompte de Bérard. Sans doute le moment précis où Ulysse s'est trouvé seul, tout comme la superposition géométrique des armées du Catalogue avec l'état géopolitique de la Grèce d'alors, deviennent des questions secondaires par rapport à ce que Perceau appelle « situation de communication » et sur quoi je reviendrai. Mais avant d'entrer dans ces considérations énonciatives, penchons-nous un instant sur le *cotexte* du Catalogue. L'usage d'un tel terme implique que ce dernier, même archaïque, n'en demeure pas moins partie intégrante d'un poème et que celui-ci possède une cohérence interne. C'est bien de réconciliation qu'il faut parler.

1.2.2 Pour une *Iliade* réconciliée avec son Catalogue

Qualifier le Catalogue d'archaïsme ne pose problème que si cette qualification l'apparente à une survivance anachronique. C'est ce contre quoi s'élève Edzard Visser, qui observe que le Catalogue est « très étroitement lié au reste de l'*Iliade*⁴⁶ ». Pour lui, il n'y a pas de dissonance fondamentale entre les deux ; il se fonde sur des données philologiques et sur le fait qu'Homère devait avoir eu une connaissance concrète, directe ou indirecte (il est frappant de voir que Visser comme Perceau n'opposent pas le concret à l'indirect), des lieux dont il parle. Lorsque cette connaissance ne pouvait être directe, le poète faisait appel à un savoir mythologique, très généralement partagé par son auditoire, afin d'être le plus exhaustif possible : « la tradition mythique, telle qu'on l'appréhende à la lecture de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*, contient toujours un savoir spécifique et géographiquement détaillé⁴⁷ ». Là encore, le paradigme épistémologique de l'époque diffère de notre lecture moderne : mythe et réalité géographico-historique se mélangent sans que cela porte à conséquence. L'avantage de cette vision des choses est qu'elle confère aussi bien au Catalogue une valeur poétique intrinsèque, qu'historique ou documentaire.

⁴⁵ S. Perceau, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁶ E. Visser, *Homers Katalog der Schiffe*, Stuttgart-Leipzig, B. G. Teubner, 1997, p. 3, note 4 (je traduis).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 149 (je traduis).

Pour Visser, le Catalogue apparaît comme l'expression d'un pouvoir : une liste, notamment de noms, exprime la valeur de l'institution ou de la légende à laquelle ceux-ci se rattachent, et a pour fonction d'impressionner le lecteur ou l'auditeur. C'est à cette fonction que Visser rapporte la pertinence de listes au sein d'un texte épique⁴⁸. On voit, à l'évocation de cette notion de pouvoir, que le sens d'un passage comme le Catalogue ne peut pas être détaché de son contexte, discursif d'une part, mais aussi intratextuel – le cotexte, étant entendu que le Catalogue n'est pas étranger au reste de *Illiade*. Or le pouvoir poétique de la liste homérique est proverbialement spectaculaire dans le passage (également un « épisode » au sens d'Aristote) que je souhaite évoquer à présent, celui du Bouclier d'Achille, au chant XVIII, vers 468-617. Je précise d'emblée qu'il ne sera pas question de traiter véritablement ce passage (qui depuis 2'700 ans n'est plus exactement un territoire vierge de tout commentaire), mais principalement de le comparer au Catalogue.

Modèle canonique de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose, la description du Bouclier ne tombe pas vraiment sous le régime syntaxique de la liste – disons pour l'instant qu'elle ne *ressemble pas* à une liste, contrairement à un passage comme celui-ci, provenant du même chant :

[A]ussitôt des déesses l'entourent, toutes les filles de Nérée qui habitent l'abîme marin. Voici Glaucé, Thalie, Cymodocée, – Nésée, Spéiô, Thoé, Halié aux grands yeux, – Cymothoé, Actée, Limnôréia, – et Mélite et Ière, Amphithoé et Agavé, – Dotô, Protô, Phéruse et Dynamène, – Dexamène, Amphinome et Callianire, – Doris, Panope, l'illustre Galatée, et Némertès, Apseudès et Callianassa ; et encore Clymène, Ianire et Ianassa, – Maira et Orithye et Amathye aux belles tresses, et toutes les Néréides qui habitent l'abîme marin.⁴⁹

Les éléments de cette liste sont organisés de manière juxtapositionnelle, sans hiérarchie autre que l'ordre des noms ou l'usage des épithètes (mais encore faudrait-il tenir compte de la métrique des vers grecs, qui introduit ses propres combinaisons rythmiques). Le Bouclier est, quant à lui, tributaire d'une organisation formelle plus complexe, même s'il procède également d'une logique juxtapositionnelle. Ces éléments se succèdent sur le bouclier comme s'il s'agissait d'une bande dessinée⁵⁰. Les traducteurs me semblent, généralement, avoir cherché à atténuer l'effet de juxtaposition⁵¹. Aucun tableau d'ensemble ne vient synthétiser la description, qui se

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 743-744.

⁴⁹ *Illiade*, XVIII, 37-48, p. 374.

⁵⁰ La comparaison est d'Eco, *Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 11.

⁵¹ Chez Leconte de Lisle, en 1866, on constate une très forte domination de la conjonction *et*, pour un effet de polysyndète : « Puis, Hèphaïstos représenta un troupeau de bœufs aux grandes cornes. Et ils étaient faits d'or et

clôt par la mention du fleuve Océan « à l'extrême bord du bouclier solide⁵² » ; en d'autres termes la seule *dénomination* qui vienne fédérer cette *expansion*, pour reprendre la typologie de Hamon⁵³, est la mention du bouclier lui-même, en tête et en queue du passage. Néanmoins, comme on le verra, le Bouclier va plus loin que le Catalogue dans l'organisation interne des éléments qui le constituent.

À l'instar du Catalogue, l'épisode du Bouclier a pu « être considéré comme une interpolation⁵⁴ ». Il y a un hiatus entre la représentation référentielle de l'objet « bouclier » et la somme gigantesque des éléments constitutifs de sa décoration. Ce passage a en commun avec le Catalogue de tomber sous la logique d'un grandissement héroïque, très éloigné de tout « réalisme », comme de toute vraisemblance. Là où le Catalogue faisait aborder les rivages troyens par un nombre énorme de soldats, en interrompant le récit par un nombre de vers également excessifs, le Bouclier crée une aporie entre le contenant (qu'il est) et son contenu (représenté) : le ciel, la terre et la mer, les cités et les armées en présence, les civils, les paysans et leurs champs, un domaine royal, un vignoble, etc. Le passage est célèbre pour sa représentation de détails dynamisés⁵⁵. On n'assiste pas à des scènes figées dans l'instant de la reproduction sculptée, mais à des disputes, des processus, des histoires contenant les couleurs de la vie, comme le souligne Homère lui-même, démontrant ainsi la conscience qu'il a du paradoxe, à la fin de cet extrait :

[Héphaïstos] y met aussi une jachère meuble, un champ fertile, étendu et exigeant trois façons. De nombreux laboureurs y font aller et venir leurs bêtes, en les poussant dans un sens après l'autre. Lorsqu'ils font demi-tour, en arrivant au bout du champ, un homme s'approche et leur met dans les mains une coupe de doux vin ; et ils vont ainsi, faisant demi-tour à chaque sillon : ils veulent à tout prix arriver au bout de la jachère profonde.

d'étain, et, hors de l'étable, en mugissant, ils allaient au pâturage, le long du fleuve sonore qui abondait en roseaux. Et quatre bergers d'or conduisaient les bœufs, et neuf chiens rapides les suivaient. Et voici que deux lions horribles saisissaient, en tête des vaches, un taureau beuglant [...] » (XVIII, 573-586). Le même passage dans la traduction de Mazon : « Il y figure aussi tout un troupeau de vaches aux cornes hautes. Les vaches y sont faites d'or et d'étain. Elles s'en vont, meuglantes, de leur étable à la pâture, le long d'un fleuve bruissant et de ses mobiles roseaux. Quatre bouviers en or s'alignent à côté d'elles ; et neuf chiens au pied prompt les suivent. Mais deux lions effroyables, au premier rang des vaches, tiennent un taureau mugissant [...] ». Il serait intéressant d'approfondir cette comparaison, afin de voir dans quelle mesure la dynamique narrative de cette « description-récit » (Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 26) est affectée par les choix très différents des traducteurs, notamment dans les conjonctions de coordination.

⁵² *Ibid.* (trad. Mazon), XVIII, 606, p. 390.

⁵³ Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁴ Sylvie Vilatte, *L'Insularité dans la pensée grecque*, Les Belles Lettres, 1991, p. 76.

⁵⁵ Lessing, *Laocoon*, *op. cit.*, p. 135 : « Homère peint le bouclier non pas comme achevé, parfait, mais comme un bouclier qu'on est en train de faire. [...] Il a su changer une fastidieuse peinture d'un corps en un tableau vivant d'une action. »

Derrière eux, la terre noircit ; elle est toute pareille à une terre labourée, bien qu'elle soit en or – une merveille d'art !⁵⁶

Dans la représentation totale du monde ainsi mise en abyme sur le Bouclier, le rapport au réel ressortit à une forme de logique divine, magique : il est moins important pour Homère que le bouclier puisse avoir une existence vraisemblable au sein de la fiction, que de démontrer la puissance démiurgique d'Héphaïstos. Partant, il est tout aussi capital pour le conteur de démontrer les talents qui lui sont propres, et la performance devient alors manifeste. Mais cette fois, il ne s'agit plus seulement d'une prouesse mnémotechnique : le poète crée la vie. Dans cette *pratique* homérique de la liste, le Bouclier répond au Catalogue en poussant l'ouvrage un peu plus loin. En effet, l'épisode du Catalogue, en tant que digression, offrait à son auditoire un changement de statut du discours : l'aède se présentait avant tout comme lien direct avec les héros de jadis et, par son travail de récitation ou de chant, permettait un report de cette immédiateté sur son public. Avec le Bouclier, on est à nouveau dans la digression, mais une couche supplémentaire s'ajoute à la situation précédente ; le passage montre à la fois le travail de l'artiste, représenté (Héphaïstos) et celui du conteur, présent⁵⁷. La raison pour laquelle le Catalogue peut être considéré comme un archaïsme par rapport au Bouclier tient à cette différence : dans le premier cas, la figure de l'aède se présentait principalement en *situation* de performance poétique ; dans le second, elle se double d'un geste démiurgique, et le poète apparaît davantage comme *source* de l'écriture. Il ne convoque plus, par un geste « simple » de nomination, les héros (dont personne de son auditoire ne doute alors qu'ils ont existé) ; il donne à voir l'irréel, qu'il est en train de médiatiser par l'art. L'archaïsme du Catalogue, par rapport au Bouclier, correspond à une réduction de distance face au public. Le Bouclier est au contraire une mise à distance, une manière pour le poète de dire : cette « merveille » que je crée, toi qui m'écoutes, tu ne peux pas l'accomplir. Une manière, en somme, de justifier et d'autonomiser socialement sa pratique au sein de son champ propre – ce qui sera la grande affaire de la littérature moderne.

Il faut probablement voir dans cette différence la raison pour laquelle l'épisode du Bouclier est plus fréquemment commenté que celui du Catalogue (Lessing lui consacre deux

⁵⁶ *Iliade*, XVIII, 540-550, p. 388.

⁵⁷ « [L]orsque le poète [...] présente à son auditoire les étapes de la réalisation du bouclier d'Achille [...], il y intègre les étapes de son ornementation. Il en introduit la description par des *anaphores à sens local* qui signalent l'ordre d'apparition des scènes sculptées, et permettent de relancer l'imagination de l'auditoire, sollicitée à chaque nouvelle étape. » (S. Perceau, *op. cit.*, p. 112, souligné par l'auteur.)

chapitres⁵⁸) : il est beaucoup plus adapté à une lecture littéraire moderne, fondée sur la médiatisation de l'écrit et sur le droit du poète à la fiction. En comparaison, le Catalogue est un objet de discours fondamentalement oral et interlocutoire ; direct, il relève plus de l'*aisthesis* que de la *poiesis*. On observera à présent de quelle façon il instaure une mise à contribution de l'auditoire direct de l'aède.

1.2.3 Un réel fondé par les conditions de l'énonciation

Le « Catalogue » offre un aperçu très précieux de la situation géopolitique de la région.
Wikipédia⁵⁹

Les questions que les commentateurs du Catalogue se posent à son sujet peuvent se résumer en une seule : *quelle réalité y fut inventoriée par Homère (ou par le ou les aèdes qui firent usage de l'Iliade) ?* Y répondre impose un effort épistémologique et historique. Il faut à nouveau rappeler que l'*Iliade*, qui se présente au lecteur moderne comme un texte fixe, et vénérable dans sa fixité, n'a pas à l'origine été pensé pour être mis par écrit, et encore moins pour prendre une forme définitive. La prépondérance de l'écrit sur l'oral dans la culture occidentale coïncide avec l'époque (aux alentours du V^e siècle av. J.-C.) de la fixation de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, avec, selon Sylvie Perceau, une évolution notable du premier au second de ces textes :

Si, dans l'*Odyssée*, le discours en catalogue perd souvent la dimension interlocutive qui en fonde l'originalité dans l'*Iliade*, c'est qu'il s'adapte, semble-t-il, aux changements de la société qui le pratique et dont il reflète l'évolution : évolution de la réception littéraire à une époque où se développe chez un public plus large le goût du romanesque [...] ; évolution de la poétique, inspirée par le nouveau modèle diégétique qui privilégie le discours indirect [...] ; évolution du statut du poète découvrant la volupté identitaire de la signature [...] ; évolution enfin de la *science* en fonction d'un idéal de Vérité une et absolue, qui privilégie la synthèse, la logique, l'identité et la taxinomie.⁶⁰

Goody remarque, lui aussi, une concomitance entre le passage à la culture écrite et le développement scientifique, via la liste et son pouvoir d'accumulation du savoir. Cette

⁵⁸ Chapitres XVIII et XIX du *Laocoon*, *op. cit.*, pp. 132-142.

⁵⁹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Catalogue_des_vaisseaux, consulté le 15.08.2014.

⁶⁰ S. Perceau, *op. cit.*, p. 290.

accumulation mène à une complexification de l'économie et de l'Etat, d'une part ; de l'autre, à un développement des compétences d'abstraction, débouchant sur de nouvelles possibilités de discours scientifique, historique et littéraire⁶¹. Pour Goody comme pour Perceau, l'évolution de la culture à l'orée de l'âge de l'écrit est tributaire d'un bouleversement philosophique autour de l'idée de vérité, et des écrits de Platon.

S'il m'est permis d'esquisser ici un schéma à grands traits, je poserai que l'idée de vérité absolue n'existe pas avant Platon, à qui la notion de *logos* permet pour la première fois l'intelligibilité du monde selon un point de vue unique. *La République* notamment, fournit de nombreux exemples de discours normatif, portant sur divers aspects de la vie dans la Cité, dont la tâche des poètes. Ceux-ci, Homère compris, se voient encadrés par un protocole didactique et politique sévère, où l'expression de la vérité est privilégiée par rapport à la fiction⁶². La séparation entre monde sensible et monde intelligible, au livre VI, fait coïncider avec chacun de ces mondes, respectivement, les notions de certitude (subjective) et de vérité (objective)⁶³. Le mode d'appréhension du monde par l'homme peut donc être direct et dépourvu de sens critique (la *doxa*) ou au contraire nourri par le questionnement et le doute, qui fondent la connaissance (l'*épistémé*). Le mode de réception du Catalogue doit être compris comme antérieur à ce paradigme épistémologique, à une période et dans un cadre où la notion d'objectivité (historique par exemple) n'a que peu ou pas de sens. C'est dans cette optique que la « dimension interlocutive » de Perceau doit être approfondie ; il s'agit là de la valeur de lecture principale que présente la liste homérique, comme *objet pratique* avant de pouvoir acquérir une dimension littéraire.

⁶¹ J. Goody, *op. cit.*, 1979, p. 191. Une autre citation éclairant cette question émane d'Oswald Spengler : « écrire implique un bouleversement dans les relations propres à la conscience éveillée, dans la mesure où l'écriture *libère* [cette conscience] *de la tyrannie du présent* ; le fait d'écrire et de lire est infiniment plus abstrait que le fait de parler et d'entendre », cité par J. Goody et I. Watt, « Les conséquences de la littératie », trad. J.-C. Lejosne, in *Pratiques* n°131-132, décembre 2006, p. 54.

⁶² Platon parle d'Homère comme un spécialiste de Hegel satisfait évoquerait Jules Verne : « Et pourtant il y a, depuis mon enfance, je ne sais quelle amitié respectueuse dont je suis possédé à l'égard d'Homère, qui me détourne de parler ! Homère a bien l'air en effet d'avoir été le principal maître, le guide principal de la magnifique lignée, tout entière, de ces poètes tragiques ; et c'est un fait, en revanche, qu'un homme ne mérite pas qu'on fasse de lui plus grand cas que de la vérité ! ». (*République*, X, 595b-c. Dans l'édition Gallimard « Pléiade » de 1950, ce passage se trouve p. 1205.) La disqualification d'Homère en tant qu'imitateur se poursuit tout au long du livre X, mais sa condamnation, comme pour tous les autres poètes ne sachant se conformer aux règles établies, se trouve au livre III dans ce passage célèbre : « Un homme ayant le pouvoir [...] de se diversifier et d'imiter toutes choses, un tel homme, s'il parvenait à entrer dans notre Cité avec l'intention d'y présenter au public et sa personne et ses poèmes, nous lui ferions profonde révérence comme à un personnage sacré, hors pair, délicieux, et, d'autre part, nous lui dirions qu'il n'y a pas chez nous d'homme comme lui dans la Cité, et qu'il n'est point permis qu'il vienne à s'y produire ; nous l'éloignerions en direction d'une autre Cité, après avoir sur son chef répandu du parfum et l'avoir couronné de laine ! » (*République*, III, 398a-b, Pléiade p. 951.)

⁶³ *Ibid.*, VI, 509d-511, Pléiade pp. 1098 à 1101.

Dans *La Parole vive*, Sylvie Perceau définit les conditions philosophiques de la dialectique qu’instaure le Catalogue avec son auditoire, en se fondant sur la notion heideggerienne de vérité, ou *aletheia*, qui signifie « dévoilement » ou « le fait de ne pas cacher »⁶⁴, par opposition à une Vérité platonicienne suprême. Le dévoilement est un mode de perception intersubjectif. Nous avons vu que le Catalogue présentait un type d’information immédiat ; l’aède se positionne dans son discours comme l’homme qui a vu (l’homme qui a vu) l’ours – hormis que l’ajout, ici, de la parenthèse, n’a pas la valeur ironique que cette expression possède dans son acception habituelle, puisque la source extérieure de l’information n’est ni purement historique, ni purement mythique, tout comme elle n’est pas nécessairement directe. Les informations, restituées point par point dans le Catalogue, ont une valeur documentaire pour leur auditoire, et même les déformations que l’art leur fait subir participent, pour les historiens antiques, de l’exactitude historique. Ainsi pour Polybe, « dans les parties “historiques”, le poète vise à la vérité. Tel est le cas pour le catalogue des vaisseaux, dans lequel, à propos de chaque lieu mentionné, il nous donne un détail véridique⁶⁵ ». La scène est celle de la performance, d’un *voir*, aussi bien que celle, fondée par l’hypotypose, d’un déplacement dans le *faire-voir*. Carlo Ginzburg, pour rendre compte de ce qu’il appelle à ce propos « effet de vérité » de l’histoire antique, choisit le terme *enargeia* ou « vivacité ». Il écrit : « La différence entre notre concept d’histoire et celui des Anciens pourrait se résumer ainsi : pour les Grecs et les Romains, la vérité historique se fondait sur l’*evidentia* (l’équivalent latin d’*enargeia* proposé par Quintilien) ; pour nous sur les documents (en anglais, *evidence*)⁶⁶ ». C’est pourquoi on ne saurait se satisfaire du rapport moderne de l’Histoire au réel pour traiter du Catalogue. C’est également la raison pour laquelle l’interaction est au premier plan du discours catalogal :

Pour l’homme homérique, la réalité n’est donc inscrite ni dans les choses ni dans leur seule observation, mais elle prend forme dans la présentation que l’observateur en fait pour son destinataire, c’est-à-dire dans l’interaction où se construit le sens. Et le discours en catalogue [...] se révèle le mode discursif adéquat pour communiquer cette réalité.⁶⁷

⁶⁴ Pascal Quignard est plus précis : « le grec *a-lêtheia* – qui arrache à l’oubli – se traduit en latin par *re-velatio* – qui tire le *velum*. Non-oubli qui arrache le voile (le *velum*) sur le passé. » *Sur le jadis*, Gallimard « Folio », 2002, p. 63.

⁶⁵ Polybe, *Histoires*, XXXIV, 4, 4, cité par Carlo Ginzburg, « Description et citation » in *Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, Lagrasse, Verdier « Histoire », 2006, p. 25. On peut faire remarquer à la suite de Backès, se référant lui-même à Milman Parry, que le Catalogue est écrit dans un « style formulaire » (J.-L. Backès, *op. cit.*, p. 76), c’est-à-dire qu’il utilise des expressions figées – même si, le stock de celles-ci étant très vaste, on sait aujourd’hui que le poète ne les choisissait pas par défaut.

⁶⁶ C. Ginzburg, « Description et citation », *art. cit.*, p. 34.

⁶⁷ S. Perceau, *op. cit.*, p. 283.

Ce rapprochement entre le poète et son public nécessite, pour fonctionner, que la réalité du texte soit aussi mouvante que celle de l'auditoire devant qui on le déclame, et c'est pourquoi la fixation « moderne » du texte de l'*Illiade*, son statut écrit, ne peuvent plus satisfaire aux exigences locutoires qui fondent le Catalogue. Ce schéma de stabilisation abusive du texte est connu : pour Jean-Marie Schaeffer, « on a souvent noté que l'idée même d'œuvre stable n'a guère d'application dans une culture à transmission orale⁶⁸ ». Le Catalogue, dans son acception d'origine, n'était probablement pas le même à chaque nouvelle déclamation. Selon Bouvier, le poète « doit savoir rallonger ou raccourcir les descriptions qui semblent plaire ou déplaire », et « aucun poème n'est jamais repris deux fois de la même façon ».⁶⁹ Que penser du traitement véridictionnel imposé au Catalogue entre autres par Kirk, qui fournit une explication massive d'ordre politico-géographique quant à l'ordre des régions présentées par le Catalogue⁷⁰ ? Une telle rigidité dans l'explication est-elle compatible avec la probable fragmentarité, et surtout la probable *modularité* du Catalogue ? On peut se le demander.

Que chaque usage du Catalogue demandait qu'on l'adapte à son auditoire me paraît crédible. Il s'agissait d'une part pour l'aède d'impressionner par ses capacités à dérouler les effectifs de l'armée grecque par le menu ; il s'agissait aussi de subjuguier individuellement, et comment mieux y parvenir qu'en citant dans le corps du poème les lieux que connaissaient ses auditeurs, pour en être issus ou pour y avoir voyagé⁷¹, voire de les flatter en leur fournissant les noms de héros auxquels ils pouvaient identifier leurs propres ancêtres. En ceci, le Catalogue est très proche d'autres dénombrements archaïques, tels que ceux qui allaient devenir les généalogies bibliques⁷². Il s'agissait peut-être enfin de fédérer son public autour d'un sentiment d'appartenance collective, voire communautaire – et je réitère ici une suggestion lancée plus haut, selon laquelle l'une des fonctions du Catalogue serait le rassemblement. Le désordre du chant I doit se résoudre au chant II par une réorientation de ce qui fait l'objet de l'*Illiade*, la

⁶⁸ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 238.

⁶⁹ D. Bouvier, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁰ G. S. Kirk, *op. cit.*, pp. 170-189. L'explication en question est assortie d'une carte de la Grèce. Sans remettre foncièrement en question la tâche immense, pour plusieurs générations de chercheurs, de cette exégèse géographique, je me demande si la présence d'une carte n'est pas, en soi, signe d'une lecture « moderno-centrée » du Catalogue.

⁷¹ « [C]es vers constituaient une tâche délicate de symbolisation sociale, accomplie lors de la récitation devant un public essentiellement aristocratique, exploit poétique aussi attendu par les auditeurs que l'évocation des généalogies. Or, le public des aristocrates d'Asie Mineure pouvait, le cas échéant, se connaître des ancêtres béotiens [...] ». S. Vilatte, *op. cit.*, p. 44. La référence à la Béotie est due au fait qu'il s'agit de la première nation à être représentée dans le Catalogue, détail qui a pu conduire certains à identifier l'auteur du passage comme un Béotien.

⁷² Sur ces rapports et leurs réutilisations au Moyen Age, cf. Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e – XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006, pp. 42-53.

colère d'Achille. Au chant I, cette colère est dispersée et s'avère contre-productive ; à l'économie de la guerre qui implique cette canalisation, répond peut-être une économie sociale de la situation d'énonciation. L'aède annonce qu'il va parler de la geste héroïque d'un individu ; il annonce aussi aux individus présents quels héros passés leur vaut, à chacun, leur individualité d'aujourd'hui. Mais les héros de l'épopée, Agamemnon et Achille, dans leurs querelles intestines du chant I, manquent à leur statut – le héros n'est pas infailible. D'autre part le Catalogue vaut aussi pour les très nombreux anonymes qui n'y figurent pas, à propos desquels le poète s'excuse, par prétérition, de ne pas pouvoir leur « mettre des noms, eussé-je dix langues, eussé-je dix bouches » (II, 489) mais dont l'union seule permettra la victoire. Le poète ne cherche-t-il pas aussi à transcrire cette morale pour l'instiller chez ses propres contemporains ? Là aussi, on peut se le demander.

1.3 Une forme à la fois archaïque et moderne

Face à un discours catalogal que l'on peut résumer à cette formule de Perceau : « ce type de discours nous oblige [...] à rompre avec nos habitudes de structurer le monde en systèmes⁷³ », il faut également réinterroger le postulat de Goody, qui lui est contraire. Pour Goody, l'item listé devient objectivable ; *une fois mis par écrit*, le mot permet une réappropriation abstraite puis symbolique, conduisant finalement l'homme à théoriser son environnement pour le systématiser et en déduire l'essence, la Vérité. Pour Goody, la liste, en tant qu'objet écrit fondamental, aura eu pour effet de congédier précisément ces réalités mouvantes et adaptées aux situations de ceux qui les vivent. C'est que Goody ne conçoit qu'avec réticence l'existence de listes sur le plan oral. Pour lui, la liste « n'apparaît que rarement dans le discours oral (sauf parfois dans les rituels)⁷⁴ », ce à quoi on pourrait lui répondre qu'il n'a pas pensé aux poètes, sauf si leur exercice devait s'apparenter à un rituel magique (et c'était peut-être un peu le cas). Une nouvelle fois, et en cela l'approche littéraire éclaire considérablement l'approche anthropologique, la société grecque homérique (comparable en cela à la littérature courtoise, comme le soulève Backès⁷⁵) n'est pas uniquement fondée sur l'oralité dans ses productions verbales ; elle joue sur les modèles de l'écrit qui se mettent alors en place et dont la reconnaissance, de la part du destinataire, n'exigeait probablement pas qu'il sache lui-même lire

⁷³ S. Perceau, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁴ J. Goody, *op. cit.*, 1979, p. 148.

⁷⁵ J.-L. Backès, *op. cit.*, pp. 24-30.

et écrire. Le Catalogue est un exemple de cette dynamique, qui détourne par une figure d'archaïsme un modèle écrit antérieur, mais qui s'adaptera mal au modèle écrit postérieur, unitaire et aristotélicien, que l'*Iliade* deviendra pour les modernes après sa fixation. Le fait que la liste fasse contraste avec un arrière-fond fictionnel est lié à sa caractéristique de *geste inaugural*, et à son apport énonciatif particulier dans le cadre de son usage oral. Ce geste et cet usage doivent être reconvoqués, afin de réintégrer le Catalogue dans un processus à la fois kaléidoscopique et cohérent.

Il est important de relever, au terme de ces considérations, deux choses : d'une part, que l'observation de la liste homérique permet de s'appropriier une pensée présocratique que la lecture moderne tend à oublier. Telle un sauf-conduit, la liste permet de traverser de nombreuses frontières historiques, ce qui mène à la seconde constatation, qui est que le caractère archaïque de la liste ne la rend absolument pas anachronique. La dimension orale de la littérature homérique véhicule, il est vrai, un mode de réception à l'énonciation particulière que l'on pourrait considérer comme unique et non pertinente pour la littérature moderne. Mais on verra que cette configuration n'est pas absente des listes rabelaisiennes, deux millénaires plus tard ; et si le Catalogue est un problème pour le lecteur moderne, cette crispation n'est pas que le fait de la littérature homérique. L'intérêt des écrivains pour cette forme est loin de s'appauvrir au cours des siècles qui suivront.

2 RABELAIS, UNE FONDAMENTALE INSTABILITÉ

Les uns y ont vu sérieusement une œuvre sérieuse, destinée au déchiffrement exégétique ; d'autres, jugeant grotesques les premiers, ont déclaré le roman absolument futile (« il n'y a rien à en dire ») ; d'autres enfin, ne voyant dans l'œuvre ni comique ni sérieux, ont déclaré ne pas comprendre. Mais c'était précisément la fin de l'œuvre que de ruiner tout dialogue à son sujet, en représentant par l'absurde la nature insaisissable du langage.
Roland Barthes⁷⁶

2.1 Problèmes de lecture

Les listes, chez Rabelais, sont extrêmement courantes. Celles qui feront l'objet de ce chapitre sont la liste des jeux, qui constitue l'essentiel du chapitre XXII de *Gargantua*, la liste de la bibliothèque Saint-Victor, au chapitre VII de *Pantagruel*, et la liste qui constitue la description de Quaresmeprenant, aux chapitres XXX à XXXII du *Quart livre*. Ces trois listes sont importantes par leur taille, et donc la place qu'elles prennent au sein du roman rabelaisien. Avant même d'entrer dans ces textes, la première constatation à faire, la même que pour Homère, est que l'on n'avance plus dans le récit. Le lecteur, lorsqu'il tombe sur une liste, se trouve frustré de la fable qu'on lui avait promise. Ce constat d'hétérogénéité se retrouve chez la plupart des commentateurs, souvent accompagné d'une gêne de lecture et d'interprétation. Comme on l'a vu pour Homère, le commentaire traditionnel tend à ne pas traiter la question, ou à l'éviter le plus possible⁷⁷.

Floyd Gray, à plusieurs reprises, présente la liste rabelaisienne comme un problème de lecture. Il fait part de son embarras face à certaines listes de grande taille : « Texte-mosaïque, [le chapitre VII de la bibliothèque de Saint-Victor] se situe dans les marges de la trame plus qu'il ne la fait avancer⁷⁸ ». Il écrit encore, à propos de ce même chapitre : « cette énumération devient, par ses déviances et ses errances, un obstacle à la réalisation d'une vraie continuité narrative⁷⁹ ». Il déclare enfin que cette liste « inflige au lecteur un nouvel exercice de non-

⁷⁶ R. Barthes, « "Zazie" et la littérature », 1959, in *Essais critiques, Œuvres complètes*, t. 2, Seuil, 2002, p. 386.

⁷⁷ Je ne présente ici qu'une tendance : il m'est impossible de tenir compte de toute la bibliographie rabelaisienne à ce propos. Comme on le verra, ce « commentaire traditionnel » est à rapprocher de celui qui, à la suite entre autres des travaux d'Abel Lefranc, cherche à rapprocher l'événement linguistique d'une explication réaliste, « sérieuse », du texte de Rabelais.

⁷⁸ Rabelais, *Pantagruel*, Champion, 1997, note 1, p. 93.

⁷⁹ F. Gray, *Rabelais et le comique du discontinu*, Champion, 1994, p. 83.

lecture⁸⁰ », ce qui est un pas supplémentaire, car on touche ici à une véritable prescription. La lecture de liste chez Rabelais doit être « inévitablement diagonale – sinon se perdrait le sens global de la trame⁸¹ ». Qu'est-ce qu'une lecture « diagonale », si ce n'est en somme un rejet du texte ? Il est pour le moins étonnant qu'un critique conseille au lecteur du corpus qu'il commente de ne pas lire celui-ci. Louise Millon, consacrant en 2013 un article à la liste des animaux venimeux du *Quart livre*, observe que Paul Delaunay, en 1936, « ne s'est pas embarrassé » des problèmes qu'elle-même cherche à résoudre, « puisqu'il a décrété tout de go : “[Rabelais] cédant à l'ivresse verbale et à son penchant pour les copieuses énumérations [...] a pris à tâche de citer tous les animaux venimeux de sa connaissance.”⁸² ». Elle s'empresse d'ailleurs de s'inscrire en faux contre cette lecture, qu'elle juge trop rapide. Jean Paris, quant à lui, présente une liste de commentaires critiques désobligeants à propos de la liste rabelaisienne, précisant que ces commentateurs en disaient « le contraire de ce qui convenait⁸³ ».

Je reviendrai plus loin sur ce qui, selon lui, « convient » ; pour le moment j'en reste à cette gêne ou à ce silence des commentateurs face à la liste, dont l'un des exemples les plus frappants est donné par Terence Cave dans sa fameuse étude sur la *copia* renaissante. Cave y traite de la notion d'abondance dans l'écriture (*copia*) assortie de son motif, la corne d'abondance (*cornucopia*) pour en faire l'un des moteurs de la production littéraire du XVI^e siècle, notamment chez Rabelais. S'il mentionne à quelques reprises la présence de listes dans le corpus qu'il utilise, c'est toujours à titre d'exemple et sans qu'il lui paraisse nécessaire de s'arrêter sur leur fonctionnement. Ainsi, au chapitre VIII de *Gargantua* figure un passage, la description de la braguette du jeune géant, qui sert à Cave d'emblème car cette braguette est comparée à une corne d'abondance. La description est également riche en listes, ce que Cave remarque mais très fortuitement :

Dans ce passage, comme très souvent chez Rabelais, le mouvement cornucopien repose avant tout sur la productivité lexicale, c'est-à-dire sur une liste d'épithètes : la corne engendre un exubérant assortiment de qualificatifs et semble amorcer, à travers la

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

⁸² L. Millon, « La liste d'animaux venimeux du *Quart livre* de Rabelais : une anti-nomination » in *Liste et effet liste en littérature*, *op. cit.*, p. 214. Les crochets sont de l'auteure.

⁸³ J. Paris, *Rabelais au futur*, Seuil, 1970, p. 63.

multiplicité des phénomènes, un mouvement sans fin vers la plénitude. La liste procède par synonymie et par associations d'ordre phonologique (allitérations et assonances).⁸⁴

Le propos de Cave ne porte pas sur la liste rabelaisienne en général – si cela était le cas, une telle affirmation serait très incomplète. En fait, il ne considère pas cette forme comme digne d'une attention spécifique⁸⁵. On peut comprendre le silence relatif de Cave sur la question, parce qu'il adopte un angle essentiellement thématique et topique. Mais ce silence est d'autant plus regrettable que la notion et le motif centraux de son argumentaire devaient se prêter à merveille à l'observation poussée de la liste : Cave le suggère lui-même au passage, en écrivant que la liste apparaît « très souvent ». Marc Bonhomme le confirmera bien plus tard : « Par delà leur diversité, les listes de Rabelais s'inscrivent dans un même principe esthétique : celui de la profusion – ou de la *copia*, à travers laquelle son énergie vitale se traduit par une inflation verbale à la hauteur de son imaginaire hors du commun.⁸⁶ » Bonhomme participe quant à lui au regain d'intérêt pour la liste rabelaisienne, en même temps que de plus récents travaux dont je rendrai compte à présent.

Ceux-ci insistent sur le fait qu'il est impossible de faire l'économie de la lecture des listes chez Rabelais. Toutefois un consensus se dégage, à propos de la difficulté d'une telle lecture, consensus largement partagé par les critiques plus anciens et portant sur l'économie narrative de ces textes. Bernard Sève remarque que les romans de Rabelais, « à la trame au demeurant assez lâche, voient leur avancée sans cesse entravée ou bloquée par d'interminables listes⁸⁷ ». Pour Raphaël Cappellen, toujours à propos de la librairie de Saint-Victor, « le répertoire est annoncé de manière parfaitement digressive. Ainsi, ses enjeux sont énigmatiques car extrêmement peu contextualisés⁸⁸ ». Millon présente également le passage qu'elle commente (la liste d'animaux venimeux du *Quart livre*) sous ces auspices : Rabelais « [s'amuse] à malmener son lecteur en rompant la continuité de la narration, en brisant la convivialité ambiante du banquet et de la conversation par le collage d'un morceau totalement hétérogène et abscons.⁸⁹ » Aucun de ces trois auteurs ne s'en tient à ces constatations liminaires, mais tous mentionnent le

⁸⁴ T. Cave, *Comucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, Macula 1997 [1979], p. 207.

⁸⁵ B. Sève observe également avec étonnement « que Cave ne fasse dans ce livre pratiquement aucune allusion à l'usage des listes ». *De Haut en bas. Philosophie des listes*, Seuil « L'ordre philosophique », 2009.

⁸⁶ M. Bonhomme, « Liste et énonciation parodique chez Rabelais » in *Liste et effet-liste en littérature*, *op. cit.*, p. 208.

⁸⁷ B. Sève, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁸ R. Cappellen, « Rabelais et la bibliothèque imaginaire. Liste énigmatique et création générique » in *Liste et effet-liste en littérature*, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁹ L. Millon, *art. cit.*, p. 211.

caractère hétérogène au récit de ces « épisodes », pour le lecteur. Comme avec Homère, il existe donc un problème de contextualisation : la liste semble mal s'intégrer à l'ensemble du texte rabelaisien. Ce problème est d'autant plus gênant que la liste se présente souvent sous le même aspect – elle semble en tout cas assez universelle pour apparaître de manière transhistorique (que la période soit antique, médiévale, renaissance ou moderne). C'est cette universalité qui rend difficile son rattachement au contexte historique dans lequel elle s'inscrit. C'est elle aussi qui nous oblige à prendre en compte ce contexte pour lire et comprendre la liste – c'est-à-dire l'écriture de Rabelais dans son ensemble. Comme l'écrivait Mikhaïl Bakhtine en 1965, « impossible d'accéder à [Rabelais] en suivant n'importe lequel des chemins battus qu'ont emprunté la création artistique et la pensée idéologique de l'Europe bourgeoise tout au long des quatre siècles qui le séparent de nous⁹⁰ ».

Il ne faut d'ailleurs oublier ni le contexte ni le *cotexte* de la liste rabelaisienne ; les trois exemples dont j'ai annoncé l'observation ont en commun d'être très longs et très typés, c'est-à-dire présentant des caractéristiques propres, que le texte qui les précède ou les suit n'a pas l'air de partager. C'est en cela qu'ils se révèlent auprès des commentateurs sous un aspect rebutant, qui est souvent le principal aspect retenu. Mais il existe des listes plus courtes. Elles méritent que l'on s'y arrête, car le texte en est truffé. Au point que l'on réalise rapidement que la liste rabelaisienne n'est pas toujours réductible à un statut d'« épisode », car elle participe d'une économie générale d'écriture. Si les plus grandes interrompent le récit par leurs blocs démesurés, il y en a de plus petites, plus discrètes et donc plus intégrées à la narration. Elles se présentent alors non pas en colonne(s), comme ce sera le cas de nos trois exemples⁹¹, mais dans le corps du paragraphe.

2.2 Listes bénignes, listes malignes

En suivant cette différenciation (de travail, car un peu artificielle) entre listes longues et « épisodiques » et listes courtes et « intégrées », il faut envisager deux caractères généraux de listes, que l'on envisagera sous un jour métaphorique selon que leur type est *bénin* ou *malin*. On verra que cette distinction correspond au filage de la métaphore, déjà citée au chapitre

⁹⁰ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970 [1965], p. 10.

⁹¹ Cappellen (*art. cit.*, pp. 167-168) observe que la mise en colonne de toutes les grandes listes de Rabelais est tardive. Dans les premières éditions, leur disposition était horizontale, probablement « par défaut ». Il évoque, pour expliquer ce changement typographique, une volonté d'améliorer leur lisibilité, voire d'augmenter le nombre de pages – et donc le prix – d'un texte qui se vendait fort bien.

précédent et dont la paternité incombe à Philippe Hamon, du *kyste de liste*⁹², c'est-à-dire d'une matière verbale à tendance métastatique. Jean Paris développe cette image à propos de Rabelais : pour lui, la « vie monstrueuse » que représente la liste dans sa « fonction proliférante », détruit, « tel un cancer, l'élément même sur lequel elle s'exerce⁹³ ». Terence Cave à son tour voit dans le langage de Pantagruel une « malignité tumorale⁹⁴ ». On lit même chez Leo Spitzer un saisissement de nature lovecraftienne face aux listes de Rabelais :

[Q]ue deviennent dans Rabelais ces énumérations calmes que les inlassables humanistes alignaient pour exercer leur *copia verborum* antiquisante ? Ce n'est plus un être réel qui est dénommé, et pour ainsi dire cerné, par des vocables différents, c'est une engeance pullulante d'hydres, de monstres, de fantômes, d'horreurs, émergeant du chaos et y replongeant, que Rabelais crée [...]. [N]otre rire se glace de peur devant cette vie, macabre à force de vie, simulant une réalité pour la détruire.⁹⁵

Dans le cas de listes longues, le caractère malin de cette excroissance verbale devient patent. Mais cette fonction proliférante n'attend pas l'extrême longueur de la liste pour apparaître. Elle est visible également dans certaines listes courtes, comme celle-ci, que je restitue dans son contexte – il s'agit de la description de l'ouvrage où figure la généalogie de Gargantua, dans un grand tombeau de bronze, en compagnie de neuf flacons disposés en quilles, « des quelz celluy qui au mylieu estoit, couvroit un *gros, grand, gras, gris, joly, petit, moisy* livret, plus mais non mieulx sentent que roses⁹⁶ ».

Dans un premier temps, cette courte liste d'adjectifs apparaît comme un exemple typique de bénignité, dans son architecture et sa symétrie. L'axe de celle-ci est l'adjectif central « gris », tel que Mireille Huchon le remarque, « les trois premiers termes commençant par *gr*, les trois derniers se terminant par *i* » (p. 1068). Le système ainsi présenté est clos, d'autant que la série est antéposée par rapport au nom qui la contrôle, ce qui crée un effet suspensif, de légèreté, dans la qualification. La liste apparaît alors comme un jeu sur le signifiant : elle est bénigne, sans conséquences. Cependant une autre approche est possible ; elle se présente lorsque l'attention se déporte du signifiant au signifié. Comme le précise Floyd Gray dans l'édition Champion, le lecteur a affaire à une « énumération d'épithètes contradictoires : le texte se

⁹² Ph. Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 13.

⁹³ J. Paris, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁴ T. Cave, *op. cit.*, p. 231.

⁹⁵ L. Spitzer, « Le prétendu réalisme de Rabelais », *Modern philology* vol. 37, n° 2, 1939, p. 143.

⁹⁶ Rabelais, *Gargantua* in *Œuvres complètes*, Gallimard « Pléiade », 1994, p. 10 (je souligne). Sauf contre-indication, toutes les citations de Rabelais seront tirées de cette édition, dirigée par Mireille Huchon.

construit et se détruit⁹⁷ ». Il y a effectivement contradiction entre les premiers termes de l'énumération et les derniers. Au premier chef entre « grand » et « petit » évidemment, mais dans l'opposition entre « gras » et « moisy » se développe l'image d'une altération qui profite au second terme, et fournit aussi l'indice d'une corruption plus vaste.

C'est à ce stade de la réflexion qu'il faut rappeler ce que contient le livret : une généalogie, c'est-à-dire une liste. Celle-ci apparaît dans *Pantagruel*, dont la parution est antérieure à celle de *Gargantua*, et c'est pourquoi Rabelais précise au début du chapitre que, l'ayant déjà écrite dans son roman précédent, il ne réitérera pas l'exercice : « ne vous faschera si pour le présent je m'en déporte » (p. 9). Cette décision n'est pas évidente et le destinataire lettré du texte pourrait bien s'en trouver « fasché », tant il apparaît qu'une telle généalogie fait partie des étapes obligatoires de la présentation du héros. Rabelais s'en excuse, ou fait semblant, admettant qu'il y a « aucuns propos, telz que ceulx-cy sans doubte, qui plus sont délectables quand plus souvent sont redictz » (*id.*). De fait, cette répétition qui n'a pas lieu ne concerne pas uniquement le rapport de *Gargantua* à *Pantagruel*, mais un principe d'écriture plus vaste et d'origine médiévale. On trouve en effet au Moyen Âge des « traditions du dénombrement » parmi lesquelles l'énumération généalogique est un passage obligé, en particulier dans la chanson de geste⁹⁸. L'omission de la généalogie n'est donc pas sans conséquences potentielles : Rabelais prend un risque (ou feint de le prendre) en imposant une telle économie textuelle, en choisissant d'avancer dans son récit. Le principe inverse, qu'il refuse à cet endroit et qui serait celui d'un retard du récit afin d'en présenter pleinement le héros, serait un principe de liste ; si Rabelais n'estime pas devoir réécrire la généalogie, il n'en rejette pas pour autant ce principe, qui se rappelle à de nombreux autres endroits du texte, et jusque dans la liste des adjectifs du livret. Celle-ci, apparemment légère et sans conséquences, peut évoquer à l'inverse toute la profondeur historique et toute la tradition scripturale que la généalogie omise véhicule. Le livret est d'apparence peu flatteuse : il est gris, il ne sent pas bon, il ne paie pas de mine ; il est donc « petit » – mais il est également « gros » de tout ce qu'il contient.

Et ce qu'il contient justement, réitère l'oscillation entre bénignité et malignité. Malignité, car la généalogie que l'on trouve dans *Pantagruel* est, en fait, un pastiche des grands dénombrements anciens (une contrefaçon très visible et très irrévérencieuse de certaines listes

⁹⁷ Rabelais, *Gargantua*, Champion, 1995, p. 55. C'est d'ailleurs l'une des définitions du texte « cornucopien », selon Terence Cave, pour qui celui-ci « se construi[t] autant qu'[il] se déconstrui[t] », *op. cit.*, p. 34.

⁹⁸ Voir à ce propos Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e – XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006, pp. 42 et 45.

bibliques). Bonhomme le montre bien, décrivant toute une série de sources, bibliques aussi bien que païennes, qui ont servi à l'échafauder : son caractère hétérogène « brise la continuité du processus généalogique » et fait « basculer l'isotopie gigantesque dans le dérisoire⁹⁹ » – mais on pourrait dire, également, que l'on bascule plus avant dans l'hérésie et le monstrueux. L'effet de véridiction de la généalogie, que l'on avait pu observer dans le Catalogue des vaisseaux au chapitre précédent, n'est évoqué par la forme de liste que pour être immédiatement aboli dans son contenu. La courte liste qualificative du livret fournit donc une image homothétique de celle qui se trouve omise : elle paraît stable, comme la généalogie devait imposer une stabilité historique aux protagonistes. Elle s'avère contenir l'indice de sa propre corruption, comme la généalogie de *Pantagruel* n'était mise en place que pour se moquer des généalogies. Dans le double registre qu'elle véhicule, elle est un lieu important d'ironie.

Il faut également remarquer que, dans ce début de roman, l'apparition du livret n'est pas fortuite : elle présente une profondeur d'abîme. Ce livret vaut pour le livre que nous lisons, et ce que l'on y trouvera pourra aussi bien être observé sous un angle bénin que malin. La liste, à cet égard, est une forme propice pour véhiculer cette double information. Le livret, dans sa qualification, dit : on trouvera dans *Gargantua* des listes de toutes sortes, mais surtout, on y trouvera des mots à propos desquels il faut à la fois observer qu'ils sont organisés et qu'ils sont désordonnés. Ce n'est qu'un livre, il est bénin – d'ailleurs il est destiné aux « Beuveurs tresillustres » et aux « Verolez tresprecieux » (p. 5). Mais au-delà de sa surface, il peut être dangereux et courir le risque de la censure, s'adressant au lecteur lettré, capable notamment de remettre en question les dogmes moyenâgeux¹⁰⁰.

Enfin, l'aspect bénin de la liste n'est pas uniquement le signe d'une pure surface du signifiant, sans conséquences. Il peut aussi exprimer un rappel à l'ordre – ou, plus exactement, un rappel que le langage, et celui de la liste en particulier, peut être un instrument d'ordre. Dans cette perspective, la liste bénigne n'est pas forcément représentée par des séquences énumératives courtes. Il suffira que leur éventuelle longueur ne sape pas la progression du propos. C'est le cas notamment de la célèbre et longue liste du « torche cul », au chapitre XIII de *Gargantua*. Il s'agit bien d'une liste, celle des objets idoines à l'hygiène personnelle du jeune géant. Mais sa composition est plus complexe qu'une liste simple ; elle suit une construction très balisée du texte – par exemple, elle prend place dans le cadre d'un dialogue. *Gargantua*

⁹⁹ M. Bonhomme, *art. cit.*, p. 198.

¹⁰⁰ C'est dans cette incertitude entre un comique et un sérieux qui ne se résolvent jamais l'un par l'autre que Jean Paris fait résider Rabelais, dans le premier chapitre de *Rabelais au futur* (*op. cit.*) – ici particulièrement p. 45.

raconte par le menu ses essais à son père, et les objets de sa liste sont hiérarchisés pour en arriver au dernier d'entre eux, « un oyson bien dumeté » (p. 41) qui s'avère le meilleur des accessoires testés. La liste est meublée d'organiseurs temporels : « une foys », « une aultre foys », « puis » (p. 39). Par son aspect aménagé, la liste ne constitue pas un « épisode », elle s'adapte à toute une série de mises en textes, le dialogue donc, mais aussi le récit. Bakhtine propose d'ailleurs une lecture du passage comme « conçu par paliers¹⁰¹ » – une classification, donc ; l'inverse d'une liste où la stricte accumulation des items semble n'inviter qu'à l'illisibilité, comme on en verra des exemples plus loin.

Ce que l'opposition entre bénignité et malignité montre donc dans sa métaphore même, c'est que la liste rabelaisienne présente une double fonction contradictoire d'*ordre* et de *désordre*. La liste bénigne présente et prône un ordre du langage, servant à décrire un monde ordonné. La liste maligne remet en question l'assise classificatoire qu'elle semblait promettre. Il faut d'emblée préciser que l'ordre taxinomique instauré par certaines listes, comme celle du torchecul, n'est pas forcément un indice de sérieux. On touche ici sans conteste à la difficulté la plus grande de la lecture de Rabelais pour les modernes que nous sommes : il semble presque impossible de restituer à la fameuse « sustantificque mouelle » (p. 7) une identité qui serait fondée sur un sérieux, celui-ci n'étant jamais inébranlable. François Rigolot prévient d'ailleurs, au début de son livre : « Il y a toujours chez Rabelais l'intention plus ou moins avouée de mystifier le lecteur.¹⁰² » Pour Michel Charles, « toute la stratégie herméneutique de Rabelais est fondée sur l'absence d'une référence stable, d'un principe d'autorité suffisant.¹⁰³ » Et c'est à Bakhtine que l'on doit d'avoir, le premier sans doute, démontré que seul le comique peut prétendre à un principe universel de l'écriture de Rabelais, et que « seul un sérieux *relatif* est possible dans l'univers rabelaisien¹⁰⁴ ». Un des meilleurs exemples de listes servant à imposer un ordre et un sérieux relatifs apparaît au chapitre XIII de *Pantagruel*, dans la sentence que rend son héros aux deux seigneurs de Baisecul et Humevesne. Appelé à résoudre le conflit légal qui les oppose, Pantagruel les entend successivement débiter deux discours parfaitement incompréhensibles, excepté l'un pour l'autre¹⁰⁵. Le coq-à-l'âne imprime son principe à ces deux

¹⁰¹ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 377.

¹⁰² F. Rigolot, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1972, p. 10.

¹⁰³ M. Charles, *op. cit.*, p. 264.

¹⁰⁴ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 139, souligné par l'auteur.

¹⁰⁵ Le discours de Baisecul commence ainsi : « Mais à propos, passoit entre les deux tropicques six blans vers le zenith et maille par autant que les mons Ryphées avoyent eu celle année grande sterilité de happelourdes, moyennant une sedition de ballivernes meue entre les Barragouyns et les Accoursiers pour la rebellion des Souyces

plaidoiries, par lesquelles Rabelais fait valoir que la cohérence d'un discours n'est pas toujours donnée par la hiérarchisation de ses parties. En préambule à la sentence qu'il va rendre, Pantagruel déclare aux juges désemparés qui l'ont appelé à l'aide :

Je ne trouve le cas tant difficile que vous le faites. Vostre paraphe *Caton*, la loy *Frater*, la loy *Gallus*, la loy *Quinque pedum*, la loy *Vinum*, la loy *Si dominus*, la loy *Mater*, la loy *Mulier bona*, la loy *Si quis*, la loy *Pomponius*, la loy *Fundi*, la loy *Emptor*, la loy *Pretor*, la loy *Venditor* et tant d'autres, sont bien plus difficiles en mon oppinion¹⁰⁶.

S'ensuit une sentence quasiment lewis-carrollienne, prononcée par Pantagruel dans le même idiome que celui qu'utilisent les deux seigneurs, c'est-à-dire incompréhensible ; il résout le cas en pastichant leur discours et en enfermant ces deux fous dans leur propre citadelle de langage. Il se donne légitimité de le faire en s'appuyant sur des lois réelles de l'époque. La liste de ces lois, qui n'est pas une accumulation désordonnée mais bien une énumération sensée, expose avec une exhaustivité et une longueur acceptables (« et tant d'autres ») l'existence d'une organisation légale avérée. Mais la liste présente ici l'aspect d'une prétérition : ces lois difficiles ne sont convoquées que pour être évacuées. Leur mention suffit à Pantagruel pour imposer l'autorité de son verbe propre sur le tribunal¹⁰⁷ avant de rendre sa sentence. La liste fait ordre au sein du récit, mais elle n'impose pas de sérieux au texte romanesque, car le langage présenté n'a pas de fond. Il est, pour les deux plaideurs, son propre fondement : tous deux semblent avoir oublié le litige réel, s'il y en eut jamais un, qui les opposait. Elle fait ordre tout de même, car elle garde séparé du reste du roman le langage de folie des plaideurs¹⁰⁸. En jugeant le cas, Pantagruel traite le mal par le mal et ne statue pas ouvertement sur le sérieux de l'entreprise légale dans laquelle ils se sont lancés – de même qu'il n'entre pas dans le détail des lois qu'il convoque. Le sérieux, s'il fallait le chercher, serait à un autre niveau. Peut-être verrait-on alors, dans cette prétérition, une critique d'un langage légal devenu impossible à comprendre ; peut-

qui s'estoyent assemblez jusques au nombre de bon bies, pour aller à l'aguillanneuf, le premier trou de l'an, que l'on livre la souppe aux bœufz, et la clef du charbon aux filles, pour donner l'avoine aux chiens. » *Pantagruel* in *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 254.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 260-261. Une note précise que ces lois étaient réelles, et réputées difficiles parmi les juristes.

¹⁰⁷ Cette liste se présente après une longue séquence de deux chapitres entièrement consacrés aux logorrhées des deux plaideurs, et elle est suivie d'un silence presque miraculeux de leur part : « Et après ce dict, il [Pantagruel] se pourmena un tour ou deux par la sale, pensant bien profondement, comme l'on pavoit estimer, car il gehaignoyt comme un asne qu'on sangle trop fort » (p. 261).

¹⁰⁸ Je prends ici le contrepied de l'analyse de Rigolot (*op. cit.*, pp. 47-48), pour qui d'une part « les plaideurs ne sont plus isolés dans leur errance ; le bon juge les sort de leur insularité fatrasique » (souligné par l'auteur), alors que d'autre part, dit-il, Pantagruel « affecte d'entrer dans leur jeu pour désamorcer les monstruosité lexicales » (ici, c'est moi qui souligne), ce qui semble contradictoire.

être aussi Pantagruel administre-t-il la parole légale de la seule bonne manière possible, en s'en servant comme d'une série de jurisprudences sur lesquelles il ne faut pas revenir dans le détail, de procès qu'il ne faut pas refaire mais qu'il suffit de mentionner ? La question, à mes yeux, est moins dans la critique du jargon légal de l'époque, que dans la construction d'un langage propre à construire le roman. En l'occurrence dans ce passage, il se sert de la liste pour rétablir un ordre de langage : il s'agit d'endiguer le flot des paroles métastatiques des plaideurs, de les renvoyer à leur folie sans permettre à celle-ci de contaminer l'extérieur. On aurait alors affaire, avec cette séquence, à une expérimentation langagière poussée dans ses possibilités les plus extrêmes, lesquelles sont finalement récusées au profit d'une liberté d'écriture qui perd alors son caractère absolu¹⁰⁹.

Ailleurs, c'est le désordre qui prévaut dans l'apparition de la liste, c'est lui qui est promu. Certaines des plus grandes listes de l'œuvre, comme celles qui font l'objet de la suite de cette étude, sont instigatrices de désordre, par leur longueur exagérée et leur mode organisationnel fondé sur une juxtaposition presque complètement dépourvue de hiérarchie. Voyons à présent comment ce désordre se présente.

2.3 Les jeux de Gargantua

La liste des jeux, qui constitue l'essentiel du chapitre XXII de *Gargantua*, est constituée de 217 entrées simples, en une colonne, généralement d'un seul nom accompagné de sa préposition. J'en donne ici un long extrait (au début, au milieu, à la fin), que je dispose sur trois colonnes par économie de place :

Là jouoyt,	Au beuf violé	À la figue
Au flux	À la cheveche	Au petarrades
À la prime	À je te pinse sans rire	À pillemoustarde
À la vole	À picoter	À cambos
À la pille	À deferrer l'asne	À la recheute
À la triumphe	À la iautru	Au picandean
À la picardie	Au bourry bourry zou	À croqueteste
Au cent	À je m'assis	À la grolle
À l'espinauy	À la barbe d'oribus	À la grue
À la malheureuse	À la bousquine	À taillecoup
Au fourby	À tire la broche	Au nazardes

¹⁰⁹J. Paris, qui voit dans ce passage un exemple de fatrasie, observe que « par nature, le genre ne pouvait affecter qu'une province étroite des lettres, le langage préservant ailleurs une unité, une cohérence qui, en protégeant l'écrivain de sa propre audace, protégeait le lecteur de l'incompréhension. » *Op. cit.*, pp. 50-51.

À passe dix
À trente et ung.
[...]

À la boutte foyre
À compere prestez-moy vostre sac
[...]

Aux allouettes
Aux chinquenaudes.

La lecture d'un tel passage est difficile. Ici encore, les préceptes aristotéliens de concentration de l'action et du propos, intégrés par les lecteurs d'aujourd'hui, sont mis à rude épreuve. Pour Rigolot, « apprécier [ces jeux] en détail serait contraire à l'intention du passage. Il faut les prendre tous, et en vrac¹¹⁰ ». Si l'on remplace l'approche « intentionnelle » par une approche de réception, ce qui se passe, à la lecture d'une telle liste, c'est que l'attention au détail ne paie généralement pas. Pour Rigolot toujours, « au lieu d'aider l'élève à tuer le temps, les jeux ne font qu'éterniser une durée insupportable et vaine. Rabelais n'est pas le seul à perdre son temps, il oblige le lecteur à en faire autant¹¹¹ ». En termes de réception moderne, pour apprécier ce passage, il faudrait savoir de quels jeux il s'agit, et s'il est possible de se lancer dans un tel travail d'enquête, en tout cas ce n'est pas celui auquel le lecteur pourra spontanément se livrer, et même un appareil de notes conséquent ne remédiera pas beaucoup à cet effet d'illisibilité. Celle-ci est, paradoxalement, inversement proportionnelle à la complexité des unités de langage qui la constituent. « Compere prestez-moy vostre sac », « saint Cosme je te viens adorer » ou « ventre contre ventre » sont des noms de jeux plus suggestifs que le jeu du « cent » ou de « la grue ». Pour autant que le nom du jeu soit un syntagme à la portée sémantique du lecteur, celui-ci reproduira, pour le temps très restreint de la lecture de ce nom, le plaisir horizontal de sa lecture aristotélienne. Tandis que la mécanique juxtapositionnelle de la liste tend à un effet contraire : chaque nom, rapidement remplacé par le suivant, invite le lecteur à ne pas s'y arrêter, à n'y chercher aucune perspective. Dans une liste de mots uniques disposés en colonne, la dimension de lecture se verticalisant, chaque item ne sert plus qu'à conduire l'œil à l'item suivant, et c'est le plus souvent sous cette forme unique et peu suggestive que se présentent les jeux de Gargantua.

Face à cette lecture déboussolante, l'apport des commentateurs est intéressant à observer. Ceux-ci ne peuvent pas se permettre – même s'ils sont tentés de le faire – de sauter tout simplement le passage¹¹². Que font-ils alors ? Ils substituent à l'intérêt littéraire l'intérêt

¹¹⁰ F. Rigolot, *op. cit.*, p. 68.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² Encore que ce soit parfois le cas. A propos des « fanfreluches » du chapitre II de *Gargantua*, Jacques Boulenger écrit ceci, qui vaut peut-être pour toutes les listes qu'il ne commente pas : « Ce que Rabelais veut dire ici, personne ne l'a compris. Peut-être n'est-ce rien du tout. Aimant à s'enivrer de mots comme un magnifique écrivain qu'il est,

documentaire, historique¹¹³ : l'appareil de notes des éditions Pléiade et Champion, le *close reading* de Michael Screech¹¹⁴, vont dans ce sens, cherchant à découvrir dans quelle mesure les jeux cités sont attestés ou inventés, ou si les ouvrages de la bibliothèque de St. Victor (pour anticiper sur le chapitre suivant) font référence à des livres ayant existé. C'est particulièrement évident pour l'édition Champion, dans laquelle Floyd Gray consacre la plupart de ses notes de bas de page à ces questions plutôt qu'à des commentaires explicatifs synchronisés avec la fiction, alors que l'équilibre entre notes historiques et notes lexicologiques est bien plus évident dans les chapitres de prose suivie¹¹⁵. S'il est vrai que la liste est un objet pratique avant d'être littéraire¹¹⁶, il semblera logique que la glose rabelaisienne suive une pente de lecture nous induisant à voir dans la liste un lien plus direct avec le réel que ne l'est le roman – à y voir un catalogue à valeur documentaire. C'est ce que fait Gray, jusqu'au point où la liste, dès la fin de son premier tiers, s'enrichit de jeux inconnus, très certainement inventés¹¹⁷. Rabelais substitue à la liste documentaire une liste de jeux fictifs, ayant probablement fait le tour de tous ceux qu'il connaissait, mais ne voulant pas en rester là. Il joue sur la forme de liste, connaissant son potentiel d'évocation du réel, et glisse avec l'arrivée de la fiction dans un système où la clôture de l'inventaire se voit remplacée par le vertige d'une accumulation potentiellement sans fin. On a l'impression qu'il cherche à perdre son lecteur, comme les parents des contes perdent leurs enfants dans la forêt, et ce, quel que soit le niveau de lecture adopté ou le degré d'érudition déployé.

Le lecteur cherche toujours un ordre. Devant la liste des jeux, celui du récit de fiction se perd : il s'agira donc de lui substituer l'ordre d'une fonction documentaire de l'écriture. Mais cette fonction est problématique, car sans crier gare, la fiction ressurgit et déplace à nouveau l'axe de lecture. Rabelais semble avoir prévu que la valeur du document se perdrait dans la

il s'est amusé à diverses reprises, dans son livre, à aligner longuement des propos sans queue ni tête. Il nous a paru tout à fait inutile de commenter ce qui est écrit pour être inintelligible. » (« Pléiade » 1955, *op. cit.*, p. 9).

¹¹³ Pour Leo Spitzer, « étouffer la poésie sous l'«histoire» est une pratique courante chez les rabelaisants », in *Etudes de style*, Gallimard, 1970, p. 139.

¹¹⁴ M. Screech, *Rabelais*, Londres, Duckworth, 1979.

¹¹⁵ A cet égard, il semble significatif qu'une liste comme celle des insultes proférées par les fouaciers de Lerne envers les bergers, au chapitre XXV de *Gargantua*, soit entièrement soumise à la pratique lexicographique des commentateurs, à l'image de Boulenger (« Pléiade » 1955, *op. cit.*, p. 79) ou de Huchon (« Pléiade » 1994, *op. cit.*, p. 74) qui ne laissent aucune de ces nombreuses insultes inconnues. Celles-ci, en effet, sont à l'origine de la guerre picrocholine qui court ensuite sur la plus grande partie du reste du roman : elles apparaissent donc comme nettement plus utiles à la continuité du récit.

¹¹⁶ « La liste est du côté de la simple graphie, de l'enregistrement, non du style. Elle sert à noter des données administratives ou militaires, les courses à faire et les choses à ne pas oublier, rien de plus. » B. Sève, *De haut en bas*, *op. cit.*, p. 105.

¹¹⁷ Rabelais, *Gargantua*, Champion, 1995, p. 146, note 10.

forme de liste. Sa fonction locale est donc une fonction de désordre ; c'est en tout cas l'effet qu'elle produit sur son lecteur, effet qui rejoint ce que R. Cappellen nomme, à propos cette fois de la composition des listes rabelaisiennes, « une sérialité chaotique¹¹⁸ ». Le désordre permet d'instaurer le doute sur la valeur documentaire des items, et par là même, il se développe dans la liste un rapport au monde qui n'est plus « simplement » un rapport au réel, mais un rapport au savoir. En effet le lecteur, confronté à la liste fastidieuse, commencera par y déceler une fonction documentaire, puis réalisera que Rabelais le mène en bateau avec des jeux inventés. Dès lors la liste lui apparaîtra comme une allégorie morale, désignant un double vice : jouer sans but pour Gargantua, compiler sans recul pour le documentaliste. Cela va se confirmer dans le chapitre qui suit celui des jeux.

Le désordre de la liste des jeux est local : cela signifie qu'une fois le chapitre des jeux réinséré au sein du livre, la liste propose encore autre chose. En fait, si le chapitre XXII véhicule le désordre, c'est pour permettre de mieux le condamner au chapitre XXIII. En témoigne tout d'abord son titre : « Comment Gargantua feut institué par Ponocrates en telle discipline qu'il ne perdoit heure du jour ». Associé aux premiers mots du chapitre, où la « maniere de vivre de Gargantua » précédemment observée par Ponocrates est qualifiée de « vitieuse » (p. 64), ce titre confirme l'analyse de Rigolot : les jeux du chapitre précédent étaient bien l'expression d'une « perte de temps ». Alors que la simple juxtaposition des activités ludiques de Gargantua reflétait un emploi du temps également désarticulé et désorganisé, une fois le quotidien du géant repris en main par son précepteur, le texte prend une allure très différente. Le chapitre XXIII, qui relate la journée-type d'un Gargantua désormais soumis à l'étude, est narrativement très construit : de nombreux paragraphes s'ouvrent sur un organisateur temporel de type « puis », « ce fait » ou « ce pendent ». Il n'est pas exempt de jeux ni de listes, pourtant, ce qui indique que le jeu n'est pas une activité à proscrire ; d'autre part Rabelais rappelle que la liste n'est pas pour lui l'instrument d'un type particulier de représentation, mais participe d'une pratique d'écriture globale. Il s'agit, dans ce chapitre, de courtes énumérations ou de brefs inventaires, comme par exemple celui des activités de chasse de Gargantua : « Couroit le cerf, le chevreuil, l'ours, le dain, le sanglier, le lievre, la perdrys, le faisand, l'otarde. » (p. 68.) La liste fonctionne ici sous le régime de l'ordre, de l'ordonnement des activités de Gargantua *selon le programme* – c'est-à-dire que l'agencement du discours préside aux activités. Celui-ci n'est plus descriptif, mais prescriptif, en infléchissant le régime fictionnel pour atteindre un registre

¹¹⁸ R. Cappellen, *art. cit.*, p. 163.

pédagogique, qui pourrait se résumer à : voici comment on doit éduquer son fils. On remarque, au niveau de la liste, une différence majeure entre l'accumulation et l'inventaire, dont il sera question de manière plus approfondie dans la partie théorique qui suivra (*infra*, II.2.4).

Il faut pourtant immédiatement apporter une nuance à cette lecture contrastive. La polarité que l'on observe entre ordre et désordre n'est pas une stricte opposition, elle est avant tout une dynamique. L'accumulation des jeux n'est pas strictement négative, ni les inventaires raisonnés qui suivent, strictement positifs. Rigolot présente le problème en ces termes :

On commet [...] une erreur fondamentale en cherchant dans ces chapitres la démarche résolutoire d'un pédagogue. Au lieu d'y lire le projet d'un écrivain, on s'évertue à faire de Rabelais un auteur satirique ou un réformateur de l'enseignement mais on oublie qu'il est avant tout artiste et que ces propos sur l'éducation s'inscrivent dans le cadre d'une œuvre fantaisiste. L'humanisme s'intéresse sans doute à une éducation rénovée, mais ce n'est là qu'un point de départ pour le poète : ce dernier s'intéresse moins à la valeur absolue des systèmes qu'il expose qu'au *jeu des thèses opposées*.¹¹⁹

En d'autres termes, si Rabelais fait bien perdre son temps à son héros, lui-même ne le perd pas. Ni son lecteur, à qui il est donné de reconnaître, à travers les ajouts successifs et finalement inventés des jeux au fil des éditions, la satire d'une exposition bâclée du savoir, ainsi que l'expression d'une liberté d'écriture, la constante reconduction d'une invention possible du monde. Car c'est au niveau des *enjeux* de l'écriture romanesque que la liste elle-même prend de l'importance, apparaissant spéculairement comme une véritable mise *en jeu* du langage. Si la langue est jeu, y jouer demande de revenir à une forme telle que la liste, qui permet à la fois d'observer les règles de la langue et de s'en affranchir. Qu'il ait comme visée d'instaurer l'ordre ou le désordre, qu'il soit positif ou négatif, le jeu est l'une des thématiques les plus prisées par Rabelais pour représenter le monde. Bakhtine, dont le propos consiste également à ne pas réduire Rabelais à un simple satiriste ayant sur le monde un point de vue négatif, destructeur, mais à saluer en lui un créateur¹²⁰, ne pouvait que voir dans le jeu rabelaisien une image constructive, dont le premier XVI^e siècle est tributaire. Pour lui, le jeu procède d'une double fonction, dans une écriture rabelaisienne à la fois joyeuse et inquiète face au monde qu'elle décrit. Son aspect positif s'inscrit dans une logique renaissante de libération par rapport aux dogmes du Moyen Age, et particulièrement le religieux. Le jeu implique l'incertitude, à l'image de la fin de *Gargantua*, dont l'énigme finale est interprétée de deux façons possibles, sérieuse de

¹¹⁹ F. Rigolot, *op. cit.*, p. 63 (souligné par l'auteur).

¹²⁰ M. Bakhtine, *op. cit.*, pp. 302 et suiv.

la part de Gargantua, qui y voit les tristes résultats des persécutions contre les Évangélistes, et fantaisiste de la part de Frère Jean, pour qui ne s'y trouve « aultre sens enclous q'une description du Jeu de Paulme soubz obscures parolles » (p. 153). Le récit s'achève d'ailleurs sur cette interprétation ludique, qui n'est pas commentée par Rabelais. Celui-ci préfère ne pas décider, entre une conception pessimiste et eschatologique du monde qui en rappelle la vision médiévale honnie¹²¹ et la joie d'un travestissement parodique qui déguise également la difficulté, pour les libres penseurs de l'époque, de promouvoir un christianisme nouveau. En somme, la liste des jeux et la liste-jeu, en tant que thématique et en tant que mode d'écriture, permettent une lecture de l'époque de Rabelais, en ceci qu'elles suggèrent une ouverture joyeuse face à un monde à renouveler, où tout semble possible, bien que cet enthousiasme soit marqué du sceau de l'inquiétude devant un réel instable et incertain. La liste est un vecteur privilégié de cette double logique : le désordre de l'accumulation permet de multiplier les possibilités sans en élire une en particulier, dans un constant attermoiement, une non-décision salutaire. La sobriété et la modération de l'inventaire permettent de stabiliser et d'ordonner le monde – à condition qu'il y ait, en ce siècle mouvementé, un monde à ordonner, ce qui n'est jamais certain. La perspective didactique humaniste du chapitre XXIII rêve de la seconde solution, mais la situation de l'écrivain Rabelais au sein de son époque le pousse à reconduire constamment la première.

Voilà sur quel fond les questions d'ordre et de désordre de la liste rabelaisienne se posent ; difficile de souhaiter le désordre s'il est destructeur et éparpille l'énergie, et de souhaiter l'ordre s'il revient à accepter les vieilles conceptions médiévales dont il s'agit de se défaire, comme on va le voir plus précisément dans le chapitre de *Pantagruel* consacré à la bibliothèque de Saint-Victor.

2.4 Les livres de la bibliothèque de Saint-Victor

Lors de son passage à Paris, Pantagruel visite la « librairie de saint Victor » qu'il trouve « fort magnifique » (p. 236). Il s'agit là, en partie du moins, d'une antiphrase : tous les critiques s'accordent, dans un premier temps, à lire cette liste comme une charge contre un savoir médiéval sclérosé, enfermé dans une bibliothèque notoirement tenue par des moines hostiles

¹²¹ M. Bakhtine, « The role of games in Rabelais » in *Yale French Studies* n° 41, 1968, p. 132.

aux idées humanistes que représentaient Erasme ou Rabelais¹²². A l'occasion de cette visite, Rabelais entreprend de faire le répertoire fictif des 141 livres aux intitulés burlesques qu'elle contient, titre par titre. Ceux-ci sont un peu plus souvent français que latins, parfois un mélange des deux (« *Des poys au lart cum commento* »). il sont généralement construits sur le mode « nom + construction génitive » (« le... de... » en français), à l'image du début de la liste :

Bigua salutis.
Bregueta iuris.
Pantofla decretorum.
Malogranatum uitiorum.
Le peloton de theologie.
Le vistempenard des prescheurs, composé par Turelupin.
La couillebarine des preux.
Les hanebanes des evesques.
Marmotretus de baboinis et cingis cum commento Dorbellis.
Dectretum uniuersatis Parisiensis super gorgiasitae muliercularum ad placitum.
L'apparition de sainte Geltrude à une nonnain de Poissy estant en mal d'enfant.
Ars honeste pettandi in societate per M. Ortuinum.
Le moustardier de penitence. (p. 236.)

Cette construction minimale est parfois augmentée de détails plus précis sur le contenu du livre, comme pour « *Apologie d'icelluy contre ceulx qui disent que la mule du pape ne mange qu'à ses heures* » ; en outre, la verticalité de la liste est assez fortement amoindrie par l'aspect suggestif des titres, dont chacun est une blague à lui seul. Contrairement à la liste des jeux, dont la plupart des items n'étaient constitués que d'un seul terme et dont la valeur significative se réduisait à une approche documentaire, la construction syntagmatique que nous rencontrons maintenant présente une articulation qui suscite déjà un discours à propos de ces livres. Ce discours, une fois admis l'aspect inventé des titres (c'est-à-dire quasiment immédiatement, pour le lecteur), est de nature parodique. La liste est donc plus lisible que ne l'était celle des jeux, même si cette lisibilité (relative) n'est pas admise de la même façon par tous les commentateurs. Ainsi Floyd Gray déclare, comme je l'ai déjà cité, que « ce chapitre inflige au lecteur un nouvel exercice de non-lecture¹²³ ». Il aurait tort, s'il s'agissait de lire cette liste de la même manière que celle des jeux, car ici chaque titre singulier est supposé faire effet. La « non-lecture » n'est pas là, mais elle

¹²² Cf. notamment M. Screech, *op. cit.*, p. 61 ; M. Huchon, « Pléiade » 1994, p. 1260 : « C'est dans le contexte de lutte pour l'évangélisme et contre la Sorbonne que doit se lire le présent catalogue » ; J. Paris, *op. cit.*, p. 150 : « Comme la Sorbonne, Saint-Victor grouperait tout ce qu'il faut renier, brûler pour accéder à la vraie science » ; F. Gray, *Pantagruel*, *op. cit.*, p. 93 : « [Le catalogue] a pour but apparent de représenter et de ridiculiser le chaos d'une culture désuète et "médiévale" en ruines ».

¹²³ F. Gray, *Rabelais et le comique du discontinu*, p. 83.

existe pourtant : elle est intimement liée à la présentation listée de cette bibliothèque. En offrant à chaque titre le seul espace de l'item, Rabelais évacue tout ce qui n'est pas titre, c'est-à-dire le contenu du livre. En terminant le chapitre sur une seule phrase qui reprend l'ensemble des ouvrages listés, « Desquelz aucuns sont jà imprimez, et les aultres l'on imprime maintenant en ceste noble ville de Tubinge » (p. 241), il indique par ellipse que Pantagruel lui-même ne lit pas au-delà des titres. Dont acte pour le lecteur de *Pantagruel* : ces livres ne sont *ni lus ni à lire*, leur lecture serait néfaste – mais la condition de cette non-lecture est une lecture tout de même, celle de ces titres et des mots d'esprit qu'ils présentent. Ils ne présentent rien d'autre, ils ne sont que surface ; en reprenant les classifications de Gérard Genette, on pourrait dire qu'ils possèdent une fonction « séductive négative¹²⁴ » : ce qu'ils connotent ne donne pas envie de les lire. La liste, en offrant un simple éclairage de surface, sert donc l'aspect satirique de ce chapitre.

C'est pourquoi il ne sera pas non plus question ici de se pencher sur ces titres de manière précise, mais plutôt de reprendre notre questionnement à propos des mouvements d'ordre et de désordre que la liste introduit. Si l'on élargit la séquence de liste à son cotexte, on peut tout d'abord la comparer à l'ensemble constitué par les chapitres XXII (les jeux) et XXIII (la reprise en main) de *Gargantua*, en ceci qu'à une accumulation fatrasique dans un premier temps répond une énumération posée, au chapitre suivant. On trouve en effet, dans la lettre de Gargantua à son fils une seconde liste beaucoup plus courte, d'auteurs grecs indispensables à une bonne éducation : « Et volontiers me delecte à lire les *moraulx* de Plutarque, les beaulx *dialogues* de Platon, les *monumens* de Pausanias, et *antiquitez* de Atheneus [...] » (p. 244). Les deux passages font système de la même manière, soit par contiguïté de leurs listes, l'une fatrasique, l'autre ordonnée. La liste, tout d'abord accumulative, puis raisonnée au chapitre suivant, permet de voir dans la première l'expression d'un désordre par contraste avec la seconde. Toutefois la question peut également apparaître à la lumière du seul chapitre de la bibliothèque. Dans l'article qu'il lui consacre, et à un niveau taxinomique, Cappellen commence par récuser le simple chaos de la liste, observant plusieurs sous-séries dans la série. Puis il admet tout de même que « l'illusion d'ordre donne l'impression de n'avoir pour seule motivation que de mieux faire ressortir le désordre général¹²⁵ ». Il ajoute ensuite que « le lecteur en quête d'ordre ne peut que rendre une structure arbitraire allant à l'encontre de ce que

¹²⁴ G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, pp. 88-89.

¹²⁵ R. Cappellen, *art. cit.*, p. 166.

donne à lire le chapitre¹²⁶ » : il s'agit donc d'un *désordre concerté*, qui apparaît sur le fond d'un *ordre récusé*. Rabelais présente un fatras de livres qui paraissent avoir été classés, et qui l'ont peut-être effectivement été, mais alors selon des principes de classement devenus illisibles depuis. Ils n'ont plus d'ordre qu'interne, selon une taxinomie qui leur est propre et qui doit le rester ; en cela, le langage des titres n'est pas très éloigné du langage de folie des plaideurs. Cette logique interne et solipsiste, les imitateurs de Rabelais la comprendront et la rendront plus évidente encore en inventant à leur tour, dès 1550, d'autres listes livresques imitant celle-ci et comprenant, de manière encore plus franche dans la satire, des commentaires de commentaires, des suppléments de suppléments¹²⁷.

Mais s'il fait des émules, Rabelais ne fonde pas véritablement de genre. Si l'on en croit Jeay, lorsqu'il fait la liste des livres de Saint-Victor, il se rapporte à une tradition médiévale polémique¹²⁸ : les poètes du Moyen Age exhibaient, par vantardise concertée, leur savoir livresque afin de confondre leurs rivaux moins érudits. Il existe deux différences majeures entre la tradition en question et cette liste. D'une part, Rabelais invente les titres qu'il cite, alors que les troubadours énuméraient des ouvrages avérés, à l'existence connue de leur public¹²⁹. D'autre part, entre le XII^e et le XVI^e siècle, « ce qui a évolué, c'est le contexte, d'abord marqué par l'oralité, puis essentiellement par l'écrit, dans lequel se manifestent les listes d'œuvres.¹³⁰ ». Si la liste des livres de Saint-Victor est une parodie, il faut alors la replacer dans ce contexte : elle n'est pas qu'une « parodie de ce que représente la librairie de Saint-Victor dans l'imaginaire rabelaisien, à savoir le symbole d'une culture périmée¹³¹ ». Citons également le commentaire trop schématique d'Umberto Eco : « s'il [Rabelais] a eu recours à de telles listes, c'est justement pour subvertir l'ordre rigide des *Summae* académiques médiévales.¹³² » Le médiévisme des listes rabelaisiennes est une réalité dont il faut tenir compte, comme le dit Millon en observant la réalisation d'« une communion des siècles et des nations¹³³ ». A la dimension satirique, négative de la parodie s'ajoute en effet une dimension encomiastique, positive ; la situation pourrait se

¹²⁶ *Ibid.*, p. 167.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹²⁸ M. Jeay, *op. cit.*, p. 99 : Au Moyen Age, « la présence d'une liste d'œuvres dans un texte est un indice sûr du caractère polémique de ce dernier ».

¹²⁹ *Ibid.*, p. 102 : « L'énumération des trente-quatre ouvrages, manuels scolaires et livres de sacristie perdus au jeu par le clerc errant du *Département des livres*, qui appartient bien au même genre [que la séquence de la bibliothèque de Saint-Victor], ne fait figurer que des textes d'étude connus et qui appartiennent au cursus des étudiants. »

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 61-62.

¹³¹ M. Bonhomme, *art. cit.*, p. 201.

¹³² U. Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, Grasset, 2013, p. 200.

¹³³ L. Millon, *art. cit.*, p. 213.

résumer grossièrement à ce constat : tout ce qui vient du Moyen Age n'est pas automatiquement à proscrire. Ne l'est que ce qui s'oppose à une culture littéraire polémique, querelleuse – vivante, en somme. Les volumes de Saint-Victor – les vrais, dont Rabelais avait connaissance grâce à un catalogue établi en 1514¹³⁴ et dont il fait ici le pastiche, représentaient une culture enfermée dans son écriture, tout à la fois inaccessible et inintéressante – en somme, morte. Immédiatement perceptibles comme fantaisistes et grotesques, les livres de Saint-Victor présentent d'emblée les dangers qu'il y a à compiler un savoir dont on ne remet pas en question l'autorité. Il s'agit bien, à nouveau, d'un discours sur le savoir. Ainsi compilé dans Saint-Victor, il ne sert qu'à constituer une légitimité discutable. Ces livres qu'il ne faut pas lire parce qu'ils fondent un ordre détesté, sans doute les moines fictifs qui en tiennent le catalogue ne les lisent-ils pas non plus : seul leur volume importe, opaque, ainsi que leur nombre : ils sont serrés sur des murs dont ils doublent l'épaisseur. Ils sont les briques sur lesquelles se bâtit l'obscurantisme contemporain de Rabelais.

L'enfermement dans l'écriture ne doit pas laisser penser que Rabelais prône le retour à un savoir oral. Bien plutôt, il faudrait parler d'une apologie de l'instabilité. C'est la fixation rigide par l'écrit qui est mortifère ; à ce niveau, le désordre de la liste apparaît comme positif. Rabelais ne s'oppose pas à un « ordre du passé », mais à un présent mort et momifié contre lequel il prône l'existence d'une pratique vivante de la langue, même lorsqu'elle trouve sa source dans le passé. Il ne condamne pas non plus un « ordre écrit », puisque la confection de la liste passe chez Rabelais également, et intensément, par son écriture. C'est un ordre définitivement fixé, et dont la fixation n'est pas étrangère à l'invention récente de l'imprimerie, qu'il récuse. L'aspect grotesque des titres de la bibliothèque Saint-Victor est pour beaucoup dans l'injonction tacite à ne pas lire de semblables idioties. Mais l'accumulation des ouvrages l'est plus encore, si l'on considère le danger de congestion du savoir que tout catalogue, même sérieux, implique dans sa longueur. Une telle séquence témoigne également d'une incertitude de Rabelais face au statut de l'écrit imprimé de son époque. Au premier XVI^e siècle, l'écrit ne s'est pas encore clairement imposé face à l'oral, en termes de production discursive. Le livre imprimé « garde un peu du caractère diabolique de l'artillerie¹³⁵ ». Parallèlement – et le grand nombre de titres latins de la bibliothèque le montre –, La langue française est principalement une langue parlée et en cours de fixation, la production intellectuelle du savoir n'existe qu'en latin : « A l'époque de Rabelais,

¹³⁴ M. Bonhomme, *art. cit.*, p. 201 – il s'agit du catalogue établi par Claude de Grandrue ; voir aussi Cappellen, *art. cit.*, pp. 164-165.

¹³⁵ F. Gray, *Rabelais et l'écriture*, Nizet, 1974, p. 38.

la science commençait seulement, au prix d'un grandiose effort, à conquérir le droit de parler et d'écrire dans la langue nationale, dite vulgaire. Ni l'Eglise, ni les universités, ni l'enseignement ne la reconnaissaient.¹³⁶ »

A ce propos, il faut interroger le dernier mot du chapitre, « Desquelz aulcuns sont jà imprimez, et les aultres l'on imprime maintenant en ceste noble ville de Tubinge ». L'une des explications à propos de la présence de ce nom est donnée par Screech : Rabelais aurait été déçu des orientations idéologiques de la production livresque imprimée là-bas, « qu'il associait à la superstition et à l'ignorance¹³⁷ ». La condamnation des livres de Saint-Victor prend, avec ce dernier mot, une dimension beaucoup plus vaste que ne le suggérait l'accumulation, même importante en termes de taille au sein du roman, d'une seule bibliothèque parisienne : c'est tout un pan de la production livresque imprimée qui se trouve remis en cause. Ce propos final apporte donc au chapitre une coloration d'amertume. On pourrait paraphraser ainsi le propos de Rabelais : à l'heure où le progrès technique voit la multiplication des ouvrages imprimés et une possible diffusion beaucoup plus importante de toutes sortes d'idées nouvelles que par le passé, un double risque se présente : décider en priorité d'imprimer des vieilleries¹³⁸, et ne plus savoir à moyen terme comment séparer le bon grain de l'ivraie¹³⁹, car de la machine sortira le meilleur comme le pire. On ne peut savoir lequel, du camp humaniste ou du camp conservateur, en profitera le plus, mais il y a peu de doute sur le fait que la machine tournera à plein régime, comme elle tourne « jà ». Le progrès moderne a beau en être à ses balbutiements, déjà on ne l'arrête pas... En atteste le très grand nombre de titres de la liste, qui préfigure l'inondation annoncée.

Cette lecture mélancolique de la fin du chapitre paraît s'accorder avec le sort que certains commentateurs ont fait à Rabelais, dans la lignée d'Abel Lefranc, Gustave Lanson ou, plus tard, de Michael Screech, selon une lecture « réaliste », que Leo Spitzer caractérise ainsi :

Les litanies de mots énumérant des jeux, des costumes, des titres de livres baroques ne sont pas des produits de l'imagination, mais des citations, ou au moins des allusions satiriques à des jeux, costumes, livres de l'époque [...]. Ce qui apparaît au lecteur non

¹³⁶ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., pp. 452-453.

¹³⁷ M. Screech, *Rabelais*, op. cit., p. 63 (je traduis).

¹³⁸ C'est également l'avis de Gray dans *Rabelais et le comique du discontinu*, op. cit., pp. 98-100.

¹³⁹ Pour Cappellen, cette submersion des titres sert un plan satirique. « Si l'attaque rabelaisienne n'a pas la force directe de ses prédécesseurs, sa dissémination est assez efficace : les cibles visées sont ramenées à néant par "l'effet-liste", le texte les mentionne, se moque d'elles mais sans leur donner l'importance que la concentration aurait permise. » (art. cit., p. 170.)

prévenu un carnaval lexicologique, devient, par l'intervention de la science, de l'ordre et de la méthode [...].¹⁴⁰

Cette science du commentaire n'aurait plus alors « qu'à élucider la combinaison fortuite d'éléments bancals qui a pu déclencher le jeu de cette imagination exubérante¹⁴¹ ». Le titre de son article l'annonce pourtant : Spitzer s'inscrit en faux contre une telle lecture, et va jusqu'à dire que « la recherche *des* sources obstrue *la* source élémentaire : la haine créatrice du poète¹⁴² ». La mention de la ville de Tubinge, son retour à un ici-maintenant, source unique, fait figure de douche froide après la liste joyeuse des titres de livres qui indiquait un décalage de la tradition médiévale et de son effet documentaire. Il me semble toutefois que les pôles réaliste et fantasmagorique ne peuvent être complètement séparés. Si Spitzer a raison de déclarer que, chez Rabelais, « notre conception tranquille d'un monde *unique* bien constitué est remplacé par un relativisme angoissant¹⁴³ », il met aussi un pied dans le piège consistant à le résoudre dans une complète « gratuité » ou un pur « orphisme », comme la fin de son article le suggère¹⁴⁴.

Il y a bien une sorte de retour au réel dans cette remarque finale – il faut simplement se garder de le considérer comme un socle inébranlable à partir de quoi lire toute l'œuvre. De la même manière qu'il faut se garder d'identifier un « sérieux » définitif dans le texte rabelaisien, le recours à la notion de réel n'est possible que si l'on admet, avec Paris et Bakhtine, que le temps d'où parle Rabelais est un temps de profonde inquiétude. Son écriture ne s'installe jamais que dans une constante *insécurité*, dont la liste est un instrument formel d'autant plus avantageux qu'il présente les caractéristiques d'une expression réaliste. Rabelais y recense bien, parfois, les objets du monde, mais ce sont alors « les éléments d'un monde qu'il semble croire compromis à brève échéance¹⁴⁵ ».

2.5 L'anatomie de Quaresmeprenant

Bakhtine propose une lecture comparable à celle de Spitzer lorsqu'il s'attache à observer la façon dont Rabelais écrit le corps, objet éminemment mondain d'une part, d'autre part considéré dans la modernité comme fini, privé, propre à la séparation et à l'observation scientifique : « A la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démarqué du

¹⁴⁰ L. Spitzer, « Le prétendu réalisme de Rabelais », *art. cit.*, p. 140.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 140-141.

¹⁴² *Ibid.*, p. 144, souligné par l'auteur.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 145, souligné par l'auteur.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴⁵ J. Paris, *op. cit.*, p. 65.

restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. [...] C'est un corps éternellement non prêt, éternellement créé et créant¹⁴⁶ ». C'est à un tel corps infini et à une telle inquiétude que l'on va s'attacher avec notre troisième et dernier exemple, celui de l'anatomie de Quaresmeprenant, personnage à la profonde *inquiétante étrangeté*, aux chapitres XXX à XXXII du *Quart Livre*.

Si Quaresmeprenant est un personnage déconcertant et angoissant, c'est parce qu'il n'est pratiquement représenté que par une très longue liste. Cet être monstrueux vit seul sur l'île de Tapinois, à proximité de laquelle Pantagruel et ses compagnons naviguent, mais qu'ils ne verront que de loin, sans en rencontrer l'occupant. Une entrevue eût été du goût de Pantagruel, mais Xenomanes l'en dissuade, arguant du « grand destour du chemin » et du « maigre passetemps qu'il dist estre en toute l'isle et court du Seigneur » (p. 606). A la place, Xenomanes s'offre de décrire ce dernier par le menu, listant ses « parties internes » (chap. XXX), ses « parties externes » (chap. XXXI) et ses « contenences », c'est-à-dire ses humeurs ou ses productions au sens large (première moitié du chap. XXXII), le tout sur plus de six pages de l'édition Pléiade.

De la liste des jeux à celle de Saint-Victor, puis à celle-ci, on assiste à une évolution de la liste, qui de rudimentaire dans sa forme devient de plus en plus complexe. Cette évolution est ici artificielle, puisque ce sont les exemples que je donne, et non le développement de l'œuvre, qui la met en évidence. Mais cette artificialité permet d'observer en quoi la liste s'articule dynamiquement avec d'autres types de discours, et participe dès lors à un effort général d'expérimentation sur le texte, aussi bien du côté de l'écriture que de la lecture. Ainsi, c'est le caractère parodique des titres de Saint-Victor qui transparait dans la complexification de l'item. Ce sera également le cas avec l'anatomie de Quaresmeprenant, mais en l'occurrence, le discours parodié est de type médical. Chaque item de la liste consiste en ce que Goody appelle « formule », c'est-à-dire l'étape conceptuelle qui suit directement l'établissement de la liste de mots comme forme écrite, et qui se présente comme une mise en rapport d'égalité ou d'opposition entre ces mots¹⁴⁷. Comme avec celle de Saint-Victor, la dimension horizontale de la liste anatomique interfère avec sa verticalité. On pourrait dès lors croire qu'une telle horizontalité facilite la lecture : il n'en est rien. Car sur l'île langagière de Quaresmeprenant,

¹⁴⁶ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁷ « D'abord, le flux de la parole est stoppé par des mots ou des symboles qui reçoivent une forme visuelle fixe et qui sont retirés du contexte de la phrase. Deuxièmement, la linéarité (ou plutôt la latéralité) qu'implique l'écriture tend à engendrer des énoncés qui posent une égalité ou une opposition et qui définissent aussi formellement un sens. » *La Raison graphique, op. cit.*, p. 212.

c'est autour de ce seul personnage que s'articule la liste de ces formules, laquelle s'allonge sans mesure possible avec un référent unique. Dès lors, il apparaît très tôt comme hors de portée de l'imagination de se figurer qui ou quoi que ce soit, sous une avalanche d'informations contradictoires. En effet, s'il s'agit de formules (d'un discours articulé), c'est quand même leur mise en liste (leur désarticulation) qui présente la difficulté majeure de lecture du passage : le sens présenté par chacune des formules cohabite très mal, voire ne cohabite pas du tout, avec le portrait d'ensemble (le corps et le caractère de Quaresmeprenant) que la liste est supposée fournir. Chaque item offre, par sa structure en analogie, une ouverture narrative que l'item suivant referme pour en ouvrir une nouvelle. Observons, pour nous en rendre compte, quelques exemples. Ainsi Quaresmeprenant a :

Les muscles, comme un soufflet.
Les tendons, comme un guand d'oyseau.
Les ligaments, comme une escarcelle.
Les os, comme cassemuzeaulx.
La mouelle, comme un bissac. (p. 609)
[...]
Les nerfs opticques, comme un fuzil.
Le front, comme une retombe.
Les temples, comme une chantepleur.
Les joues, comme deux sabbotz.
Les maschoueres, comme un guoubelet. (p. 612)
[...]
S'il vesnoit, c'estoient botines de cordouan.
S'il se gratoit, c'estoient ordonnances nouvelles.
S'il chantoit, c'estoient poys en guousse.
S'il fiantoit, c'estoient potirons et Morilles.
S'il buffoit, c'estoient choux à l'huile, alias Caules amb'olif. (p. 613)

Le lecteur réalise rapidement que la lisibilité de la liste se situe au niveau de l'articulation entre le comparant et le comparé, mais aussi que cette articulation est en fait plus lâche que celle qui lie entre eux les comparants, d'une part, et les comparés, de l'autre. Ainsi, à chaque partie de Quaresmeprenant correspond un objet du quotidien, instrument, ustensile ou nourriture ; Hamon observe que la nomenclature de ces objets présente une « remarquable homogénéité », ce qui est également le cas des parties du corps, qui apparentent cette liste à un blason parodié¹⁴⁸. C'est justement cette double homogénéité de chacune des « colonnes » de la

¹⁴⁸ Ph. Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 135. C'est aussi l'avis de Dominique Brancher, qui parle à propos de cette liste de « contre-blason » (« Un monstre de langage : l'anatomie de Quaresmeprenant » in J.-C. Mühlethaler et A.

liste qui, par conflit, crée la plus profonde hétérogénéité de l'ensemble, ces termes étant beaucoup plus liés les uns aux autres verticalement (par colonnes) qu'horizontalement. Rabelais livre ainsi à la compétence du lecteur un travail impossible à fournir.¹⁴⁹ Les notes de l'édition Pléiade ont beau rendre au lecteur le sens moderne de certains mots (les « cassemuzeaulx » sont des gâteaux, le « fuzil » un briquet, la « chantepleure » un arrosoir), le travail lexicographique apparaît d'autant plus absurde qu'il confirme, voire redouble l'opacité du portrait. Cette opacité est ce qui fonde le contre-blason, à un premier niveau de lecture. On constate alors simplement qu'à l'inverse du blason élogieux et invitant au désir, l'être ainsi décrit est effrayant d'hétérogénéité ; il ne mérite pas que l'on s'arrête pour lui rendre visite et tombe dans le domaine, que Pantagruel lui attribue à la fin du chapitre, de l'« Antiphysie » (p. 614), c'est-à-dire le contraire de la nature et de l'harmonie.

Reste la conjonction de comparaison : Brancher note qu'elle « n'apparaît plus comme un outil cognitif mais comme un obstacle épistémologique¹⁵⁰ » et observe par ailleurs que l'enjeu de ce passage est une satire du langage scientifique et des « prétentions catégorielles de la science¹⁵¹ ». C'était déjà de discours scientifique qu'il s'agissait, avec la bibliothèque de Saint-Victor. Rabelais raille ce discours en pointant deux de ses caractéristiques : la compilation vaine et la catégorisation outrancière.

Il existe également un second niveau de lecture, qui a été analysé de manière très convaincante par Marie Madeleine Fontaine. Celle-ci montre que si la présentation de l'anatomie de Quaresmeprenant s'apparente effectivement à une dissection d'après les méthodes de Galien, le cas dépasse la satire : il s'agit surtout pour Rabelais de « vivre [la médecine] de l'intérieur dans des difficultés, étant bien entendu que le rire matérialise à la fois la suspension du jugement et le besoin de résolution¹⁵² ». Fontaine présente deux types de lecture du passage, également invalides à ses yeux mais pour des raisons différentes. Tout d'abord il y a, parmi les critiques, ceux qui ne voient dans ces chapitres que fatras et désordre,

Paschoud, *Versants* n°56, « Poétiques de la liste (1460-1620) : entre clôture et ouverture », Genève, Slatkine, 2009, p. 133).

¹⁴⁹ C'est la raison pour laquelle je ne vois pas comment M. Huchon prête à Hamon l'intention de voir dans cette anatomie un « exemple canonique de description » (« Pléiade », 1994, p. 1542). Il me semble au contraire que cette liste, en tant que description, est problématique et présente un caractère profondément indécidable, et qu'en cela d'ailleurs on peut la rapprocher des descriptions protéiformes d'Eric Chevillard, notamment dans *Palafox* (cf. *infra*, VI.4.1).

¹⁵⁰ D. Brancher, *art. cit.*, p. 116.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁵² M. M. Fontaine, « Quaresmeprenant : l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale, in James A. Coleman et Christine M. Scollen-Jimack (éds.), *Rabelais in Glasgow*, Glasgow University Press, 1984, p. 90.

un grand « n'importe quoi¹⁵³ ». Elle récuse cette lecture au nom d'un ordre qu'elle dit très précis, et à propos duquel elle montre ce qu'il doit à la discipline médicale de l'anatomie, « la partie de la médecine qui se développe le plus, avec la chirurgie, depuis la fin du XV^e siècle¹⁵⁴ ». Cet ordre serait, en fait, tributaire de la disposition en liste, qu'elle envisage comme une « structure impérative¹⁵⁵ ». Un impératif donc, tel qu'il aurait été fatal aux tenants de l'autre extrême, prônant une lecture d'équivalence absolue, « réaliste ». Tel est par exemple le cas du médecin Antoine Le Double¹⁵⁶, qui en 1899 avait cherché à justifier point par point ce qu'il prenait pour des correspondances propres entre les parties du corps de Quaresmeprenant et les objets manufacturés. Le Double tombait en quelque sorte dans le piège que Rabelais tendait, 350 ans avant l'heure, à son approche positiviste ! Mais l'objet des moqueries de Rabelais existait déjà au XVI^e siècle, la description médicale galénique ayant effectivement privilégié la comparaison comme mode de description, comme le montre Fontaine. Précisons tout de même qu'à la différence de celui de Le Double, le travail descriptif de l'époque ne visait pas à la correspondance au premier degré et restait conscient des limites qu'imposait la comparaison ; il est pour Fontaine exclu que Rabelais ait pu penser sa description en termes réalistes¹⁵⁷. On parviendrait à la même conclusion sans se poser la question d'une proximité iconique entre comparant et comparé, car même en admettant que la méthode comparative fonctionne au niveau de la formule, tout change lorsque la formule est assujettie à la logique de la liste : la seconde subvertit alors la première. En termes imagés, on pourrait dire que si trois rouages mis en série permettent une articulation, la mécanique se bloque lorsqu'on tente de superposer plusieurs séries. C'est donc une certaine forme de myopie qui menace celui qui chercherait à appréhender le corps de Quaresmeprenant dans la précision des parties qui le composent, sans tenir compte de l'ensemble ; c'est aussi le danger qui se présente face à une telle lecture de la liste, pour qui se contenterait de comprendre les unités lexicales qui la constituent.

Face à ces deux types d'interprétation qu'elle disqualifie et qu'elle dépasse, Fontaine pourtant bute sur un problème, dans sa lecture du passage. Pour elle en effet, la liste se présente avant tout comme un instrument de discours ordonné. La parodie du discours scientifique est

¹⁵³ *Ibid.*, p. 88. En note, Fontaine précise que les tenants de cette lecture sont notamment F. Gray et T. Cave.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁵⁶ Cité par Fontaine, *ibid.*, p. 88.

¹⁵⁷ « On peut être à peu près certain, en tout cas, que [d'utiliser un système de comparaison] ce n'était pas pour prouver que la morphologie du corps ressemble réellement aux objets hétéroclites auxquels il nous renvoie dans la partie droite de ses listes. (*Ibid.*, p. 100)

visible dans l'anatomie de Quaresmeprenant parce que Rabelais opère un retournement typiquement carnavalesque, en présentant les parties du corps de bas en haut, à l'inverse de l'usage - un autre ordre donc, mais un ordre tout de même. Elle perçoit que la fonction de la liste dépasse la simple mise en ordre taxinomique...

La liste verticale, outre qu'elle mime la figure du squelette, les « comme » assurant très exactement la fonction des vertèbres dans leur répétition, rend visible le gros problème d'organisation de ces recueils [d'anatomie, dont Rabelais s'est inspiré] : comment rendre compte du rapport du tout aux parties ?¹⁵⁸

...mais, prise dans ce questionnement du *tout*, même si elle constate que la liste est à la fois pourvoyeuse d'ordre et de désordre (de concentration et de fragmentation), Fontaine en arrive finalement à la conclusion suivante : « les deux formules de l'émiettement et du rassemblement qui sont en jeu concourent au même but : la perception globale du corps.¹⁵⁹ » En ramenant la liste, à travers cette double fonction, à un ordonnancement global, elle n'a pas résolu le « gros problème » qu'elle avait bien perçu auparavant. En fait, on ne peut répondre à cette question sans considérer Quaresmeprenant comme un « corps grotesque », tel que Bakhtine le décrivait ; un corps qui « n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais [qui] se dépasse lui-même ». Il n'y a pas de « tout » ; Pantagruel n'unifie pas Quaresmeprenant lorsqu'il en résume finalement la forme, l'appelant une « estrange et monstrueuse membreure d'home » (p. 614). Le corps rabelaisien est un meuble aux multiples tiroirs toujours ouverts, qu'il s'agisse - hypothèse optimiste - d'un corps de jeune géant avalant, soufflant et déféquant, ou - hypothèse pessimiste - d'un cadavre dont l'état d'écorché sur sa table de dissection ne fait qu'anticiper le moment de sa décomposition¹⁶⁰. Le corps, comme le langage, n'appartient à celui qui s'en sert que pour un court instant.

C'est ce qui permet de voir, une nouvelle fois, dans cette liste, l'exemple d'un désordre concerté ; la satire porte sur toute prétention à la maîtrise, toute tentative de circonscription et de séparation définitive entre le sujet et l'objet, autant de convictions qui fondent la science moderne. Elle porte aussi, par conséquent, sur le langage par quoi l'on exprime cette

¹⁵⁸ Ibid., p. 91

¹⁵⁹ Ibid., p. 106.

¹⁶⁰ On rejoint ici l'idée du « contre-blason » - voire de tout blason, si l'on en croit R. Barthes, pour qui le blason possède par essence cette dimension négative, de décomposition morbide : « le langage défait le corps », car l'énumération de ses parties ne permet jamais d'entrevoir un tout unitaire. A l'image de Quaresmeprenant, « personne ne peut voir la Zambinella, profilée à l'infini comme un total impossible, parce que linguistique, écrit. » (S/Z, 1970, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 3, p. 213.)

prétention. Comment le langage pourrait-il enfermer le corps dans sa description, si lui-même est une production de ce corps, l'une de ses humeurs¹⁶¹ ? – car la troisième partie de la liste le montre bien : aucune différence n'est faite entre des verbes comme « s'il pleuroit », « s'il toussait », « s'il chantoit », « s'il marmonnoit », « s'il discourait », « s'il parloit » (p. 613). Quaresmeprenant, que Pantagruel ne rencontre que sous forme de liste, est bien une créature de pur langage, auprès de qui l'on vient, puis on repart : il ne faut pas rester. Le langage ne fixe pas, comme l'écrit Michel Charles à propos de l'épisode des « paroles gelées » :

L'erreur du narrateur consiste à vouloir fixer le mouvement de cette parole de gueule et à tenter de se l'approprier. C'est supposer qu'elle est difficile à produire. Il n'en est rien. L'abondance de ces mots, comme celle du vin qui sort du tonneau, est liée à une facilité de leur production.¹⁶²

Cette abondance, c'est la *copia*, opulence du langage jusqu'à l'excès, dont nous allons maintenant observer les rapports qu'elle entretient avec la liste.

2.6 La *copia* et la disparition du référent

Spitzer l'avait déjà remarqué en son temps, Rabelais présente une écriture qui doit beaucoup à la *copia* :

Sans doute Rabelais nous submerge-t-il dans son œuvre par une *copia verborum* (humaniste) et une *copia rerum* (leçons de choses du naturaliste) que le lecteur moderne se voit dans l'impossibilité d'assimiler. Mais c'est précisément l'impression d'abondance, de multiplicité, de variété, de foisonnement que Rabelais veut produire : il n'offre pas un seul motif ou un seul groupe représentatif [...] mais *tout ce* qui tombe spontanément de sa corne d'abondance.¹⁶³

Cette notion sera reprise plus tard par Terence Cave, qui la traduit également par les termes d'abondance, de profusion, de variété, de satiété, de ressources¹⁶⁴. Dans la liste, *copia rerum* et *verborum* ne font qu'un. Mais ni Spitzer ni Cave ne fournissent à celle-ci la place qu'elle mériterait d'avoir dans ce rapprochement ; en tant qu'expression de la *copia*, la liste est examinée un peu plus précisément par Paris, pour qui celles de Rabelais « remplissent d'abord

¹⁶¹ Un autre grand listeur se souviendra de ces questions, Valère Novarina, notamment avec *Devant la parole* (P.O.L, 1999).

¹⁶² M. Charles, *op. cit.*, p. 274.

¹⁶³ L Spitzer, *Etudes de style, op. cit.*, p. 150, souligné par l'auteur.

¹⁶⁴ T. Cave, *op. cit.*, p. 31.

un rôle documentaire¹⁶⁵ ». On a pu voir en quoi une telle assertion était insuffisante, mais Paris n'en reste pas là. Il choisit ensuite de traiter la question d'une manière qui reconnaît implicitement l'esprit de la *copia*, c'est-à-dire en reproduisant sur de nombreuses pages les listes qu'il trouve dans l'œuvre, comme par mimétisme¹⁶⁶. Puis il revient sur la question documentaire : contrairement à ce que la forme pourrait laisser croire, il n'est pas question pour lui de voir dans ces listes l'expression d'un réalisme ou d'un sérieux : « Ainsi se compose comme un anti-système agissant à l'intérieur du premier [le « documentaire »] pour en ridiculiser l'apparent sérieux et les critères de vraisemblance.¹⁶⁷ » L'abondance verbale imite, mais dépasse toujours le catalogage du réel : on aurait pu dire que la *copia* sert une lecture anti-réaliste, si le terme de réalisme n'avait pas été développé dans un sens particulier à propos de Rabelais par Erich Auerbach. Pour ce dernier, Rabelais participe de ce « style élevé¹⁶⁸ » à quoi confine l'écriture réaliste prise dans le corpus très vaste qu'il étudie, d'Homère à Virginia Woolf, et le prisme de sa lecture, adaptée au roman rabelaisien, intègre pleinement l'absence de tout sens arrêté. Bien qu'il ne se penche pas véritablement sur la liste en tant que figure, il mentionne « la longue énumération que fait le jeune Gargantua, au chapitre XIII, de tous les objets qui peuvent servir de torche-cul¹⁶⁹ », épisode à propos duquel il conclut :

C'est un feu d'artifice où s'unissent l'esprit, l'expérience de la chicane et des hommes, la satire des mœurs et des travers du temps. C'est une initiation au rire et à la mobilité de l'esprit, qui apprend à changer rapidement de point de vue et à considérer les choses de cent manières différentes.¹⁷⁰

Pour Auerbach non plus, il ne faut pas pousser la lecture de Rabelais jusqu'à atteindre un belvédère de raison, une stabilité du sens ; et s'il finit par lui conférer tout de même une forme de sérieux, c'est pour que sa place au sein des auteurs dont il traite ne semble pas usurpée : « Quant au sérieux, il réside dans la joie de découvrir, joie attentive à tous les possibles, prête à

¹⁶⁵ J. Paris, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁶ Paris cite, dans l'ordre, la liste des jeux de *Gargantua*, la liste des danses du *Cinquième Livre*, celle des Gastrolatres du *Quart Livre*, celle des « torche-culs » de *Gargantua*, et du *Tiers Livre* celle des « couillons », des « folz », du tonneau de Diogène et enfin de Quaresmeprenant (*op. cit.*, pp. 64-89).

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶⁸ E. Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Gallimard, 1968 [1946], pp. 198-199.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 276.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 277.

s'aventurer dans tous les domaines du réel et du surréel, joie [...] qu'il sut rendre sensible mieux que nul autre par la langue qu'il s'est forgée.¹⁷¹ »

On a vu que Spitzer défendait également cette perspective non-réaliste, au sens où Rabelais ne s'attache pas à dépeindre un état arrêté du réel ; c'est aussi le cas de Cave, pour qui la langue rabelaisienne est illustrée à la fois positivement par la *copia dicendi*, synonyme d'éloquence dans l'abondance, et négativement par la *loquacitas*, ou superfluité dans l'abondance¹⁷². Du silence de Cave à propos des listes de Rabelais (ou de Montaigne, dont il traite également), Sève conclut : « Probablement Cave range-t-il la liste du côté de la *loquacitas*¹⁷³ ». Peut-être, mais pas forcément, car la *copia* de la liste implique une maîtrise verbale où se mêlent inextricablement le mot et son référent, dans un cadre spécifique qui absorbe leur dualité. Le souci de référentialité s'estompe au profit d'un jeu de virtuosité du langage, de façon centrifuge, sans que l'on puisse réellement distinguer quelle est la source à partir de laquelle un tel foisonnement est possible. La *copia* ne peut représenter le réel, car les mots le cachent dans leur matérialité : « L'acte de discours dissimule ici sa fonction intermédiaire de mode de communication pour se poser en événement¹⁷⁴ ». Ici aussi, la liste est une manifestation remarquable de *copia*, dans la mesure où elle dépasse l'ambivalence entre *copia dicendi* et *loquacitas*, participant de l'une comme de l'autre, ou passant imperceptiblement de l'une à l'autre. Imperceptiblement, car il n'est pas possible de dire à partir de quel item la liste des jeux, celle de la bibliothèque de Saint-Victor ou celle de Quaresmeprenant cessent d'être une démonstration d'érudition (ce qu'elles sont toutes trois) pour devenir les fastidieuses accumulations qu'elles cherchent à être tout autant. Cette imperceptibilité est la condition nécessaire à la destruction du fondement d'autorité que le discours érudit implique : elle est ce qui sépare l'ordre de la liste de son désordre.

La liste est sans doute le devenir le plus évident de l'écriture rabelaisienne, parce qu'elle pousse le principe de *copia* aussi loin qu'il est possible de le mener. Elle fournit une réponse, une symétrie au principe générateur qu'est la *cornucopia*, la corne d'abondance – ce « tout » spontané dont parle Spitzer. La *cornucopia* est en effet présentée par Cave comme une « source cachée¹⁷⁵ » ; la liste, comme en écho à ce constat, mène à l'instable, à l'indécidable, illustrant

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 286.

¹⁷² T. Cave, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷³ B. Sève, *op. cit.*, p. 58.

¹⁷⁴ T. Cave, *op. cit.*, p. 57.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 335 : « La prolifération des matériaux s'affirme dans l'unité de la source cachée d'où ils sont supposés jaillir ».

dans ses manifestations les plus impressionnantes la possibilité de ne pas finir, de suspendre tout ancrage téléologique. A cet égard, l'épisode de Quaresmeprenant s'avère très cohérent au sein du *Quart Livre* : Pantagruel et ses compagnons n'abordent pas sur l'île de Tapinois, ne vérifient pas si la créature évoquée répond à sa description, parce que l'événement de la rencontre a déjà eu lieu à *travers* la description listée. C'est peut-être dans le *Quart Livre*, qui fonctionne narrativement selon un principe de digressions par la circumnavigation de ses personnages¹⁷⁶, que le remplacement de tout ancrage référentiel par les signes est le plus manifeste. Cave écrit d'ailleurs, à propos du *Quart Livre* : « le langage de la représentation doit sa prolifération et sa "fécondité" à un principe de déviation qui exclut tout espoir d'atteindre le *telos* véritable, la clôture ultime du sens.¹⁷⁷ » La liste est assurément le lieu du *texte* qui présente le plus d'affinités avec les lieux *parcourus* par Pantagruel et ses compagnons : le lieu de l'incertain.



Rabelais ne décrit jamais le réel du monde que pour s'en défaire, au profit d'un réel autre, avant tout langagier. La liste chez lui est trompeuse : elle se présente comme la promesse d'un réel garanti documentairement, mais s'avère la manifestation principale des mots qui inventent leur référent, un langage-objet au sens de Barthes, « qui se fonde dans l'action même, qui agit les choses¹⁷⁸ ». Tandis que les compagnons de Pantagruel naviguent en direction de rivages toujours plus improbables, réalisant exactement, à travers le non-corps de Quaresmeprenant et le non-lieu de leur infini périple, leur *utopie*, le langage se consomme, et la seule plénitude qu'il véhicule est celle de son passage, comme un vin, convoyeur de vertige et d'ivresse¹⁷⁹. Ce langage, « c'est le contact transitif du réel¹⁸⁰ », et l'adjectif emprunté ici à Barthes doit être pensé aussi bien selon sa métaphore grammaticale que dans son sens de « passager ». Charles traduit le processus ainsi : « *le mouvement du texte importe plus que ses étapes*¹⁸¹ ». C'est la raison pour laquelle on ne saurait s'arrêter sur une interprétation en particulier. Il vaut mieux

¹⁷⁶ Cave parle d'un « récit en archipel » (*Ibid.*, p. 226)

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 227-228.

¹⁷⁸ R. Barthes, *art. cit.*, p. 385. Barthes parle ici de Queneau, mais « Queneau n'est pas le premier écrivain à lutter avec la littérature » (p. 382) et d'ailleurs le rapprochement avec Rabelais est établi par Barthes, p. 384.

¹⁷⁹ J. Paris : le lecteur de Rabelais est « buveur de mots », les listes « se veulent des analogues de l'ivresse », *Rabelais au futur*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁸⁰ R. Barthes, *art. cit.*, p. 385.

¹⁸¹ M. Charles, *op. cit.*, p. 42, souligné par l'auteur.

laisser fonctionner le double-fond de l'écriture, aussi bien en ce qui concerne le couple ordre-désordre que le couple sérieux-comique :

On touche ici à ce que l'on pourrait appeler la mauvaise foi de la dérision, qui n'est elle-même que réponse à la mauvaise foi du sérieux : tour à tour, l'un immobilise l'autre, le possède, sans qu'il y ait jamais de victoire décisive : la dérision vide le sérieux, mais le sérieux comprend la dérision.¹⁸²

Ces lignes que Barthes consacre à Queneau rencontrent un écho surprenant dans le cadre de mon analyse. Comme les réflexions de Charles et de Cave évoquées à l'instant, elles conviennent à l'écriture de Rabelais en général, mais elles trouvent dans la liste rabelaisienne une exemplification éminente, car la liste est la forme qui présente le plus d'affinités avec cette double transitivité du langage, ce qu'à l'aide d'un oxymore on pourrait appeler sa *fondamentale instabilité*.

Enfin, ce caractère instable de l'écriture rabelaisienne doit être rapidement resitué historiquement. Comme on l'a vu avec la bibliothèque de Saint-Victor, il serait trop simple de la considérer comme l'expression d'une simple *tabula rasa* repoussant le Moyen Age dans l'obscurité du passé. S'il est vrai qu'un monde médiéval « s'écroulait » « à l'époque de Rabelais¹⁸³ », que « le carnaval célèbre l'anéantissement du vieux monde et la naissance du nouveau monde¹⁸⁴ » et que la liste participe fortement de ce changement, suggérant formellement ce « grand inventaire du monde qu'effectue Rabelais à la fin d'une vieille époque et au seuil d'une nouvelle¹⁸⁵ », cela ne veut pas pour autant dire que Rabelais remplace un système par un autre. Toujours selon Bakhtine, la fonction historique de son « carnaval verbal » était de « libér[er] la conscience humaine des entraves séculaires de la conception médiévale, en préparant un nouveau sérieux lucide¹⁸⁶ » : il me semble important de remarquer que ce « nouveau sérieux » n'est qu'en préparation. C'est avec Cave que l'on observera de quel sérieux il s'agit.

Car pour Cave, l'usage de la *copia* est historiquement délimité en aval par l'arrivée de Descartes. On pourrait ici observer que Descartes joue à peu près le même rôle dans la pertinence littéraire de la liste au XVI^e siècle que celui que jouait Platon pour Homère, celui

¹⁸² R. Barthes, *art. cit.*, p. 386.

¹⁸³ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 399.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 407.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 373.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 422.

d'une figure d'autorité venant réinstaurer un ordre commun : un *oikos*, un *némein*, un *logos*. Pour Cave, la *copia* est « renoncement à tout système fermé¹⁸⁷ », et Descartes « supprime la *copia*, le désir de lâcher la bride à l'écriture¹⁸⁸ ». Plus exactement, c'est dans l'appréhension du monde par le savoir taxinomique des mots de la liste que la *copia* s'oppose à tout système, mais ce système est en voie de conception à travers la liste même :

L'encyclopédie – qui constitue, en théorie, un cercle cohérent du savoir transmis par l'intermédiaire du discours éloquent – tend dans la pratique à devenir centrifuge, à revenir aux fragments qui la composent. Il faudra peut-être attendre Descartes pour qu'une méthode philosophique rigoureuse recherche une parfaite clôture.¹⁸⁹

« Revenir aux fragments », c'est là qu'est visible la tâche de l'outil (pré-)encyclopédique qu'est la liste rabelaisienne, qui ne se résout pas dans un tout, dans une synthèse. Elle laisse au contraire toujours à l'item suivant le soin de continuer le travail de clôture, toujours repoussé. Cette réalité mouvante d'un monde en devenir, d'une Renaissance dont on peut avec Foucault attester de l'« enchevêtrement ontologique¹⁹⁰ », elle n'est pas très éloigné de l'époque homérique... Le parallèle entre les listes homérique et rabelaisienne propose un regard intéressant sur l'aspect historique d'une forme littéraire, la liste, dont la pertinence à une époque donnée n'est pas soluble dans une chronologie unique. Le phénomène de *copia* et son extrême fortune au XVI^e siècle d'une part, la place de la liste dans ce phénomène d'autre part, impliquent un décloisonnement du regard sur cette forme, un peu comme si elle était présente à des moments de l'Histoire où il s'agit pour les écrivains d'insister sur le caractère mouvant et instable du monde, et comme si ces moments revenaient à intervalles cycliques. Comme si la liste était pour Rabelais une façon particulière de considérer le temps, lui permettant d'avancer tout en se répétant. Son époque est incertaine, et écrire en listes revient à réinscrire cette incertitude dans le texte. Laissons, à cet égard, le mot de la fin à Cave :

Depuis que les Grecs ont inventé la philosophie pour séparer le langage du vrai des langages tropiques du mythe et de la rhétorique, le discours rationnel continue de

¹⁸⁷ T. Cave, *op. cit.*, p. 334.

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard « Tel », 1966, p. 309.

surveiller, voire d'assujettir son homologue « non-sérieux ». Mais la littérature réaffirme constamment sa liberté en se récrivant.¹⁹¹

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 335.

3 VERNE, LA RIVE OU L'INFINI

Jules Verne, écrivain du voyage ? Nullement, écrivain de l'enfermement.
Roland Barthes¹

Les romans de Jules Verne convoqués pour écrire ce chapitre appartiennent à la période la plus illustre de l'écrivain, de 1863 à 1875, où paraissent certains de ses romans les plus lus. Ainsi, une attention particulière sera portée à *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) et au *Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873), alors que nombre de textes, de cette période ou plus tardifs, me serviront de manière ponctuelle². Sans en approfondir l'analyse, je me pencherai aussi, à l'occasion, sur un texte peu connu de Verne, *Le Testament d'un excentrique* (1899), riche en listes et qui articule de façon étonnante le modèle perecquien de création romanesque. Le choix de ces œuvres a été déterminé d'une part, bien évidemment, par la présence de listes au sein des romans (certains d'entre eux, comme par exemple *Le Château des Carpathes*, n'en intègrent quasiment pas), par l'aspect représentatif de celles-ci, et également par le rôle qu'elles prennent dans la construction de l'intrigue ou de l'architecture romanesque en général.

Ce chapitre se présente selon deux grandes orientations : dans un premier temps, il s'agira d'observer la liste vernienne dans ses manifestations les plus courantes, c'est-à-dire

¹ Roland Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes (1975) in Œuvres complètes, op. cit., t. IV, p. 660.

² Voici les ouvrages dont il sera question, avec leurs éditions respectives, hétéroclites mais toutes conformes aux choix éditoriaux de la maison Hetzel :

Cinq semaines en ballon (1863), Hachette, 1978 ;
Voyage au centre de la Terre (1864), LGF « livre de poche », 2001 ;
De la Terre à la Lune (1865), Hachette, 1978 ;
Les Enfants du Capitaine Grant (1868), Hachette, 1977 ;
Vingt mille lieues sous les mers (1870), Hachette, 1977 ;
Autour de la lune (1870), Hachette, 1978 ;
Le Tour du monde en quatre-vingts jours (1873), Hachette, 1977 ;
L'Île mystérieuse (1875), Gallimard « Pléiade », 2012 ;
Michel Strogoff (1876), Hachette, 1978 ;
Le Rayon vert (1882), Hachette, 1977 ;
Mathias Sandorf (1885), Omnibus, 2005 ;
Robur-le-conquérant (1886), Hetzel, 1886 ;
Claudius Bombarnac (1892), Hetzel, 1892 ;
Le Testament d'un excentrique (1899), Omnibus, 2005 ;
Le Village aérien (1901), Omnibus, 2005.

essentiellement dans sa fonction descriptive, et donc à cet égard subordonnée au roman³. Comme dans les chapitres qui précèdent, cette première dimension fait de la liste un instrument d'ordre au sein du texte, en particulier dans ses dimensions scientifique et didactique. Dans un second temps, on verra aussi que la liste permet à Verne de s'écarter de ce principe d'ordre, que ce soit en instaurant la description comme alternative à l'intrigue et au principe téléologique d'accomplissement du roman (*Vingt mille lieues sous les mers*), ou encore que la liste constitue, en amont même de ce principe, le mode de construction du récit, auquel le roman se subordonne (*Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *Le Testament d'un excentrique*).

Il ne fait pas de doute que la liste vernienne répond principalement à un besoin de décrire. Philippe Hamon résume ainsi cette corrélation très ancienne :

Se réduisant volontiers, dans certains cas, à une simple liste ou juxtaposition de termes, la description est, peut-être, une forme plus élémentaire, plus fondamentale – plus ancienne, risqueraient même certains – que beaucoup d'autres formes littéraires ; l'énumération, le catalogue, le recensement, l'inventaire, structures simples et utilitaires attestées aux plus lointaines origines de l'écriture, peuvent en effet passer pour des incarnations du type descriptif et entretiennent sans doute des liens privilégiés avec certaines activités d'autorité, ou testimoniales, quasi juridiques, de référence au réel. La posture didactique (ou pédagogique), posture d'autorité s'il en est, en fera notamment grand usage⁴.

Pour Hamon, la description trouve dans la liste une forme matricielle. C'est particulièrement vrai chez Verne, qui puise dans les ouvrages scientifiques de son époque, comme dans un « magasin textuel⁵ », un grand nombre de données.

L'enjeu de l'étude de la liste littéraire chez Verne prendra donc un tour plus évident que chez les auteurs qui précèdent. Elle entretient un rapport au réel de nature documentaire, c'est-à-dire un savoir, mis en scène au sein du roman. Cette notion de réel était, comme on l'a vu au chapitre précédent, problématique pour commenter Rabelais, parce que le monde hors du livre était pensé comme un monde en crise, et que les fondements de cette réalité étaient instables. En ce qui concerne Verne, la situation n'est plus la même. Son œuvre se présente, a priori, sous un jour harmonisé avec son époque. Comme l'écrit Alain Buisine, chez Verne « la nature est un

³ Ph. Hamon, *Du descriptif*, Hachette, 1993, pp. 21-22 : « la description doit, comme d'ailleurs les autres composantes du discours, rester subordonnée aux plus hautes instances hiérarchiques de celui-ci, le *Récit* d'une part, et d'autre part au plus haut sujet qui soit, le *Sujet*, l'homme. » (souligné par l'auteur.)

⁴ Ph. Hamon, *La Description littéraire*, Macula, 1991, pp. 5-6.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

espace lisible qui tire sa lisibilité du savoir scientifique⁶ ». Plus globalement, comme Verne peut prétendre au titre de romancier réaliste⁷, sa production correspond à ce titre à un « genre bourgeois », de « représentation mimétique » qui « relève [...] d'un projet général d'inventaire⁸ ». Comme le bourgeois s'entoure d'objets, le roman « s'encombre aussi de mots. Il décrit, il dénombre, il catalogue. Il énumère les plantes de la serre dans *La Curée*, les poissons dans *Vingt mille lieues sous les mers*.⁹ » Verne restitue un savoir positif et installé – « lisible » également au sens politique de « valeur négative¹⁰ » que Barthes lui donnerait en l'opposant au « scriptible ». De plus, il est aisé de distinguer, dans le roman vernien, les passages à vocation de construction fictionnelle de ceux qui sont de l'ordre du documentaire ou, plus largement, selon la formule de Jacques Noiray, de « l'inscription de la science¹¹ », de l'avéré, au sein du fictionnel. Cette distinction recoupe assez largement celle qui différencie le récit (et, partant, la fiction) de la description (restreinte artificiellement, pour les besoins de la démonstration, à la science, au document de savoir), description qui est le lieu principal de la liste vernienne.

Il était question, plus haut, d'un « besoin de décrire » ; il faut préciser que ce besoin recoupe une nécessité contractuelle. Verne en effet, lié par contrat à son éditeur Pierre-Jules Hetzel, devait lui fournir un certain nombre de volumes par an : trois, entre 1865 et 1871 (!), après quoi ce nombre est ramené à deux¹², « dans le genre de ceux qu'il a primitivement édités¹³ », ce qui signifie que les *Voyages extraordinaires* devaient respecter un « genre » didactique comprenant un apport technique vulgarisé, lié aux thèmes abordés. Voilà comment on peut, dès lors, très clairement observer un lien « juridique, de référence au réel », pour reprendre la citation de Hamon, dans l'exigence de production documentaire scientifique de la rédaction vernienne. Cette prescription éditoriale avait été résumée par Hetzel lui-même, dans son aspect romanesque cette fois, en préface des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, en 1867 :

⁶ A. Buisine, « Un cas limite de la description : l'énumération » in *La description*, Ph. Bonnefis et P. Reboul (éds.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 82.

⁷ Ph. Hamon, *Du Descriptif*, Hachette, 1993, p. 218 : les textes dont il se sert pour exemplifier sa théorie, *Vingt mille lieues sous les mers* entre autres, font partie « d'un même ensemble esthétique et historique, celui du texte communément appelé "réaliste" ».

⁸ Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jacques Noiray, « XIX^e siècle » in J.-Y. Tadié (dir.), *La Littérature française : dynamique et histoire*, t. 2, Gallimard, Folio « Essais », 2007, p. 455.

⁹ *Ibid.*, p. 457.

¹⁰ Roland Barthes, *S/Z* (1970) in *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 122.

¹¹ J. Noiray, « L'inscription de la science dans le texte littéraire : l'exemple de *Vingt mille lieues sous les mers* » in C. Reffait et A. Schaffner (dir.), *Jules Verne ou les inventions romanesques*, Amiens, Encrage Universités, 2007, pp. 29-50.

¹² Daniel Compère, *Jules Verne écrivain*, Genève, Droz, 1991, p. 17.

¹³ P.-J. Hetzel, Cité par D. Compère, *idem*.

[Le] but [de Verne] est, en effet, de résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers¹⁴.

Face à une déclaration d'intention si grandiose, Simone Vierne résume, en une remarque un peu moins affable, l'idée que les lecteurs de Verne se font généralement de ces descriptions et mises en scène de connaissances scientifiques :

Jules Verne recopie [...], avec conscience mais sans grande modification, les renseignements qu'il puise dans les publications scientifiques de l'époque. Cela prend l'allure d'énumérations, fort longues, sans aucune vergogne, et il faut bien avouer que tout lecteur moyen "saut" ces passages, qui lui servent seulement [...] à admettre la réalité d'une "histoire" si bien informée et apparemment bien assurée de sources irréfutables, qui sont pourtant, à y regarder de près, bien sujettes à caution dans le détail¹⁵.

D'un côté, la présentation d'un objectif central, de l'autre, le soupçon d'inutilité de la description : la discordance est, pour le moins, gênante. Elle est pourtant remarquable, parce qu'elle désigne des procédés permettant, d'une part, de mener l'aventure des protagonistes à son terme, d'autre part de décrire les éléments du monde que cette aventure traverse. On verra que cette différence conditionne entièrement la lecture de la liste vernienne.

Dans un premier temps, il s'agit de déterminer quelle est la place des listes dans le roman vernien, en observant leur conformation et le contexte d'écriture qui les accueille.

3.1 Les départs d'expédition : une fausse piste

François Angelier intègre à son *Dictionnaire Jules Verne* une entrée « listes », où l'on peut lire l'affirmation suivante : « Lecteur de Rabelais, Jules Verne a du goût pour les listes. Chaque départ d'expédition donne lieu à une énumération d'objets et de matériaux¹⁶ ». Pourtant, si l'on se livre à une observation attentive des départs de quelques héros verniens, on réalise vite qu'il ne s'agit pas d'un principe, et que si certaines expéditions donnent lieu à des listes d'objets (notamment *Voyage au centre de la Terre*, où l'énumération est même accompagnée d'une numérotation, ou *Cinq semaines en ballon*, dans lequel est dressé un inventaire du contenu du ballon avant son départ), la tendance est loin d'être suivie dans d'autres romans. Ainsi certains départs hâtifs n'offrent pas à leurs héros la latitude nécessaire pour s'y préparer convenablement

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ S. Vierne, *Jules Verne et le roman initiatique*, Lille, Service des reproductions des thèses, 1972, pp. 574-5.

¹⁶ F. Angelier, *Dictionnaire Jules Verne*, Pygmalion, 2006, p. 762.

- c'est le cas de *L'Île mystérieuse*, par exemple, où les aéroliers sont avant tout des fugitifs pour qui le décollage se fait dans l'urgence. Mais il peut ne pas y avoir de liste d'objets, même dans le cas de départs préparés (*De la Terre à la Lune* ou *Les Enfants du Capitaine Grant*). Par ailleurs le départ précipité, très courant chez Verne, s'accompagne d'un encombrement minimum, renforçant ainsi le portrait de ces héros vigoureux et *affranchis*, que leurs grandes qualités physiques et morales, leurs savoirs, leurs compétences ou leur argent rendent admirablement autonomes. C'est le cas dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, où le départ de Fogg et Passepartout, sans être fébrile, n'en est pas moins extrêmement rapide. Ils n'emportent quasiment rien, Fogg déclarant : « Pas de malles. [...] nous achèterons en route¹⁷ ». Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, enfin, Verne ironise sur les accumulations préparatoires aux expéditions, en faisant énumérer par Conseil, sous forme prétéritive, les animaux naturalisés dont Aronnax ne s'encombrera pas durant sa chasse au monstre sous-marin :

- Quoi ! Les archiotherium, les hyracotherium, les oréodons, les chéropotamus et autres carcasses de monsieur ?
- On les gardera à l'hôtel¹⁸.

D'une part, Verne aime à prêter à ses personnages les qualités de spontanéité dont ils pourraient se trouver dépourvus, en tant que scientifiques par exemple - rien n'est plus détestable à ses yeux qu'un savant frileux, fondant son discours sur une logique purement déductive et non empirique, fermé au monde, comme l'est par exemple Aristobulus Ursiclos dans *Le Rayon vert*¹⁹. D'autre part, si l'emmagasiner est loin d'être la norme en amont de l'expédition, il l'est moins encore au cours et en aval de celle-ci. Car l'expédition vernienne ne donne pas lieu à des accumulations d'objets, de souvenirs de voyage ; on assiste même très nettement à la tendance contraire, et si les protagonistes des romans de Verne rentrent enrichis, ça n'est que d'images, d'expériences ou de savoir, éventuellement sous forme écrite, et les objets sont systématiquement sacrifiés au fil du récit. Il serait d'ailleurs opportun de considérer le destin de l'objet vernien à peu près comme celui que l'on prête au *lest*. Qu'il s'agisse de l'équipement des aéroliers de *Cinq semaines en ballon*, ou de ceux de *L'Île mystérieuse* qui se trouvent dès l'entrée du récit forcés de se débarrasser de tout poids supplémentaire (nacelle

¹⁷ *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, p. 32.

¹⁸ *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 24.

¹⁹ « Personne n'eût été moins digne que ce faux jeune homme de s'approprier la devise des francs-maçons anglais : *Audi, vide, tace*. Il n'écoutait pas, il ne voyait rien, il ne se taisait jamais », p. 333.

comprise)²⁰, des trésors que le *Nautilus* renferme et que leur pléthore même rend anodins aux yeux de Nemo dans *Vingt mille lieues sous les mers*²¹, ou encore de la belle scène de « dernière ligne droite », dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, durant laquelle Fogg et ses compagnons brûlent les poutres même du bateau sur lequel ils se trouvent, étant à court de combustible²², Verne use d'une économie de l'appauvrissement dans le traitement des objets matériels qui meublent ses romans. Michel Strogoff et ses compagnons ne cessent de laisser sur leur route chevaux crevés et chariots démantibulés²³. Il est vrai que, par ailleurs, les héros verniens n'ont généralement pas de problèmes d'argent et ne finissent jamais leurs aventures dans la gêne : quel que soit le modèle économique qui préside au destin des objets chez Verne, il existe un seuil ou un socle d'aisance matérielle qui n'est pas mis en danger par cet appauvrissement... Mais c'est une autre question.

Revenons donc à celle qui nous occupe, pour constater finalement que le nom d'objet n'est pas au centre du goût vernien pour la liste : le devançant, de beaucoup, les noms d'espèces et les noms propres, dans la logique d'une perspective didactique d'inscription du scientifique, ou de l'historique, dans le récit. Il faut également remarquer ce fait important : contrairement à ce qu'on aurait tendance à croire, la liste n'obéit pas systématiquement au principe, posé par Hamon, selon lequel sa place serait en amont de la narration :

Il semble admis [...] que la description dans le roman doive plutôt se placer *avant* la narration, comme il est naturel que, dans certains protocoles technologiques (recette de cuisine, modes d'emplois divers), la liste des ingrédients précède le déroulement des opérations [...].²⁴

Cette préséance a lieu parfois, et on va en observer quelques exemples dans le sous-chapitre suivant, consacré aux noms propres. Mais précisons ici que d'une part elle n'est pas systématique, et que d'autre part, lorsqu'une liste à vocation préparatoire apparaît, l'ordre qu'elle représente peut être sujet à caution. Ainsi la liste, établie par Fogg en début de roman, des horaires à respecter pour boucler son *Tour du monde en quatre-vingts jours*, sera sans cesse

²⁰ « Dehors tout ce qui pèse !... tout ! et à la grâce de Dieu ! », p. 6.

²¹ « Ce sont mes derniers souvenirs de cette terre qui est morte pour moi. [...] et je suis mort, monsieur le professeur, aussi bien mort que ceux de vos amis qui reposent à six pieds sous terre ! », pp. 92-93.

²² « Ce jour-là, la dunette, les rouffles, les cabines, les logement, le faux pont, tout y passa », p. 256.

²³ On pense au télègue embourbé du chapitre XI de la première partie, brisé en deux pour pouvoir repartir ; également au cheval de manière générale, qui, surmené ne pouvait faire « un pas de plus », p. 206, ou qui « frappé au flanc, s'engloutit sous son maître », p. 224, ou encore qui, « rompu de deux jambes », est « hors de service », p. 360.

²⁴ Ph. Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 94, souligné par l'auteur.

dérangée au cours du voyage. Les observations qui font l'objet des points 4 à 6 de ce chapitre montrent que, dans ses manifestations les plus significatives, la liste vernienne offre plus volontiers une échappatoire, une alternative au récit romanesque, qu'un appareil d'étayage de sa construction.

3.2 Noms propres : noms de personnes

Les héros verniens étant souvent des explorateurs ou/et des scientifiques, il est très courant de lire des listes de noms d'explorateurs ou de scientifiques qui les ont précédés dans leur quête. L'expédition partant à la recherche de Grant dans *Les Enfants du Capitaine Grant*, en vue des côtes de Patagonie, voit Paganel, le scientifique de l'expédition, énumérer les découvreurs de l'Amérique :

- [...] Vous me permettez [...] de vous demander quels sont les navigateurs qui ont reconnu la vérité sur les découvertes de Colomb ?
- Ses successeurs, Ojeda, qui l'avait accompagné dans ses voyages, ainsi que Vincent Pinzon, Vespuce, Mendoza, Bastidas, Cabral, Solis, Balboa²⁵.

La plupart des listes de noms de personnes est de ce type, dépassant rarement dix ou quinze représentants. Avec toutefois cette exception, sans doute la plus impressionnante de ces listes de noms d'explorateurs de l'Afrique, qui figure dans les premières pages de *Cinq semaines en ballon* et que, par égard pour sa monumentalité, je me fais un devoir de citer ici intégralement :

Des toasts nombreux furent portés [...] aux célèbres voyageurs qui s'étaient illustrés sur la terre d'Afrique. On but à leur santé ou à leur mémoire, et par ordre alphabétique, ce qui est très anglais : à Abbadie, Adams, Adamson, Anderson, Arnaud, Baikie, Baldwin, Barth, Batouda, Beke, Beltrame, du Berba, Bimbachi, Bolognesi, Bolwik, Bolzoni, Bonnemain, Brisson, Browne, Bruce, Brun-Rollet, Burchell, Burckhardt, Burton, Caillaud, Caillié, Campbell, Chapman, Clapperton, Clot-Bey, Colomieu, Courval, Cumming, Cuny, Debono, Decken, Denham, Desavanchers, Dicksen, Dickson, Dochart, Duchailu, Duncan, Durand, Duroulé, Duveyrier, Erhardt, d'Escayrac de Lauture, Ferret, Fresnel, Galinier, Galton, Geoffroy, Golberry, Hahn, Halm, Harnier, Hecquart, Heuglin, Hornemann, Houghton, Imbert, Kaufmann, Knoblecher, Krapf, Kummer, Lafargue, Laing, Lajaille, Lambert, Lamiral, Lamprière, John Lander, Richard Lander, Lefebvre, Lejean, Levailant, Livingstone, Maccarthie, Maggiar, Maizan, Malzac, Moffat, Mollien, Monteiro, Morriison, Mungo-Park, Neimans, Overwey, Panet, Partarrieau, Pascal, Pearse, Peddie, Peney, Petherick, Poncet, Prax, Raffanel, Rath, Rebmann, Richardson, Riley,

²⁵ *Les Enfants du Capitaine Grant*, p. 52.

Ritchie, Rochet d'Héricourt, Rongawi, Roscher, Ruppel, Saugnier, Speke, Steidner, Thibaud, Thompson, Thornton, Toole, Tousny, Trotter, Tuckey, Tyrwitt, Vaudey, Veyssière, Vincent, Vinco, Vogel, Wahlberg, Warington, Washington, Werne, Wild, et enfin au docteur Samuel Fergusson qui, par son incroyable tentative, devait relier les travaux de ces voyageurs et compléter la série des découvertes africaines²⁶.

Cette liste est d'un type assez rare dans l'œuvre de Verne. Elle est presque entièrement inexploitable sur un plan pédagogique, alors même qu'elle est fondée sur un principe didactique. De telles listes de voyageurs historiques existent, par exemple la liste des astronomes dans *De la Terre à la Lune*²⁷, des savants illustres dans *Le Rayon vert*²⁸ ; de ceux qui, aimant à consulter le professeur Lidenbrock dans *Voyage au centre de la Terre*²⁹, lui confèrent une aura de scientifique de premier plan ; des « partisans de l'aviation » dans *Robur-le-conquérant*³⁰ ; des explorateurs du plateau de Pamir dans *Claudius Bombarnac*³¹ ; aucune d'elles, pourtant, n'est si monumentale. A quelques exceptions près, ces listes de personnages illustres se trouvent en début de récit. Leur fonction semble consister principalement à ancrer celui-ci dans la vraisemblance ou la viabilité scientifique de l'aventure entreprise : les héros verniens ne sont pas des (savants) fous, ou alors leur apparente folie n'est en fait qu'un enthousiasme nécessaire au voyage vers l'inconnu ; elle est partagée par d'autres, dont les noms sont devenus célèbres, et dont la célébrité consacre les folles expéditions. Dans la mesure où l'on peut, avec Hamon, parler d'« ingrédients » qui précèdent la « recette », ici les noms propres témoignent du fait que la recette du voyage est éprouvée et qu'elle ne ratera pas. Si les personnages sont précédés de nombreux autres explorateurs dans leur quête, celle-ci n'a pas de quoi effrayer outre mesure : le récit qui se présente contrebalance, par la raison, la témérité du voyage. Mais on constate aussi qu'à vouloir si bien prouver au lecteur que le récit est raisonnable, le soupçon de folie s'installe. Voilà que celle-ci apparaît, au détour d'une immense liste comme celle de *Cinq semaines en ballon*. Verne y camoufle, par une dérobade culturelle (« ce qui est très anglais ») un morceau de discours à propos duquel il est difficile de croire qu'il puisse vraisemblablement faire l'objet d'un toast... à moins d'en appeler à la proverbiale excentricité anglaise, qui a ici bon dos. Plus exactement, ce que Verne camoufle, ce sont deux choses. Tout d'abord l'exigence documentaire de son contrat léonin, à laquelle il est fait allégeance de manière plutôt maladroite – mais il

²⁶ *Cinq semaines en ballon*, p. 13.

²⁷ *De la Terre à la Lune*, p. 41.

²⁸ *Le Rayon vert*, p. 342.

²⁹ *Voyage au centre de la Terre*, p. 9.

³⁰ *Robur-le-conquérant*, p. 29.

³¹ *Claudius Bombarnac*, pp. 159-160.

s'agit tout de même d'un geste de raison. Et puis une sorte de basculement dans l'exhaustivité, dépassant de beaucoup le contrat, qui semble relever d'une obsession ou d'une manie personnelle.

Parler de raison et de folie de la liste, c'est en revenir au couple ordre-désordre qui nous occupait aux chapitres précédents. C'est l'ordre du document qui semble prévaloir dans ces listes de prédécesseurs, mais il existe également un désordre, lié à l'énumération, qui apparaît à cet endroit. Outre que la liste de *Cinq semaines en ballon* est considérable, elle se prolonge au fil de l'œuvre vernienne. En effet, vingt ans après ce premier tome des *Voyages extraordinaires*, en 1885 dans *Mathias Sandorf*, on trouve une liste des explorateurs qui ont trouvé la mort en Afrique par les méfaits des pirates senoûsistes³². Un seul nom – celui de « Decken » – se retrouve dans ces deux listes, comme si Verne avait choisi, à l'instar de Rabelais, de rallonger sa première liste, non plus au fil des éditions d'un même texte mais d'un roman à l'autre, en tenant compte des progrès accomplis durant ce laps de temps. Encore presque vingt ans plus tard, dans *Le Village aérien* (1901), Verne reprendra sa liste des explorateurs africains³³, prouvant ainsi qu'il avait, pour le moins, de la suite dans les idées. On retrouve dans cette dernière liste six noms présents dans la première, sur les dix-neuf qu'elle contient – il faut dire aussi qu'elle est incomplète, car son locuteur est cette fois interrompu avant d'avoir pu la terminer (c'est le métier de romancier qui rentre), mais ici encore il ne s'agit pas d'une redite, la plupart des noms étant nouveaux par rapport aux listes précédentes. Si l'ordre, qui présidait à la première liste, est discrètement remis en question, c'est par son excès même, qui pousse la liste hors de ses gonds par le désir de la rendre absolument complète. Un mouvement obsessionnel apparaît, qui traduit l'ordre désiré pour l'objet de la liste en un désordre subi par son sujet. C'est-à-dire aussi bien le personnage prétexte à l'énumération que Verne lui-même, pris en flagrant délit d'écriture contractuelle mal intégrée au récit.

³² *Mathias Sandorf*, p. 469 : « En effet, n'est-ce pas aux Senoûsistes qu'il faut attribuer, depuis vingt ans, les massacres inscrits dans la nécrologie africaine ? Si on a vu périr Beurman au Kanem, en 1863, Van der Decken et ses compagnons sur le fleuve Djouba en 1865, Mlle Alexine Tinné et les siens dans l'Ouâdi Abedjoûch en 1865, Dournaux-Duperré et Joubert près du puits d'In-Azhâr, en 1874, les pères Paulmier, Bouchard et Ménoret, au-delà d'In-Câlah, en 1876, les pères Richard, Morat et Pouplard, de la mission de Ghadamès dans le nord de l'Azdjer, le colonel Flatters, les capitaines Masson et de Dianous, le docteur Guiard, les ingénieurs Beringer et Roche sur la route de Warglâ, en 1881, – c'est que ces sanguinaires affiliés ont été poussés à mettre en pratique les doctrines senoûsiennes contre de hardis explorateurs. »

³³ *Le Village aérien*, p. 491 : « C'est ce que le lecteur rencontre dans les récits des Barth, des Burton, des Speke, des Grant, des du Chaillu, des Livingstone, des Stanley, des Serpa Pinto, des Anderson, des Cameron, des Mage, des Brazza, des Gallieni, des Dibowsky, des Lejean, des Massari, des Wissemann, des Buonfanti, des Maistre... Le choc de l'avant-train du chariot contre une grosse pierre coupa net la nomenclature des conquérants africains que déroulait Max Huber. »

Vingt mille lieues sous les mers offre une interprétation remarquable de cette lutte entre ordre/raison et désordre/folie. La bibliothèque du *Nautilus* renferme des échantillons de productions savantes aussi bien qu'artistiques, des tableaux, partitions ou coquillages aussi bien que des livres. L'exploration de la mer prend une forme multidimensionnelle, totale – alors que celle des explorateurs de l'Afrique ne mentionnait en somme que des arpenteurs. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, les prédécesseurs des héros sont présentés sous la forme d'auteurs, c'est-à-dire de spécialistes de domaines multiples polarisés. Mais à cette totalisation du monde, à cet ordonnancement ultime, répond également l'exemplaire humain le plus radicalement sociopathe de l'œuvre vernienne : Nemo. Le plus grand collectionneur d'échantillons de la sagesse et de la raison humaines s'est entièrement coupé de la société des hommes pour lui préférer la nomenclature du monde. Le prix de l'exhaustivité de la connaissance est la folie : Nemo est l'image exacerbée que Verne donne de lui-même, en projetant hyperboliquement sa propre situation de compilateur au détriment du communicateur, du romancier. C'est un peu comme s'il disait : quand on est occupé à faire des listes, des collections (et qu'on a tendance à les compléter constamment), on ne peut plus faire que cela. Un tel constat fait écho à la remise en cause rabelaisienne de l'érudition des clercs et des *compilatores*, tout en la déplaçant sur la figure, typique du XIX^e siècle, du collectionneur, telle que l'a abondamment commentée Dominique Pety³⁴.

Lorsque le principe d'exactitude et d'exhaustivité est ainsi poussé à son extrême limite, la raison se transforme en folie, de la même manière que le désordre survient à partir de la mise en œuvre intense d'un principe d'ordre. L'ancrage dans le savoir documentaire, dans le respect de la vraisemblance romanesque, est donc potentiellement sujet à une compulsion inverse, de sabotage du scientifique et du didactique.

3.3 Noms propres : noms de lieux (le syndrome du chef de gare)

Certains romans de Verne ne comprennent pas de ces « réservoirs de raison », listes de grands hommes sur les prouesses desquelles les protagonistes s'appuient. Dans ces romans, l'entreprise – c'est-à-dire le départ – ne se justifie que de manière interne ; il s'agit de personnages pris par l'aventure, et non, métanarrativement, d'une aventure envisagée pour la seule promotion de la science et du progrès. C'est le cas par exemple de *Michel Strogoff*, en mission pour le czar, de *L'Île mystérieuse* dont les protagonistes cherchent avant tout à fuir

³⁴ D. Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003.

l'ennemi. Mais dans la mesure où le roman vernien est le roman d'un parcours dans l'espace, il est susceptible de présenter des listes de noms de lieux, dont la valeur est également documentaire et subordonnée à l'aventure.

Les listes de noms de lieux apparaissent de manière incorporée au récit, plutôt qu'au seuil des expéditions. L'ancrage épistémologique se déplace, d'un référent historique vers un référent géographique. Contrairement aux listes d'explorateurs, qui possèdent une dimension d'ouverture et sont susceptibles d'être rallongées, les listes de noms de lieux font état d'un monde définitivement inventorié – c'est pourquoi ces listes apparaissent comme fermées.

Les principales cités, New York, Boston, Philadelphie, Washington, Albany, Saint Louis, Baltimore, Richmond, Charleston, Cincinnati, Detroit, Omaha, Denver, Salt Lake City, Savannah, Mobile, La Nouvelle-Orléans, San Francisco, Sacramento, possédaient des agences spéciales dont les affaires marchaient à merveille³⁵.

Les listes de noms de lieux correspondent très souvent à des trajets, des lignes de chemin de fer ou d'autres structures mises en place par l'homme pour signifier l'arpentage du monde, en confirmer le cadastrage :

A sa sortie de l'Oural, [le fil du télégraphe] passe par Ekaterinbourg, Kassimow, Tioumen, Ichim, Omsk, Elamsk, Kolyvan, Tomsk, Krasnoïarsk, Nijni-Oudinsk, Irkoutsk, Verkne-Nertschink, Strelink, Albazine, Blagowstenks, Radde, Orlomskaya, Aleksandrowskoë, Nikolaevsk, et prend six roubles et dix-neuf kopeks par chaque mot lancé à son extrême limite³⁶.

Verne, pris d'un trouble que l'on pourrait appeler par plaisanterie « syndrome du chef de gare », s'oblige à citer tous les noms de lieux définissant les points successifs d'un parcours. Aidé en cela par une documentation de nature notamment cartographique, il semble répugner à utiliser un « etc. » qui n'apparaît que lorsque la tâche d'inventaire est insurmontable. On a ici affaire à un Verne « voyageur de bibliothèque³⁷ », à propos de qui Barthes dans ses *Mythologies* écrit que « l'imagination du voyage correspond à une exploration de la clôture³⁸ ». Il ne sonde le monde qu'en suivant une logique de confirmation – un processus que Michel Serres, constatant que les *Voyages extraordinaires* sont ceux d'enfants sur les traces de leurs pères, qualifie

³⁵ *Le Testament d'un excentrique*, p. 227.

³⁶ *Michel Strogoff*, p. 24.

³⁷ A. Gourdet, « Jules Verne, fossoyeur de la couleur locale », in *Jules Verne ou les inventions romanesques*, *op. cit.*, p. 178.

³⁸ R. Barthes, *Mythologies* (1957) in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 732.

de « télémachie³⁹ ». Le représentant ultime de cette tendance est Phileas Fogg, le parfait casanier, qui ne se lance dans son *Tour du monde en quatre-vingts jours* que pour voir confirmée sa confiance inébranlable dans le progrès, pour réduire le monde à un parcours, circonscrit par des horaires de trains et de bateaux, de correspondances minutées qu'aucun impondérable ne viendra troubler. On peut même se demander, avec Michel de Certeau, s'il y a vraiment lieu de parcourir un tel espace :

La carte, scène totalisante où des éléments d'origine disparate sont rassemblés pour former le tableau d'un « état » du savoir géographique, rejette dans son avant ou dans son après, comme dans les coulisses, les opérations dont elle est l'effet ou la possibilité. Elle demeure seule. Les descripteurs de parcours ont disparu.⁴⁰

Chez Verne, la tendance est à l'œuvre, même si elle concerne avant tout ces listes de lieux, expression d'un réel fantasmé, d'un monde maîtrisé, rassurant et enfantin⁴¹.

Les noms de lieux ne sont pas tous à ranger sous la catégorie close de l'inventaire (à propos de cette notion, cf. *infra*, II.2.4), et de même un grand nombre d'inventaires verniens ne sont pas constitués de noms de lieux. Mais ces deux catégories sont souvent correspondantes, car Verne, se documentant sur les lieux de voyage de ses protagonistes de manière livresque et cartographique⁴², peut difficilement dénaturer une nomenclature qui, par définition, se doit d'être exhaustive, surtout en ce qui concerne la documentation par cartes⁴³. Pour Jean-Yves Tadié, « les *Voyages extraordinaires*, romans géographiques, ne sont pas autre chose que des cartes transformées en fiction⁴⁴ ». On peut mettre cette remarque en parallèle avec celle de Frank Lestringant qui, avec un vertigineux sens de la formule, observe que « la lecture de carte [...] rejoint le regard de Dieu sur le monde⁴⁵ ». C'est dire que le regard de Verne sur sa carte le pousse à faire preuve de la même exhaustivité que celle-ci, aidé en cela par une forme de binarisme également propre à l'inventaire : soit un élément se trouve mentionné dans

³⁹ M. Serres, *Jouvences sur Jules Verne*, Minit, 1974, pp. 11-17.

⁴⁰ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Gallimard, 1990, p. 179.

⁴¹ « L'accord de Verne et de l'enfance ne vient pas d'une mystique banale de l'aventure, mais au contraire d'un bonheur commun du fini, que l'on retrouve dans la passion enfantine des cabanes et des tentes ». R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 732.

⁴² « Je crois vraiment que c'est ma passion des cartes et des grands explorateurs du monde entier qui m'a amené à rédiger le premier de ma longue série de romans géographiques. » Entretien avec M. Belloc en 1894, in *Entretiens avec Jules Verne*, D. Compère & J.-M. Mayot (dirs.), Genève, Slatkine, 1998, p. 101.

⁴³ La question de l'échelle n'y change rien : le protocole du cartographe moderne sera toujours à la fois dicté par l'exhaustivité et limité par l'espace même de la carte.

⁴⁴ J.-Y. Tadié, *Regarde de tous tes yeux, regarde !*, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁴⁵ F. Lestringant, *Le Livre des îles*, Genève, Droz, 2002, p. 197.

l'ensemble que constitue l'inventaire ou la carte, soit rien n'existe à cet endroit, il n'est remplacé que par le vide – le désert. Ou, comme le dit Serres à propos de *Vingt mille lieues sous les mers*, « l'homme transporte avec lui ses espaces, dont l'écologie n'est pas fixe, il indexe les lieux. En être ou n'en être pas, c'est la question⁴⁶. » On verra plus loin de quelle façon les espaces désertiques, les océans ou les forêts infranchissables, doivent également être pris en considération dans l'usage vernien de la liste. Dans un premier temps, il faut constater que l'inventaire, clos, renferme en lui-même le vide des lieux qu'il nomme.

Pour Lestringant, « la carte réalise instantanément la liste⁴⁷ », aussi les énumérations de noms de lieu chez Verne, et des noms propres en général, sont plus lapidaires que les autres (qui sont des listes d'espèces ou de types). Parfois la documentation de Verne sur les lieux qu'il mentionne est plus étoffée et permet quelque précision qualifiante – pour peu que les protagonistes ne fassent pas qu'y passer (le manque de documentation sur les lieux entraînant peut-être leur unique et rapide mention, d'ailleurs). Mais ces listes de noms propres sont plus volontiers compactes, homogènes, n'offrant à l'œil que les éléments qui les constituent – moins lisibles aussi, dès lors. Cette tendance trouve peut-être également son explication dans une difficulté à qualifier en un mot, ou en un syntagme, le nom propre en question. On verra que Verne, lorsqu'il énumère des noms d'animaux par exemple, cherche toujours à rendre sa liste plus lisible en l'agrémentant d'incises. Il se trouve d'ailleurs assez fréquemment gêné d'interrompre ainsi son récit pour le farcir de listes ; il s'en excuse parfois⁴⁸, et l'on peut se demander pourquoi les noms propres ne bénéficient pas d'un tel travail de l'écrivain en vue de rendre son texte plus lisible.

Il y a à cela deux (ou trois) explications possibles. D'une part, Verne ne prend pas la peine d'expliciter ces noms, de susciter pour leur lecteur un intérêt supplémentaire, par manque de moyens – on peut facilement écrire « c'étaient des gymnotes fierasfers blanchâtres qui passaient comme d'insaisissables vapeurs, des murènes-congres, serpents de trois à quatre mètres enjolivés de vert, de bleu et de jaune, des gades-merlus, longs de trois pieds⁴⁹... » et le reste à l'envi ; il est difficile de faire de même pour une liste de découvreurs, dépourvus probablement d'ornements de couleur, moins jolis à observer. D'autre part – mais cette explication n'est que la

⁴⁶ M. Serres, *Jouvences sur Jules Verne*, op. cit., p. 151.

⁴⁷ F. Lestringant, op.cit., p. 197.

⁴⁸ Par exemple dans *Le Testament d'un excentrique*, p. 15 : « On voudra bien ajouter à cette énumération déjà longue... » ou dans *Robur-le-conquérant*, p. 57 : « Que l'on pardonne cette nomenclature un peu longue ».

⁴⁹ *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 153.

conséquence de la précédente –, on peut légitimement suivre l'avis de Noiray qui, se fondant sur une propension de Verne à prendre des libertés face à la tâche de vulgarisation scientifique qui lui incombe, tend à voir ces listes un peu comme des « pilules didactiques⁵⁰ », plus faciles pour le lecteur à avaler en une fois :

Les longues énumérations de noms savants que nous avons étudiées comme des procédés d'acclimatation du savoir naturaliste dans le texte littéraire apparaissent aussi comme des moyens désinvoltes de se débarrasser d'une documentation trop pesante, en exhibant jusqu'à l'absurde un mandat didactique qui n'a jamais été accepté sans réticence.⁵¹

Le caractère inventoriel des noms propres apparaît comme un premier symptôme du rapport ambigu que Verne entretient avec sa mission scientifique. On notera à cet égard la proximité méthodologique qui unit ici, de façon inattendue, Verne et Perec. Outre le fait que Perec était, comme on le sait, un grand lecteur de Verne, il apparaît que tous deux peuvent s'enorgueillir du statut d'auteur à contraintes. Seulement, là où Perec choisissait de se les imposer, celles de Verne lui étaient prescrites par son éditeur, et la sécheresse de l'énumération inventorielle des noms propres offre un indice de cette volonté d'affranchissement. Cette révolte inaboutie n'est pas sans lien avec ce que Noiray appelle le « terrorisme⁵² » de l'inscription de la science dans le roman vernien : la propension de Verne à écrire à tout bout de champ « on sait que », « plus personne n'ignore aujourd'hui que », etc. Une liste de noms supposément illustres, livrée ainsi sans le mode d'emploi, peut aussi contenir implicitement une sorte d'intimation hypocrite à la connaissance, procédé revancharde s'il en est, puisqu'il semble évident que le (jeune) lecteur de Verne ne possède pas ce savoir. Brimade d'un auteur brimé, en somme.⁵³

Il y a enfin – c'est l'autre explication possible – le pouvoir évocateur du nom. C'est surtout le cas des noms de lieux, qui par leur simple mention travaillent potentiellement sur l'imagination de leurs lecteurs et se suffisent pour cette raison à eux-mêmes. Difficile de prolonger cette explication : si le nom n'est accompagné d'aucun commentaire ni d'aucun qualificatif, sa capacité de suggestion est intrinsèque et ne se déploie que dans la sphère privée

⁵⁰ La formule est de Buisine, *art. cit.*, p. 88.

⁵¹ J. Noiray, *art. cit.*, pp. 48-49.

⁵² *Ibid.*, p. 38.

⁵³ Cette explication n'est pas la seule possible concernant ce type de prétéritives ; on peut aussi y voir, à l'inverse, l'enthousiasme d'une transmission de savoir forcément incomplète et, partant, un moyen de revendiquer le recours à la fiction et à l'ouverture du texte, face au bornage du savoir présenté. Voir à construire des « attitudes de lecture »... C'est, dans une certaine mesure, ce que nous observerons au chapitre suivant.

du lecteur. Il est permis de douter de ce pouvoir, dans la mesure où cette dimension d'évocation apparaît surtout *a contrario*, avec les noms d'espèces, qui constituent l'objet du chapitre suivant ; ces noms sont fréquemment agrémentés d'un complément ou d'un commentaire autoréférentiel sur leur qualité sonore, ils sont le théâtre d'une mise en scène esthétique. Si les listes de noms de lieux ne font pas l'objet d'un tel travail, c'est peut-être parce qu'il s'agit avant tout de s'en « débarrasser ».

Dans l'immédiat, il faut insister sur l'ambivalence de Verne face à son contrat éditorial. En effet, si d'une part il semble clair que la liste de noms propres a valeur documentaire, on voit aussi qu'assez rapidement le format de liste instaure le doute quant au bien fondé contractuel de cette documentation, soit qu'elle se présente de manière trop sèche, soit qu'elle confine à l'illisible ou à « l'absurde », c'est-à-dire à l'exact contraire de sa fonction documentaire, d'étayage du réalisme. C'est ici l'ambivalence profonde de la liste qui se présente aux yeux du lecteur, car elle permet à Verne d'aligner les noms qui constituent l'essentiel de sa documentation – et donc de remplir son contrat – comme, d'une certaine manière, en échappant au récit, d'échapper à ce même contrat. La liste permet à Verne de prendre la *tangente*. Cette échappée, on va voir à présent comment elle corrompt le principe d'une description – et donc d'une liste – théoriquement subordonnée au récit.

3.4 Les listes d'espèces : Vingt mille listes sous le récit

Avec les listes d'espèces, Verne prend délibérément la tangente, utilisant son mandat scientifique pour présenter la liste sur un mode digressif. La tangente, c'est-à-dire au sens propre la décision d'un récit latéral, qui se libère du récit principal. C'est dans le roman le plus commenté de Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, que l'on observera ces listes. Comme je l'ai précédemment suggéré, elles sont moins typées – plus hétérogènes à l'interne et plus homogènes par rapport à leur cotexte – que les listes de noms propres. Elles ont tendance à être accompagnées d'une observation descriptive, souvent une locution adjectivale ou adverbiale, parfois une vraie petite digression dans la digression ; et elles sont parfois assorties de commentaires sur les particularités phoniques des éléments qui les composent, ou d'un jeu stylistique témoignant d'un égard pour le signifiant.

Les listes sont l'épicentre du roman, essentielles à son développement – au point qu'elles se substituent à l'intrigue elle-même. On l'observe dans les modifications qui touchent les motivations du narrateur autodiégétique, le professeur Aronnax : son programme personnel

change au cours du texte. Parti pour chasser le monstre marin qui terrorise les sept mers, il voit son but initial s'effacer lorsqu'il réalise que ce monstre est mécanique et qu'il s'en trouve, avec son domestique Conseil et le harponnier Ned Land, prisonnier. Son objectif, plus ambitieux et plus noble, devient alors d'« écrire le vrai livre de la mer⁵⁴ ». Mise en abyme du roman lui-même, ce programme se réalise par le biais de descriptions scientifiques du monde marin, descriptions constituées de listes. Si celles-ci ont autant d'importance, c'est en grande partie à cause de la teneur générique de *Vingt mille lieues sous les mers*, qui oscille constamment entre le récit d'aventure et le compte rendu scientifique. Les livres, réels et fictifs, se multiplient au fil des pages, comme dans un jeu de miroirs, ne permettant jamais d'arrêter un état précis du texte que l'on lit, qui se refuse au classement, comme s'il ne voulait pas s'y soumettre. Un peu de la même manière, les espèces qui se présentent au hublot du *Nautilus* ne sont jamais proprement classées ; ce serait le travail de Conseil, mais Conseil est un « savant incomplet⁵⁵ », un classificateur qui ne sait pas toujours reconnaître les espèces ; c'est donc finalement à Aronnax que revient le privilège de présenter son propre bestiaire, et pour lui la quantité prime sur la qualité. Il prend acte pour cela de la nomination des espèces rencontrées (travail effectué par Ned Land), mais aussi de celles qu'on ne rencontrera pas, sur le mode de la prétérition. L'orchestration de ce catalogage biologique se fait sur un tempo *prestissimo* ; il n'est possible aux prisonniers du sous-marin de consacrer à chacune de ces espèces qu'une attention minimale, au point de les énumérer sans autre forme de procès ou presque, aussi vite que la marche rapide du *Nautilus* les fait se succéder devant ses hublots – interface principale du récit⁵⁶. Buisine reflète les propos de la majorité des commentateurs de Verne lorsqu'il écrit, à ce sujet :

La mer n'est plus l'extériorité qui entoure le *Nautilus* ; elle est un élément du décor, réintégré dans l'intériorité du sous-marin, mis sous vitrine comme les collections du capitaine Nemo. La mer n'est plus désormais un monde menaçant : la science réduit son mystère⁵⁷.

La mer, théâtre de l'aventure à son origine, en devient l'unique motivation. Pourtant, l'observation de Buisine est incomplète. L'équivalence mer-musée ne fonctionne pas très longtemps, d'abord parce que les espèces sont données en vrac, sur le principe ned-landien de la

⁵⁴ *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 420.

⁵⁵ J. Noiray, *art. cit.*, p. 39.

⁵⁶ « Le hublot du *Nautilus*, césure transparente entre les sentiments fluctuants de l'observateur et les mouvances d'une réalité océanique » – ainsi parlait Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien, t.1, Arts de faire*, Gallimard « folio » 1990 [1980], p. 166.

⁵⁷ A. Buisine, *art. cit.*, p. 89.

juxtaposition, et non celui de Conseil, le vrai homme de musée – mais défaillant – de l’aventure. Une nouvelle fois, le désordre pointe sous l’aspect initial de l’ordre, et si les créatures ainsi énumérées devaient s’apparenter à des objets muséaux, ceux-ci pourraient tout au plus prétendre au statut de ces collections, de ces legs non classés, fatras démesurés – non encore mesurés – qui attendent dans les sous-sols ou les entrepôts qu’un conservateur veuille bien les rendre présentables au public. Ensuite, parce qu’une telle analogie supposerait une absence de mouvement, or celui-ci est constant, et même double, si l’on en croit la fameuse devise du sous-marin, *mobilis in mobili*⁵⁸. De surcroît le premier « mobile » désignée par cette devise, le *Nautilus*, est extrêmement rapide, « cinquante milles à l’heure⁵⁹ » (près de cent km/h), et nombreux sont les commentateurs à avoir observé la corrélation entre le mouvement de la machine et la dynamique narrative du récit⁶⁰. La science, voguant de conserve avec le roman, ne réduit pas le mystère de la mer, elle en prend acte au contraire, n’esquissant qu’au vol la description de quelques espèces, peu nombreuses en regard de tout ce que Verne eût pu mettre dans son roman. On verra, au point suivant, que la nomination passe notamment par la prétérition : il s’agit, dans la description globale du monde sous-marin, d’exprimer également l’impression d’infini qu’inspire le foisonnement de ces espèces.

Tout comme poissons et mollusques apparaissent et disparaissent rapidement devant les hublots du *Nautilus*, les livres que le roman convoque, en abyme et en palimpsestes, explicitement et implicitement, se multiplient en se cédant mutuellement la place. Lorsque le récit commence, Aronnax est déjà l’auteur des *Mystères des grands fonds sous-marin* ; il projette d’écrire le livre qui deviendra, par la mise en abyme, *Vingt mille lieues sous les mers* ; son premier ouvrage a été lu par Nemo, qui lui-même écrit ses « études sur la mer⁶¹ ». Le roman questionne d’ailleurs sa qualité propre par moments, comme lorsqu’Aronnax, usant d’un topos vernien très courant, évoque l’indicible d’une scène où meurt l’un des compagnons de Nemo : « Pour peindre de pareils tableaux, il faudrait la plume du plus illustre de nos poètes, l’auteur des *Travailleurs de la mer*⁶² ». On remarque l’hybridité du texte dans les sources et les influences de

⁵⁸ Si Verne, dans *Vingt mille lieues sous les mers* donne l’orthographe « mobile » pour le second terme, c’est par contre « mobili » qui apparaît dans *L’Île mystérieuse* lors de la réapparition de l’engin, et c’est cette seconde orthographe qui est grammaticalement correcte.

⁵⁹ *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 104.

⁶⁰ Par exemple M. Fauchoux dans « Jules Verne, la parole de la technique », p. 79, ou F. Thibault dans « *Mobilis in mobile* : la machine littérature », p. 278-9, les deux articles étant issus du même recueil, *Jules Verne. Les Machines et la Science*, Ph. Mustière et M. Fabre (dir.), Nantes, Coiffard, 2005.

⁶¹ *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 436.

⁶² *Ibid.*, p. 430.

Verne, romanesques (comme on peut le voir avec Hugo, Poe et ses *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, ou avec l'*Odyssee*⁶³) et scientifiques, avec en premier lieu *Le Monde de la mer* d'Alfred Frédo⁶⁴. Ces ouvrages scientifiques bénéficient d'une inscription particulière dans le roman, où ils sont ouvertement cités et discutés, participant ainsi de son aspect composite⁶⁵.

Dans son programme descriptif comme dans son économie intertextuelle, le texte tient à la fois de la spirale et de l'errance. Ce double mouvement est caractéristique de la façon dont la liste s'invite dans la narration : Verne en conçoit chaque item comme une digression dans la digression (avec parfois de petites listes-dans-la-liste), c'est-à-dire au plus près du détail, mais chacun de ces items est également remplacé par un autre avec un effet de vitesse qui empêche leur organisation :

C'étaient [...] des trygles-hirondelles, nageant avec la rapidité de l'oiseau dont ils ont pris le nom, des holocentres-mérons, à tête rouge, dont la nageoire dorsale est garnie de filaments, des aloses agrémentées de taches noires, grises, brunes, bleues, jaunes, vertes, qui sont sensibles à la voix argentine des clochettes [...].

Et si je ne pus observer ni miralets, ni balistes, ni tétrodons, ni hippocampes, ni jouans, ni centrisques, ni blennies, ni surmulets, [...], il faut en accuser la vertigineuse vitesse qui emportait le *Nautilus* à travers ces eaux opulentes.⁶⁶

La liste imprime sa logique sur le récit, créant par petites touches des mondes à la fois complets et inaccessibles. C'est le voyage lui-même qui se transforme, dont la finalité est sans cesse interrogée, sur ce mode aporétique : à quoi sert-il de voir si la vitesse du voyage rend l'observation impossible, si l'essentiel du monde reste dérobé au regard ?

Cette aporie, cette cécité se confirment au-delà du détail, à travers le parcours du *Nautilus* dans son ensemble : Aronnax n'a jamais de contrôle sur la route qu'emprunte le sous-marin, et ses destinations ne lui sont révélées, comme au lecteur, qu'en dernière instance. La fin du roman fait d'ailleurs l'impasse sur le but de ce parcours : les hôtes du sous-marin en sont éjectés, en quelques lignes et sans trop d'égards pour la vraisemblance du récit, alors que l'engin semble

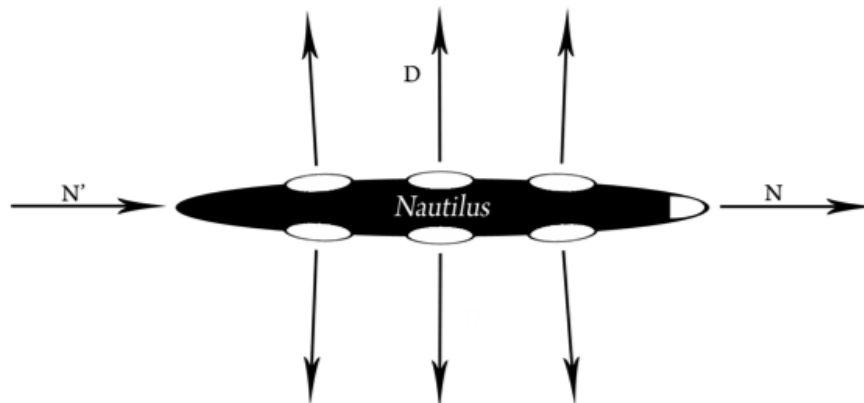
⁶³ Cf. F. Lestringant, *op. cit.*, pp. 370 *sqq.* Concernant l'influence de Poe, Homère ou encore Shakespeare ou Melville, il est vrai pourtant que certains autres romans de Verne (*L'Île mystérieuse*, *Le Sphinx des glaces*) témoignent d'une filiation plus évidente que *Vingt mille lieues sous les mers*.

⁶⁴ A ce sujet, cf. J. Noiray, *art. cit.*, pp. 31-38.

⁶⁵ D. Compère (« Jules Verne, un chercheur méthodique » in *CAES* n° 78, 2006) note, d'une part, que Verne « doit s'efforcer de limiter l'invasion de son texte romanesque par ces emprunts [scientifiques] afin de lui conserver une nature littéraire » (p. 21), d'autre part que « non seulement, ces références prennent place dans le corps du texte, mais elles sont parfois données en note de bas de page, ce qui n'est guère la coutume dans un texte romanesque » (p. 20).

⁶⁶ *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 153-154.

disparaître dans un maelström (il réapparaîtra avec son capitaine, dans les dernières pages de *L'Île mystérieuse*, cinq ans plus tard, en 1875). Le contrôle sur la fable n'appartient qu'à Nemo, à qui Verne semble déléguer le pouvoir décisionnel du parcours emprunté par le *Nautilus*. L'axe narratif téléologique, qui mène le récit, est fondé sur le cheminement du sous-marin. Aronnax n'a jamais accès au poste de pilotage, qui en détermine le vecteur directionnel : ce carré est strictement réservé à Nemo et à ses timoniers. Non content de diviser en deux personnages les facultés d'exploration et d'observation scientifique qui, souvent, sont rassemblées en un seul (comme c'est le cas par exemple du professeur Lidenbrock dans *Voyage au centre de la Terre*), Verne conservera durant tout le roman le silence sur les motivations de Nemo. La parole est, toute entière, dévolue à Aronnax, dont la curiosité ne peut s'épancher que sur un plan descriptif, perpendiculaire à l'axe du récit. Le schéma ci-dessous résume cette situation, présentant un axe descriptif (D), lieu privilégié de la liste, et un axe narratif (N) qui ne transparait sous la plume d'Aronnax que de manière rétrospective (N')⁶⁷.



Le vecteur D est le principal embrayeur de listes du roman : les prisonniers du sous-marin, dépourvus de perspective téléologique, ne peuvent qu'observer, des côtés de l'appareil, la faune qui l'entoure et qui se décline en listes ou, comme on va le voir dans l'extrait suivant, en « pseudo-listes ». J'entends par ce terme, dans la perspective hamonienne d'un développement

⁶⁷ D'ailleurs, même une reprise rétrospective du récit peut être sujet de liste, comme s'il s'agissait d'une disposition naturelle d'Aronnax : « Je revis dans un rapide souvenir toute mon existence à bord du *Nautilus*, tous les incidents heureux ou malheureux qui l'avaient traversée depuis ma disparition de l'*Abraham Lincoln*, les chasses sous-marines, le détroit de Torrès, les sauvages de la Papouasie, l'échouement, le cimetière de corail, le passage de Suez, l'île de Santorin, le plongeur crétois, la baie de Vigo, l'Atlantide, la banquise, le pôle Sud, l'emprisonnement dans les glaces, le combat des poulpes, la tempête du Gulf Stream, le *Vengeur*, et cette horrible scène du vaisseau coulé avec son équipage !... Tous ces événements passèrent devant mes yeux, comme ces toiles de fond qui se déroulent à l'arrière-plan d'un théâtre. » (pp. 464-5). On voit ici comment, même s'il s'agit du vecteur N', celui-ci a pris le pli narratif fondé par le vecteur D : la liste substitue au récit sa hiérarchie asyndétique, qui n'exprime plus ici qu'un ordre chronologique. Et surtout, « l'arrière-plan d'un théâtre » est ce qui a remplacé l'aventure épique : le statut du héros est plus que jamais problématique pour Aronnax.

entre liste et description, une liste qui a commencé à être transformée en description mais dont l'aménagement n'a pas été achevé pour une raison ou pour une autre. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, c'est un mélange entre le caractère pléthorique de la faune et de la flore à observer et la vitesse du sous-marin qui justifie cet inachèvement. Mais l'extrême rapidité du *Nautilus* n'est pas toujours nécessaire à la pseudo-liste : cette double mobilité suffit, *mobilis in mobili*, du sujet de l'observation et de l'objet observé. Dans l'extrait suivant, les personnages se sont faits scaphandriers et sont entrés dans l'élément liquide qu'ils observaient : le vecteur D a pleinement remplacé le vecteur N. La description se fait narration, le regard est prolongé par un parcours du corps, on est entré dans le tableau. Le passage est un peu long, mais il mérite qu'on le cite de manière exhaustive, tant il est riche.

Polypes et échinodermes abondaient sur le sol. Les isis variées, les cornulaires qui vivent isolément, des touffes d'oculines vierges, désignées autrefois sous le nom de "corail blanc", les fongies hérissées en forme de champignons, les anémones adhérant par leur disque musculaire, figuraient un parterre de fleurs, émaillé de porpites parées de leur collerette de tentacules azurés, d'étoiles de mer qui constellaient le sable, et d'astérophytons verruqueux, fines dentelles brodées par la main des naïades, dont les festons se balançaient aux faibles ondulations provoquées par notre marche. C'était un véritable chagrin pour moi d'écraser sous mes pas les brillants spécimens de mollusques qui jonchaient le sol par milliers, les peignes concentriques, les marteaux, les donaces, véritables coquilles bondissantes, les troques, les casques rouges, les strombes aile-d'ange, les aphysies, et tant d'autres produits de cet inépuisable océan. Mais il fallait marcher, et nous allions en avant, pendant que voguaient au-dessus de nos têtes des troupes de physalies, laissant leurs tentacules d'outremer flotter à la traîne, des méduses dont l'ombrelle opaline ou rose tendre, festonnée d'un liston d'azur, nous abritait des rayons solaires, et des pélagies panopyres, qui, dans l'obscurité, eussent semé notre chemin de leurs phosphorescentes !⁶⁸

Un classificateur acharné comme Conseil pourrait qualifier un tel morceau de pseudo-liste, de par son aspect hybride. En effet, on observe ici – ce que j'identifiais plus haut comme un effort de lisibilité de la part de Verne – un retour du narratif dans le descriptif. Le point focal est celui des marcheurs, et la description s'organise selon un axe bas-haut qui rappelle d'où part le regard, c'est-à-dire du fond de l'eau. Mais on remarquera que la place accordée au descripteur est assez réduite, tout comme l'est le mouvement ambulatoire des hommes, lent et maladroit. Le centre humain se laisse oublier au profit d'un monde qui ne le regarde pas, de phosphorescences qui n'eussent éclairé le chemin des hommes que fortuitement.

⁶⁸ *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 141.

La pseudo-liste fait coexister et se combattre les principes de parataxe et de cohésion syntaxique, le vertical du lexique scientifique et l'horizontal du récit. De nombreuses séquences, à l'image des « cornulaires qui vivent isolément » et de tout ce monde de coquilles mystérieuses, fondent une véritable poétique de la digression – et, à l'inverse de ce que le registre scientifique du discours devrait théoriquement produire, un éloge du singulier et de l'inconnu. Un singulier intensifié par l'isolement syntaxique de ces expressions, et illustrés par une attention à la singularité phonique de certains éléments (comme en témoignent les allitérations « porpites parées » ou « festonnées d'un liston »⁶⁹). Certes, le récit ne se laisse jamais complètement oublier, et le tableau reste nécessairement attaché au mouvement des promeneurs : « notre marche », « sous mes pas », « il fallait marcher », « notre chemin », etc. Pourtant la pseudo-liste ne se construit pas dans un sens propice au déroulement du récit. Son mouvement est l'inverse de celui de ces « coquilles bondissantes » et de celles qui se trouvent « écrasées » sous les lourdes semelles des conquérants de l'océan. Plus exactement qu'« inverse », il faut à nouveau parler de *perpendicularité*, tant il apparaît que les deux principes d'écriture – le récit et la liste – fonctionnent selon un antagonisme mutuel, entre l'avancée hasardeuse et maladroite du premier et, avec le second, la vie marine qui le fuit de côté, crève sous lui, le survole.

Difficile de savoir si l'un des deux principes l'emporte sur l'autre. Certes, il faut bien avancer, et remplacer la vision de ces merveilles par d'autres, qui leur succéderont. Ou, pour reprendre une expression de Barthes, accepter que « le livre est astreint, par statut, au cheminement⁷⁰ ». Pourtant, que d'impuissance dans cette expression, « nous allions en avant », qui traduit parfaitement la pauvreté de mouvement des protagonistes, bœufs attelés à la tâche de ces désespérantes tribulations autour du monde, alors que tout vogue et bondit autour d'eux !

La grande différence visible ici entre le traitement listé des espèces et celui des objets ressortit à la façon dont les objets se trouvent déterminés, c'est-à-dire sous forme de *lest*. Autant l'objet est présenté comme un poids superflu, autant les animaux et les plantes paraissent légers. Ils indiquent par contraste le poids de l'homme et de ses productions au sein de la nature. Ce principe gravitationnel se déporte sur l'organisation générale du roman vernien : elle touche aussi les listes de noms, qui constituent un jeter-l'ancre, une fixation documentaire, c'est-à-dire là aussi une inscription du roman dans la pesanteur oppressante du contrat éditorial. Les

⁶⁹ Hamon remarque, ailleurs dans le même roman, « la tendance à l'homogénéisation phonique de certaines séries (ovules, volutes, olives...) », *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 220.

⁷⁰ R. Barthes, préface aux *Fragments d'un discours amoureux* (1977), in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 5, p. 32.

scaphandriers de *Vingt mille lieues sous les mers* traînent leurs semelles de plomb comme Verne lui-même traîne le boulet du récit, qu'il faut équiper de documents, boucler puis livrer, trois fois l'an. A la fonction d'ancrage historique ou géographique des listes de noms, les listes d'espèces semblent au premier abord répondre par une fonction similaire de mise en place d'un réel scientifique disciplinairement spécialisé dans la biologie⁷¹. Pourtant un important changement survient, avec *Vingt mille lieues sous les mers*, qui dérange la logique de hiérarchisation observée jusqu'à présent entre description et récit ; en effet ce dernier s'efface au profit des descriptions qui le jalonnent et qui deviennent centrales et essentielles au roman. Au lieu de servir la fiction, d'en être la base de vraisemblance, elles se développent pour elles-mêmes, un peu comme ces polypes coralligènes formés de minuscules animaux mais destinés à former des continents entiers⁷², réduisant d'autant la préséance de l'aventure sur le déroulement du roman, ainsi que celle de l'homme sur une nature supposément circonscrite. Il faut d'ailleurs noter que le passage cité plus haut est extrait du chapitre XVI, intitulé « Promenade en plaine », qui avec le suivant constitue une expédition presque entièrement gratuite des hommes dans le monde sous-marin. En effet Nemo justifie cette sortie par la proposition d'une partie de chasse sous-marine (p. 130), mais ne s'acquitte de ce programme qu'à la fin du chapitre XVII, où sont tués une loutre de mer et un albatros, respectivement en vingt-et-une et en neuf lignes sur l'ensemble des deux chapitres. Il ne s'agissait que d'un prétexte : ces chapitres sont en fait consacrés massivement à la description des fonds marins⁷³. Aucun épisode du roman, à partir de l'enfermement de ses héros dans le *Nautilus*, ne sert à son dénouement, jusqu'à l'avant-dernier chapitre où, face à la décision de Nemo de couler un navire avec tous ses occupants, Aronnax finit par en prendre une à son tour, celle de fuir (p. 463). Trente-sept chapitres sur quarante-neuf sont réduits à des actions localisées, en spirale ou en boucle (la promenade qui part du *Nautilus* pour y revenir), et à des descriptions que la vitesse du sous-marin et la profusion de la vie marine ne peuvent rendre que selon un mode erratique. C'est dire que l'essentiel du roman fonctionne exactement selon les mêmes principes narratifs qui gouvernent l'extrait analysé ci-dessus.

⁷¹ *Vingt mille lieues sous les mers* est par excellence le roman du naturaliste ou du biologiste, *Voyage au centre de la Terre* celui du géologue, *De la Terre à la Lune* celui du mathématicien, *L'Île mystérieuse* celui de l'ingénieur, *Les Enfants du Capitaine Grant* celui du géographe – entre autres.

⁷² *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 161.

⁷³ La phrase « Enfin, vers quatre heures environ, cette merveilleuse excursion s'acheva » apparaît p. 148 et les épisodes de la loutre et de l'albatros surviennent respectivement pp. 149 et 150.

Vers le milieu du roman, Aronnax déclare : « Véritables colimaçons, nous étions faits à notre coquille, et j'affirme qu'il est facile de devenir un parfait colimaçon. » (p. 210) Ce n'est sans doute pas par hasard que cette inversion des rôles entre récit et description se produise dans le cadre d'un roman consacré à la biologie et que ce roman contienne autant de listes. L'aventure humaine semble en effet remplacée par une aventure biologique, qui narrativement se constitue non par concaténation des événements, mais par multiplication végétative, quasiment à l'insu de l'homme. Ce développement corallien du roman trouve dans la liste sa forme idéale.

Si le roman change de sens (dans l'acception sagittale du terme), le remplacement du vecteur N par le vecteur D n'en est pas la seule manifestation : il faut aussi observer, au même titre que le vecteur N s'exprimait dans la liste des incidents du voyage (cf. *supra*, note 67), l'existence de ce que l'on pourrait appeler le vecteur D', qui n'est d'ailleurs pas sans lien avec l'homophonie qu'il entretient avec le mot *déprime*, et dont l'expression est la prétérition. Par elle, l'importance accordée au voyage change aussi. Il ne s'agit plus de savoir quelle péripétie nous attend encore au détour du chemin, mais de regretter tous les chemins que l'on ne prendra pas. C'est le rôle assigné par Verne à la prétérition, visible au sein de *Vingt mille lieues sous les mers* (la fin de l'extrait et son subjonctif imparfait) comme dans bien d'autres romans verniens, mais plus intéressante encore lorsqu'elle apparaît dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*. En effet, ce roman est une véritable proclamation avant l'heure d'un monde où la performance remplace l'aventure et où celle-ci n'est plus qu'entrevue dans le rétroviseur. Comme le déclare Peter Sloterdijk au sujet du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, « c'est le message de Jules Verne : dans une civilisation saturée par la technique, il n'y a plus d'aventure, il ne reste que le risque d'être en retard⁷⁴ ».

3.5 Le tour du monde par la prétérition

Le Tour du monde en quatre-vingts jours et *Le Testament d'un excentrique* se développent selon une structure romanesque peu courante. Dans le *Testament*, l'intrigue est la suivante : sept personnages sont tirés au sort pour parcourir le territoire des Etats-Unis selon le principe du jeu de l'oie, mus par la volonté d'un richissime excentrique – un principe qui gouverne également

⁷⁴ P. Sloterdijk, « Jules Verne et Hegel » in *Le palais de cristal. A l'intérieur du capitalisme planétaire*, trad. O. Mannoni, Maren Sell, 2006, p. 58.

la construction du récit⁷⁵. Comme *Vingt mille lieues sous les mers*, *Le Testament* est un roman de l'errance. Le principe narratif reste délégué – non plus à un impénétrable Nemo, mais au hasard d'un jeu de dés, qui envoie les différents concurrents du jeu d'un bout à l'autre du territoire américain. Quant au *Tour*, il se fonde sur un principe que Verne délègue également, mais au Progrès : le roman est fondé sur le constat de Fogg selon lequel un tour du monde ne devrait demander que 80 jours de voyage, si l'on optimise tous les moyens de transport qu'offre la technique moderne. Ce calcul ne tient pas compte des aléas d'un voyage dont on ne peut s'imaginer qu'il puisse se dérouler sans écarts par rapport à un tel programme, purement théorique.

Il y a, dans ces deux romans, deux types de listes. D'une part une liste programmatique, voire proleptique, qui donne au récit son sens et son ordonnancement. Métaphoriquement verticale, elle tend à finir le roman au plus vite et à le réduire au factuel. D'autre part une liste descriptive, presque végétative, qui ralentit l'intrigue – métaphoriquement horizontale.

Les premières ont souvent l'aspect de formules, comme on les avait identifiées dans le portrait de Quaresmeprenant. Elles fonctionnent de manière tabulaire et établissent un ordre rigide. Elles sont au fondement du roman et elles en sont l'épure. Leur fonction est de même nature que celle des listes documentaires servant à ancrer le récit dans un savoir préétabli. Dans le *Tour*, il s'agit du parcours établi par Fogg :

De Londres à Suez par le Mont-Cenis et Brindisi, railways et paquebots	7	jours
De Suez à Bombay, paquebot	13	-
De Bombay à Calcutta, railway	3	-
De Calcutta à Hong-Kong (Chine), paquebot	13	-
De Hong-Kong à Yokohama (Japon), paquebot	6	-
De Yokohama à San Francisco, paquebot	22	-
De San Francisco à New York, railroad	7	-
De New York à Londres, paquebot et railway	9	-
	<hr/>	
Total	80	jours ⁷⁶

Dans le *Testament*, il s'agit de celle où les 50 états américains sont disposés sur les 63 cases du jeu de l'oie⁷⁷, dont je ne reproduis ici que quelques éléments :

⁷⁵ « On notera que Verne se montre ici précurseur, non des découvertes scientifiques, mais de l'Oulipo et surtout de Georges Perec », J.-Y. Tadié, *Regarde de tous tes yeux, regarde*, Gallimard « L'un et l'autre », 2005, p. 242.

⁷⁶ *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, p. 28.

Case	1. Rhode Island	Case	33. North Dakota.
-	2. Maine.	-	34. New Jersey.
-	3. Tennessee.	-	35. Ohio.
-	4. Utah	-	36. Illinois.
-	5. Illinois.	-	37. West Virginie.
-	...	-	... ⁷⁸

Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, la liste partageait par hybridation la construction du récit avec une intrigue défaillante ; ici, une étape supplémentaire est franchie : la liste est placée à l'origine de la construction narrative, constituant un récit minimal dont le roman est le développement. Le vecteur N prend la forme d'une programmation établie, dont le principe est souverain et que rien ne pourra contrecarrer. À ce procédé d'écriture, où le récit est laissé à sa propre logique (comme on laisse un enfant s'amuser tout seul) correspond en fait une promotion du vecteur descriptif, une émancipation de la description (et donc de la liste de second type), non plus comme une technique subordonnée au roman, mais comme siège de l'intérêt romanesque. Le cheminement du roman est, quant à lui, délégué à un principe mécanique. Dans le *Tour*, malgré le coup de théâtre final où, grâce au décalage horaire, le pari que l'on croyait perdu est finalement gagné, c'est au personnage de Fogg que revient la paternité de cette mécanique. Selon lui, le principe conducteur de la circonférence qu'il entreprend est purement mathématique. Au-delà de cette entrée en matière, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* se rapproche de *Vingt mille lieues sous les mers* dans la manière dont le récit est mené. Là où Nemo, dont le nom est « personne », misanthrope détaché de l'humanité, faisait corps avec sa machine et représentait la folie de l'errance et du nulle-part-chez-soi, Phileas Fogg, dont le nom rappelle l'impénétrable et proverbial brouillard de son pays, taciturne au dernier degré, fait corps avec une autre mécanique : il est l'incarnation du déterminisme scientifique, opposé à l'aléatoire de la nature ; il représente ainsi la folie de la ligne droite et de l'appropriation du monde entier comme un chez-soi. Ces deux folies ne sont pas si différentes. Nemo est obsédé par sa vengeance, Fogg par sa performance. Mais alors que Nemo possédait aussi les qualités d'un esthète, Fogg n'a que peu d'égards pour ce qui se passe à gauche et à droite de son compartiment de train, de sa cabine de paquebot : « il ne voyageait pas, il décrivait

⁷⁷ L'itinéraire des participants repasse deux fois par certains états.

⁷⁸ *Le Testament d'un excentrique*, p. 79.

une circonférence⁷⁹ ». C'est dire qu'au sein des *Voyages extraordinaires*, l'Anglais est un héros en négatif, un obstacle à l'écriture romanesque. Fogg, écrit Sloterdijk, est « un pur passager » pour qui faire le tour du monde est « une prestation sportive, pas une leçon philosophique ni même l'élément d'un programme d'éducation⁸⁰ ». Ceci revient à dire que ce programme, c'est-à-dire la liste qui est au fondement du roman, endosse une fonction narrative non seulement tyrannique (le détour n'est pas prévu, il n'est donc pas permis) mais également antiromanesque : il n'est rien besoin d'écrire d'autre, tout est là⁸¹. C'est aussi, typiquement, la liste dont on biffe les items au fur et à mesure qu'elle s'accomplit, et qui révèle une fonction pragmatique⁸². Verne présente un plan de roman qui se suffit à lui-même et qui, de plus, est aussi trivial qu'une liste de courses. Il n'est pas dupe de cette trivialité. En créant ce personnage, il satirise sa propre occupation, en dupliquant la contrainte de vitesse à laquelle il est lui-même astreint. Mais il se donne aussi les moyens de contrecarrer cette dynamique narrative négative : c'est là qu'apparaît le second type de liste.

Ce second type se présente tout d'abord de la même façon que dans *Vingt mille lieues sous les mers*. Alors que, dans ce roman, le principe descriptif, perpendiculaire (Goody dirait : « latéral⁸³ ») était le fait d'Aronnax et de ses compagnons, dans le *Tour* c'est au personnage de Passepartout que ce rôle est confié. Ce Français fantasque et gaffeur, aussi souple que son maître est rigide, s'avère presque aussi efficace que l'inspecteur Fix⁸⁴ lorsqu'il s'agit de faire capoter les plans de son maître. A ce propos, il faut remarquer que si ces deux personnages endossent respectivement les rôles d'adjuvant et d'opposant⁸⁵ à l'action de Fogg, la fonction de Passepartout est aussi bien à mettre au compte d'une opposition, dans la mesure où il contrecarre le schéma initial du voyage élaboré par Fogg. Car c'est à Passepartout que le lecteur doit de voir quelque chose des endroits traversés par Fogg, comme cette description de

⁷⁹ *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, p. 66.

⁸⁰ P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 59.

⁸¹ Fogg est un personnage qui parle très peu, contrairement à Passepartout qui est un « bavard descripteur », si on lui attribue la formule de Hamon. On pourrait dire dès lors que Fogg *sous-détermine* la description (*Du Descriptif, op. cit.*, pp. 185-189).

⁸² Maurice Laugaa, « Le récit de liste » in *Etudes françaises* n° 14, 1978, p. 163 : « la fonction pragmatique du signe se dédouble entre une proposition et sa rature ». A ce propos, il faut remarquer avec Compère que « Verne s'impose de ne plus revenir sur un lieu qui a déjà été le sujet d'un roman », rature symbolique qui révèle le caractère pragmatique des listes, de lieux en particulier (D. Compère, « Biographie de Jules Verne », en ligne : <http://www.fictionbis.com/clubverne/gestion/biographie.php?PHPSESSID=b21491d2011655d02a0735819dea748b>, le 15.08.2014).

⁸³ J. Goody, *La Raison graphique*, Minuit, 1979, p. 212.

⁸⁴ Rappelons que ce policier cherche à faire échouer la tentative des héros, étant persuadé (à tort) que Fogg s'est rendu coupable d'une attaque de banque avant son départ.

⁸⁵ A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, PUF, 1986 [1966], pp. 174-185.

Yokohama, pseudo-liste également, rehaussée (c'est-à-dire, là encore, rendue lisible) par des compléments d'information narrativisant les éléments qui la constituent :

Dans les rues, ce n'était que fourmillement, va-et-vient incessant ; bonzes passant processionnellement en frappant leurs tambourins monotones, yakounines, officiers de douane ou de police, à chapeaux pointus incrustés de laque et portant deux sabres à leur ceinture, soldats vêtus de cotonnades bleues à raies blanches et armés de fusils à percussion, hommes d'armes du mikado, ensachés dans leur pourpoint de soie, avec haubert et cotte de mailles, et nombre d'autres militaires de toutes conditions, – car, au Japon, la profession de soldat est autant estimée qu'elle est dédaignée en Chine. Puis, des frères quêteurs, des pèlerins en longue robe, de simples civils, chevelure lisse et d'un noir d'ébène, tête grosse, buste long, jambes grêles, taille peu élevée, teint coloré depuis les sombres nuances du cuivre jusqu'au blanc mat, mais jamais jaune comme celui des Chinois, dont les Japonais diffèrent essentiellement. Enfin, entre les voitures, les palanquins, les chevaux, les porteurs, les brouettes à voile, les « norimons » à parois de laque, les « cangos » moelleux, véritables litières en bambou, on voyait circuler, à petits pas de leur petit pied, chaussé de souliers de toile, de sandales de paille ou de socques en bois ouvragé, quelques femmes peu jolies, les yeux bridés, la poitrine déprimée, les dents noircies au goût du jour, mais portant avec élégance le vêtement national, le « kirimon », sorte de robe de chambre croisée d'une écharpe de soie, dont la large ceinture s'épanouissait derrière en un nœud extravagant, – que les modernes Parisiennes semblent avoir emprunté aux Japonaises⁸⁶.

Le passage, comme celui de *Vingt mille lieues sous les mers* analysé tout à l'heure, est très écrit ; il ne s'agit pas uniquement d'aligner les informations. Des expressions comme « ensachés dans leur pourpoint de soie » sont remarquables de finesse. On notera aussi que les premiers spécimens de Japonais décrits, en dérogation de l'ordre hiérarchique observé par Verne (militaires d'abord, religieux ensuite, puis les civils, le bas peuple, les véhicules et enfin les femmes – même pas jolies) sont des bonzes au rythme de marche monotone, rythme hypnotique qui justifie le choix du format listé pour rendre cet effet de « fourmillement ».

On l'a dit, cette plongée dans l'exotisme oriental est le fait de Passepartout. Si le lecteur peut profiter de la scène, c'est parce que le maladroit serviteur a, par accident, devancé son maître au Japon et doit l'y attendre. Le double principe de verticalité et de perpendicularité (ou de latéralité) de la liste est lié à son rapport avec son descripteur, son sujet⁸⁷ : le dédoublement Fogg-Passepartout fournit un dédoublement spéculaire de l'autorité énonciative du roman. D'un côté Fogg incarne le principe auctorial, que Verne dépeint de manière caricaturalement

⁸⁶ *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, p. 162.

⁸⁷ C'est ce que Laugaa appelle le « double bind » de la liste : d'une part elle est structurellement englobante dans la disposition verticale de ses items, de l'autre elle autorise des « prise de sens latérales » de la part du lecteur (*art. cit.*, p. 167).

rigide grâce à la liste des trajets à accomplir. Verne dit en somme : s'il avait été donné à Fogg de faire le récit de son voyage, nous n'aurions eu qu'un rapport comptable. C'est pourquoi il introduit Passepartout, personnage « lectorial », qui peut se permettre de lire les lieux selon un principe plus nettement romanesque – c'est-à-dire à les décrire.

Le bras de fer entre ces deux principes manque d'être remporté par le premier : le rythme effréné du voyage, structurellement nécessaire au roman, ne permet pas de pauses d'observation (après tout, Fogg est le maître de Passepartout). C'est pourquoi un procédé tiers s'applique, celui de la prétérition, qui est en quelque sorte le juste milieu entre la « liste de Fogg » et la « liste de Passepartout ». La prétérition possède des affinités avec la liste verticale de Fogg, qui structure théoriquement le récit, comme avec la liste perpendiculaire qui le rend lisible. Elle se présente au carrefour de la liste pragmatique, qui pour Verne correspond en partie à la gestion documentaire de ses sources extralittéraires, et de l'exigence descriptive du récit d'aventure. Comme le remarque Hamon, « l'inflation descriptive » chez Verne « se signale souvent par la multiplication de ces signaux autoréférentiels que sont [...] les prétéritons⁸⁸ ». Celles-ci, plus que des figures de style, confinent au tic d'écriture vernien. Elles sont toujours la conséquence d'un principe de vitesse narrative, principe souvent incarné par le personnage qui conduit l'aventure, comme le professeur Lidenbrock, qui n'est absolument pas intéressé par les curiosités de la ville de Copenhague⁸⁹. Elles sont également très présentes dans *Vingt mille lieues sous les mers*⁹⁰ ou dans *Le Testament d'un excentrique*⁹¹. Fogg, quant à lui, est si quelconque que la prétérition sert même à qualifier sa personne, en creux :

Il n'était ni industriel, ni négociant, ni marchand, ni agriculteur. Il ne faisait partie ni de l'*Institution royale de la Grande-Bretagne*, ni de l'*Institution de Londres*, ni de l'*Institution des artisans*, ni de l'*Institution Russell*, ni [...]⁹²

⁸⁸ P. Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 220. Je tronque ici son propos sans le reprendre entièrement, car pour lui les listes, « listes de noms de peintres, de noms de coquillages, de noms de poissons » (*idem*) sont d'autres représentants de ces signaux – or dans le cas qui nous occupe, la liste se présente sous la forme de prétéritons.

⁸⁹ « Il ne vit rien, ni l'insignifiant palais du roi, ni le joli pont du XVII^e siècle, qui enjambe le canal devant le Muséum, ni cet immense cénotaphe de Thorwaldsen, orné de peintures murales horribles et qui contient à l'intérieur les œuvres de ce statuaire, ni, dans un assez beau parc, le château bonbonnière de Rosenborg, ni l'admirable édifice renaissance de la Bourse [...] », *Voyage au centre de la Terre*, pp. 60-61.

⁹⁰ « Le temps lui avait manqué pour compléter la classe des crustacés par l'examen des stomatopodes, des amphipodes, des homopodes, des isopodes, des trilobites, des branchiopodes, des ostracodes et de entomostracées », *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 302.

⁹¹ « On n'entrevit [...] rien d'Oswego, de Yorkville, de Sandwich, de Mendoza, de Princeton, de Rock Island [...] », *Le Testament d'un excentrique*, p. 98.

⁹² *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, pp. 9-10.

Et bien entendu, la prétérition est avant tout de mise lorsqu'il s'agit de parler des étapes du voyage que l'on saute :

Le train passa à toute vitesse, et l'on n'aperçut plus rien des merveilles du Bengale, ni Golconde, ni Gour en ruine, ni Mourshedabad, qui fut autrefois capitale, ni Burdwan, ni Hougly, ni Chandernagor, ce point français du territoire indien sur lequel Passepartout eût été fier de voir flotter le drapeau de sa patrie !⁹³

D'une part, on observe donc que la prétérition obéit à un besoin de Verne de farcir le texte avec toute une documentation, dont la vraisemblance exigée par l'allure romanesque l'empêche de se servir, mais qu'il est par ailleurs contractuellement obligé de fournir à ses lecteurs. La fonction pragmatique de la liste, qui détruit symboliquement chaque item mentionné, joue alors contre la fonction descriptive, laquelle au contraire demande d'observer une pause dans l'action. D'autre part, et à la lumière des observations faites sur les listes de *Vingt mille lieues sous les mers*, on voit bien pourtant que la prétérition est aussi présente en tant que figure rhétorique, étant l'expression déceptive de tout ce qu'on ne fera pas, tous les endroits où l'on n'ira pas, toutes les rencontres qu'on ne pourra pas faire. Egalement de tous les livres qu'on ne pourra pas lire, car les romans de Verne sont hantés par les livres, en amont (les sources scientifiques) comme en aval (les livres en abyme) :

« Quel gros livre, monsieur Cyrus, on ferait avec tout ce qu'on sait !
- Et quel plus gros livre encore avec tout ce qu'on ne sait pas », répondit Cyrus Smith⁹⁴.

La prétérition est la caractéristique principale de ce livre non écrit. Elle est un des fondements de la liste vernienne, laquelle est, en fait, toujours plus ou moins une prétérition, parce qu'elle est un passage en revue de tout ce que les protagonistes (et le lecteur) doivent accepter de voir fuir au profit du parcours, du chemin à suivre, du roman. Elle est par sa forme une image d'un savoir qui ne se satisfait plus du simple apport documentaire, et qui se situe là où le roman ne peut jamais se rendre, obligé qu'il est de suivre un mouvement, une intrigue.

En d'autres termes, représenter l'axe N sur la base d'une progression si rapide qu'elle en devient absurde, revient à revendiquer que le savoir, pour Verne, est ailleurs, autour, là où l'on ne peut pas se rendre, ce dont on ne peut parler que très brièvement, le temps d'un mot. Or ce qui passe pour un savoir de documentation est, de toute façon, médiatisé par des savoirs de

⁹³ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁴ *L'Île mystérieuse*, p. 443.

seconde main. C'est le mot de Buisine : « la nature est un espace lisible qui tire sa lisibilité du savoir scientifique ». Verne reconnaît donc que le roman, s'il devait n'être que scientifico-didactique, ne serait qu'une répétition mécanique. S'il existe un autre mode d'appréhension du monde, celui-ci est ailleurs, dans la marge d'un roman didactique défini uniquement en tant que production contractuelle. La prétérition est un appel à quitter ce roman-là pour un extérieur – mais cet extérieur ne l'est pas vraiment, parce qu'il s'offre à lire à travers la liste même, lorsqu'elle devient autre chose qu'un compendium à vocation didactique, lorsqu'elle devient une échappatoire.

L'enjeu de la place de la liste au sein du roman vernien est donc plus complexe que ne le laissait entendre nos observations liminaires. Il ne suffit pas de considérer l'axe descriptif comme celui dont Verne dispose pour rassembler les connaissances scientifiques qu'il a pour mission de fournir, quitte à bâcler cette tâche en utilisant la liste comme une description à bon marché, au profit d'un axe narratif vers quoi tendraient ses vrais efforts. On l'a vu, et Butor ou Noiray y ont été sensibles, la liste vernienne possède un caractère profondément esthétique⁹⁵.

La prétérition serait l'envers (le négatif), mais possédant la même fonction d'échappatoire, de la liste descriptive usuelle (positive). Ce qui les relie dans cette fonction, c'est le caractère potentiellement infini de leur forme commune de liste. Comme la description, la liste s'articule avec le récit selon un rapport au temps : le temps de la description ralentit celui de l'aventure (alors que le temps du résumé, ou du « sommaire » genettien, l'accélère)⁹⁶. Mais la description tend toujours à sa propre clôture, ce en quoi elle se fonde dans le récit, duquel elle est dépendante⁹⁷, tandis que la liste, qui en était la base, dépasse également la description, en permettant une ouverture hors du temps du récit, hors des contraintes de sa rédaction et sa clôture rapides.

Par la liste, Verne honore son contrat, avec discipline. Mais il s'en sert, grâce à la menace du désordre erratique qu'elle recèle, pour faire, pendant un instant, la grève du roman d'éducation hetzelien, pour littéralement *tirer au flanc* (littéralement, car latéralement). Ainsi, il établit un statut du savoir double, se faisant d'une part le héraut d'un savoir livresque dont il ne doute pas – sa nomenclature est « un peu sèche, mais très exacte⁹⁸ », d'autre part à un niveau

⁹⁵ J. Noiray, *art. cit.*, p. 43 ; M. Butor, « Le point suprême et l'âge d'or » in *Œuvres complètes*, t. II, (*Répertoire 1*), La Différence, 2006 [1949].

⁹⁶ Ph. Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 95 : Hamon analyse à cet endroit une description de Verne, à propos de laquelle il observe qu'elle se présente entre autres « comme un récit » qui se clôt avec un « “enfin” obtention finale d'un portrait ».

⁹⁸ *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 414.

autobiographique latent, confessant implicitement que la fonction didactique de ses romans ne constitue pas exactement sa vision d'une écriture qui, pour être vraie, doit s'éloigner des sentiers battus. Le « vrai » du documentaire se présente dès lors comme contraire à ce nouveau savoir, qui se développe identitairement, dans le *moi* vernien, dans le projet d'une création libérée des contraintes éditoriales qui l'accablent.

3.6 Un romantique contrarié

Il poussait des soupirs, ne savait pas ce qu'il avait, se trouvait lui-même changé.
Flaubert⁹⁹

Verne dépasse pourtant rarement le stade des velléités, ne s'écarte jamais très loin du sentier qu'il se propose de battre, et c'est la raison pour laquelle il est souvent considéré comme un romancier profondément bourgeois, usant du langage – et de la liste – comme un bibelotier s'entoure d'objets, s'enferme dans ses collections. Barthes, dans ses *Mythologies*, déclare ainsi que le monde de Verne est un monde clos, à l'image du *Nautilus* :

Le goût du navire est toujours joie de s'enfermer parfaitement, de tenir sous sa main le plus grand nombre possible d'objets [...]. Le *Nautilus* est à cet égard la caverne adorable : la jouissance de l'enfermement atteint son paroxysme lorsque, du sein de cette intériorité sans fissure, il est possible de voir par une grande vitre le vague extérieur des eaux, et de définir ainsi dans un même geste l'intérieur par son contraire¹⁰⁰.

Malgré sa pertinence, la vision de Barthes est unilatérale. D'abord parce qu'il existe chez les occupants du *Nautilus* une propension à l'appropriation de cet extérieur, que ce soit à la manière nominative de Ned Land, à la manière classificatrice de Conseil ou à celle, plus complète et plus surplombante, d'Aronnax. L'attention portée à l'extérieur n'est pas réduite au contentement d'être à l'intérieur, elle y déporte les protagonistes de *Vingt mille lieues sous les mers*. Le danger d'une trop forte ou trop longue complaisance dans l'enfermement est dénoncé : un danger pointé par le personnage de Ned Land, qui ne pense qu'à s'échapper. Ou, au chapitre XVI, par la lutte quasi désespérée de tous les occupants du sous-marin pour sortir

⁹⁹ G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Pocket classiques, 1999, p. 154.

¹⁰⁰ R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 733. Je choisis ici délibérément d'ignorer la lecture psychanalytique qui pourrait être faite de cette citation, plus prise ici dans son aspect politique. Voir à ce propos également Buisine, *art. cit.*, p. 89.

l'engin, à la pioche, d'une gangue de glace qui menace de l'emprisonner, illustrant le danger d'un *enfermement de l'enfermement*, l'inverse exact de la formule *mobilis in mobili*.

On conviendra que Barthes ne rend pas non plus justice à Verne, lorsqu'il avance que, pour ce dernier,

le monde est fini, le monde est plein de matériaux numérables et contigus. L'artiste ne peut avoir d'autre tâche que de faire des catalogues, des inventaires, de pourchasser de petits coins vides, pour y faire apparaître en rangs serrés les créations et les instruments humains¹⁰¹.

Ce serait exact si Verne se contentait de faire de ses listes des inventaires, mais on a vu que ce n'était pas le cas. Certes, la télémachie vernienne offre le visage d'un monde « fini » – c'est une caractéristique classique de cet univers, que mentionnent également Hamon et Lestringant¹⁰² ; il est sans doute assez « plein », mais d'une plénitude parfois incontrôlable, et surtout, toujours inaccessible. Les compagnons du *Nautilus* ne font pas autre chose que de pourchasser des coins vides, mais leur entreprise est vouée à l'échec, car elle est prise malgré tout dans la logique scientifique qui l'enclôt. La volonté de soumettre le monde des mers tout entier à la nomenclature de la science et du progrès est très visible dans *Vingt mille lieues sous les mers*, mais elle se heurte à l'impossibilité pour une telle expérience d'aboutir. Le parcours du *Nautilus* est, certes, varié et long, mais il l'est à l'excès. Par sa longueur même, qui confine à l'errance, et plus encore par la perpendicularité à laquelle seule les prisonniers du submersible ont accès, il indique l'infini qui reste constamment à parcourir. On trouve chez Compère une réflexion allant dans ce sens :

Plus intéressant que les machines verniennes – *Nautilus*, *Albatros*, Géant d'Acier, etc. – Verne crée à partir du monde réel un univers totalement imaginaire de profondeurs glauques, étendues glacées, déserts brûlants, cavernes accueillantes, îles mystérieuses, villes englouties, steppes monotones, jungles inextricables.¹⁰³

... A ceci près que cet « univers totalement imaginaire » n'est imaginaire que pour le Verne réduit par Barthes au confort bourgeois d'où il ne sort pas, alors qu'il existe un Verne qui sort de sa coquille machinique et qui, usant de la liste, recrée les conditions d'une échappée hors des systèmes et des rouages de la raison positiviste, en direction de la rêverie. Cette rêverie,

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 732.

¹⁰² Ph. Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 223 et F. Lestringant, *Le Livre des îles*, *op. cit.*, p. 370.

¹⁰³ D. Compère, *Jules Verne écrivain*, *op. cit.*, p. 30.

je veux la voir comme l'indice d'un profond *romantisme* de Verne¹⁰⁴. On en trouvait l'indice dans le long extrait de *Vingt mille lieues sous les mers* cité plus haut, où l'humain participait d'un *tableau* de la mer dans lequel il ne figurait lui-même qu'à titre de détail incongru¹⁰⁵. Plus précisément, Verne laisse entrevoir un romantisme de type allemand, se réclamant de la *Naturphilosophie*, tel que l'a commenté Albert Béguin :

La créature [romantique] se sent isolée dans l'immensité d'un univers auquel elle s'oppose, et, pour s'être réduite elle-même aux activités lucides, elle est prise de crainte et de regret lorsqu'elle devine, vivant toujours dans l'ombre d'elle-même, les forces qu'elle avait voulu y replonger à jamais.¹⁰⁶

On lit, dans ces « activités lucides », la partie la plus visible du travail de romancier de Verne, son rapport à un réel juridiquement consigné par son contrat, un réel circonscrit dans le monde saturé et sur-arpenté de ses télémachies. Dans la « créature isolée », on décèle un Verne velléitaire mais insoumis, pris de rêverie, qui s'oppose aux limitations du discours scientifique, qui cherche la dissolution dans un Tout océanique – une créature aussi humaine que corallienne. Le « regret » enfin, c'est celui qu'on lit dans la liste : regret *de* la liste comme instrument d'une délimitation du monde, par l'apport des sciences et des techniques fournies en listes sans autre forme de procès ; regret *par* la liste, prétéritive au sens large, aussi bien des prétéritions manifestes (les espèces qu'on aurait pu voir et qu'on n'aura pas vues) que suggérées (les espèces auprès desquelles on passe et qu'on ne voit déjà plus). Un romantisme teinté de mélancolie, donc, à l'image de cette réflexion d'Aronnax :

Pourquoi étions-nous emprisonnés sous ce masque de métal et de verre ! [...] Que ne vivions-nous, du moins, de la vie de ces poissons qui peuplent le liquide élément, ou plutôt encore de celle de ces amphibiens qui, pendant de longues heures, peuvent parcourir, au gré de leurs caprices, le double domaine de la terre et des eaux !¹⁰⁷

¹⁰⁴ Je ne suis pas le premier à présenter cet éclairage. Christian Chelebourg, en conclusion à son étude sur l'espace chez Verne, écrit : « Les espaces imaginés par Jules Verne accusent en lui le rêveur mélancolique », et, plus loin, que « la mélancolie vernienne se manifeste aussi, sur un plan esthétique, par une nostalgie très sensible au Romantisme triomphant. » Jules Verne, *la science et l'espace. Travail de la rêverie*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2005, pp. 123 et 124. Pierre-André Touttain l'indique également dans « Aspects du romantisme souterrain : les “Indes noires” », P.-A. Touttain (dir.), *Cahiers de l'Herne Jules Verne*, 1974, pp. 225-229. Il s'agit ici d'un usage propre de l'adjectif « souterrain » (il y est question des cavernes et des sous-sols), mais on pouvait aussi en envisager l'usage figuré : celui d'un « sous-texte ». Il faut enfin rapporter que l'idée de *Vingt mille lieues sous les mers* a été suggérée à Verne par George Sand, comme le précise D. Compère (« Biographie de Jules Verne », *art. cit.*).

¹⁰⁵ On peut penser – mais peut-être cela n'engage-t-il que moi – à certains tableaux de Caspar David Friedrich.

¹⁰⁶ A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, José Corti, 1939, p. 396.

¹⁰⁷ *Vingt mille lieues sous les mers*, pp. 220-221.

A l'univers parcouru à l'aide de l'objet technologique, Verne oppose le rêve d'un état désirable de l'être, l'état amphibie, et il le présente sous la double forme du caprice et de l'intemporalité. La liste me semble être la traduction textuelle de ce caprice, étant un excursus hors du récit et hors de la description même (qui lui sert d'excuse mais qu'elle dépasse, ou qu'elle voudrait dépasser), comme de cette intemporalité, car elle présente dans sa forme le schéma d'un recommencement potentiellement infini. Le monde marin est celui qui traduit le mieux le rêve romantique de Verne : le rêve d'une écriture à la fois liquide et pure, libérée de toute contrainte : « devant l'eau profonde, tu choisis ta vision », écrivait Bachelard ; « tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini ; tu as le droit ambigu de voir et de ne pas voir¹⁰⁸ ». La rive ou l'infini (scientisme ou romantisme), voir et ne pas voir (liste documentaire et liste prétéritive) : voilà une alternative qui correspond parfaitement à l'entre-deux-eaux que fréquente Verne :

On connaît la diaphanéité de la mer. On sait que sa limpidité l'emporte sur celle de l'eau de roche. Les substances minérales et organiques, qu'elle tient en suspension, accroissent même sa transparence. Dans certaines parties de l'Océan, aux Antilles, cent quarante-cinq mètres d'eau laissent apercevoir le lit de sable avec une surprenante netteté, et la force de pénétration des rayons solaires ne paraît s'arrêter qu'à une profondeur de trois cents mètres. Mais, dans ce milieu fluide que parcourait le *Nautilus*, l'éclat électrique se produisait au sein même des ondes. Ce n'était plus de l'eau lumineuse, mais de la lumière liquide¹⁰⁹.

Les commentateurs de Verne ont eu tendance, à l'image de Barthes, à focaliser leurs analyses sur l'ancrage scientifique, positiviste, de ses romans, attentifs dès lors à ces lourdeurs du trait, à cette clôture de l'immanence : « on connaît », « on sait », à l'exactitude procédurière des « cent quarante-cinq mètres d'eau ». Mais observons également le reste de l'extrait : la suspension thématifiée s'y développe à plus d'un titre, dans un paragraphe vagabond, tout d'abord souvenir probable de la lecture de Hugo¹¹⁰, puis qui tend à l'onirique dans sa dernière partie¹¹¹. En commentant le sous-titre de l'œuvre de Verne, *Voyages dans les mondes connus et*

¹⁰⁸ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, José Corti, 1942, p. 63.

¹⁰⁹ *Vingt mille lieues sous les mers*, p. 119.

¹¹⁰ Hugo, dans *Les Travailleurs de la mer* (*Œuvres Complètes – Roman III*, Robert Laffont « Bouquins », 1985, p. 202), décrit ainsi le « chaos » qu'est l'océan : « Il égalise et marie les phénomènes. Il se simplifie par l'infini dans la combinaison. C'est à force de mélanges et de troubles qu'il arrive à la transparence. La diversité soluble se fond dans son unité. »

¹¹¹ Peut-être pourrait-on également parler de « merveilleux » – dans tout les cas, il est intéressant de relever que le recours à l'électricité ne joue pas le jeu d'une explication rationnelle ou technique, au contraire. Noiray (dans *Le*

inconnus, Butor fait remarquer que « le rêve accompagne et suit la description la plus positive sans que la moindre faille se produise entre eux¹¹² ». Verne n'accomplit-il pas en partie ce rêve dans *Vingt mille lieues sous les mers*, dans ces listes qui, par *suspension*, présentent le caractère même du liquide décrit, maintenant leurs mots entre deux eaux, entre deux récits ? Ce rêve romantique dont la liste est à la fois l'obstacle et le véhicule, Compère le décrit lui-même en ces termes : « Sans pouvoir être qualifiée d'*œuvre-limite*, l'œuvre vernienne contient cependant çà et là le rêve de ce que l'auteur aurait peut-être voulu écrire, à la fois le secret et la caricature de sa création¹¹³ ».

Qu'est-ce que « l'auteur aurait voulu écrire » ? Il faut rappeler que, dès les premiers temps des *Voyages extraordinaires*, Verne se rêve en écrivain qu'il ne pense pas être : « Je cherche à devenir un styliste, mais sérieux ; c'est l'idée de toute ma vie¹¹⁴ », confie-t-il à Hetzel en 1864. Une idée qu'il a poursuivie, se désolant de n'être jamais pris au sérieux par ses contemporains : en témoignent ses efforts réitérés sur de nombreuses années pour obtenir un fauteuil d'académicien qu'on lui refusera toujours. Et ce « secret », il faut le lire dans le caractère spéculatif, idéaliste et exalté d'un auteur dont on n'a, la plupart du temps, voulu voir que le caractère positiviste et raisonnable. Quel meilleur lieu, pour observer cette ambivalence, que la liste, où coexistent l'ordre du naturaliste et le désordre du rêveur ?



Au terme de ce chapitre, la question qu'il faut se poser est la suivante : la liste chez Verne se présente-t-elle comme le principe d'un rapport immédiat au monde ? On a vu que, chez Homère comme chez Rabelais, la liste était le lieu d'une tension entre un réel immédiat et médiat. Alors que la liste exprimait chez Rabelais ce qu'on a qualifié de « fondamentale instabilité », ce n'est pas le cas chez Verne, dont l'écriture présente au contraire, dans son approche directe, une grande stabilité, où la liste joue un rôle documentaire plein et indéniable. La réponse serait donc oui. Mais ce n'est pas le seul rôle que la liste joue : elle sert aussi à dénoncer la fausse immédiateté d'un monde qui, considéré comme définitivement fixé, ne devrait pourtant pas l'être. Dans cette acception, la réponse est négative. L'instabilité, si elle n'est pas au fondement de la poétique vernienne, existe pourtant, mais chez un Verne plutôt

Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900), t. II, José Corti, 1982, p. 96) remarque que l'électricité, chez Verne, possède une « fonction essentiellement magique ».

¹¹² M. Butor, *art. cit.*, p. 134.

¹¹³ D. Compère, *Jules Verne écrivain, op. cit.*, p. 121.

¹¹⁴ Cité par Jean-Jules Verne, *Jules Verne*, Hachette, 1973, p. 114.

méconnu, au côté sombre, *négaliviste*, si un tel terme est approprié. Compère établit un lien entre Rabelais et Verne, fondé par leur commune propension à la liste :

Je serais plutôt tenté de rapprocher Verne de Rabelais à cause d'une volonté commune d'ouvrir un texte littéraire à tous les langages de leur époque. [...] D'où, comme dans Rabelais aussi, ces énumérations de termes techniques, catalogues ornithologiques, ichtyologiques, minéralogiques, etc., où se perçoit la double jouissance du savoir rassemblé et du choc des mots.¹¹⁵

La remarque ne tient pas compte du fait que ces deux auteurs ne peuvent pas être réduits à la stricte positivité jouissante et triomphante de leurs listes. Dans ce qu'elles véhiculent de négatif, il y a la volonté de dénoncer le savoir tel qu'il va. On peut ainsi lire dans la liste vernienne l'expression d'une *mélancolie*. Le terme est lourd de sens, et ce n'est pas ici le lieu de son explicitation (j'anticipe ici sur une réflexion qui aura lieu *infra*, III.2.4) ; peut-être faudrait-il le déporter vers un autre, plus particulier, celui de nostalgie, avec lequel il entretient des rapports de proximité. Jean Starobinski s'est exprimé à ce sujet :

Il est permis de conjecturer que la nostalgie est une virtualité anthropologique fondamentale : c'est la souffrance que subit l'individu par l'effet de la séparation, lorsqu'il est demeuré dépendant du lieu et des personnes avec lesquels s'étaient établis ses rapports premiers. La nostalgie est une variété du deuil¹¹⁶.

La nostalgie vernienne est celle d'un exilé littéraire. Verne baigne dans un monde positiviste parfois trop lourd pour lui. Il ne s'en est jamais directement plaint dans sa correspondance, mais on y lit ces lignes adressées à son éditeur à l'époque de la rédaction de *Vingt mille lieues sous les mers* :

La mer n'appartient pas aux despotes ; à sa surface ils peuvent encore exercer leurs droits iniques, s'y battre, s'y dévorer, y transporter toutes les horreurs terrestres. Mais à trente pieds au-dessous de son niveau leur pouvoir cesse... au sein des mers, là seulement est l'indépendance ! là, je ne reconnais pas de maître ! là je suis libre !¹¹⁷

C'est peut-être de cet « enfermement » dont parlait Barthes, en exergue de ce chapitre, que Verne voudrait se libérer. Moins d'un enfermement volontaire que d'un exil symbolique

¹¹⁵ D. Compère, *Jules Verne écrivain*, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁶ J. Starobinski, « La leçon de la nostalgie » in *L'encre de la mélancolie*, Seuil, 2012, p. 283. Au passage, on remarque que l'auteur lui-même admet les termes de nostalgie et de mélancolie selon leur acception « littéraire, donc vague », p. 261.

¹¹⁷ Cité par Jean-Jules Verne, *op. cit.*, p. 145.

venu du dehors, pour le reléguer comme le fait Barthes dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La nostalgie est une maladie de l'exil causée par un éloignement de la terre natale ; la terre natale de Verne, ce sont Hugo, Dumas père, Sand, Scott¹¹⁸. Cette nostalgie trouve son expression dans le voyage dont Verne s'est fait le chantre. Voyage positif, télémachie, mais aussi voyage du rêve ; mondes connus ou inconnus. La liste est exactement le lieu du texte où l'un et l'autre se confondent.

Résumons : Verne présente un aspect romantique, d'un romantisme qui tend à la mélancolie, d'une mélancolie qui s'apparente à la nostalgie. Les noms se succèdent sans qu'aucun ne suffise, s'accumulent comme dans... une liste. Il y a une raison à cela. On a vu que, dans son acception positiviste, la liste constitue un socle documentaire. Verne et ses personnages *savent ce qu'ils ont* pour partir, l'un dans l'écriture du roman, les autres dans le voyage extraordinaire. La liste, dans sa fonction pragmatique, témoigne de cette possession du monde (des objets, de l'Histoire, de la géographie, de la science en général). Mais lorsque, prétéritive – ou « toujours déjà prétéritive », la liste insiste non plus sur la positivité de l'item, mais sur sa négativité, sur son absence, elle est l'exact véhicule d'un Verne qui *ne sait pas ce qu'il a*. Au sens propre, l'item lui échappe, disparaît de son regard. Au sens figuré, habituel, de l'expression, il est atteint d'un vague à l'âme que rien ne peut guérir, car il est en deuil d'un roman autre, perdu, dont la liste, sous ses aspects les plus clandestins, est le signe.

4 UNE ILLISIBILITÉ INSTITUTIONNALISÉE

Au terme d'un parcours qui nous aura conduit à travers trois œuvres imposantes, je veux faire écho à mon introduction et revenir un court instant sur l'aspect archétypique et prototypique des listes dont il a été question jusqu'ici. Sans m'être encore donné les moyens de définir ce qu'était une liste, je n'ai pas pour autant été démunie, ni, je l'espère, mon lecteur, devant un grand nombre de manifestations textuelles, que j'ai identifiées et analysées comme des listes. Cette approche heuristique aura prêté le flanc à des approximations, inévitablement, mais ce qui importe avant tout, c'est que de telles identifications ont été possibles ; elles l'ont été, parce que nos trois auteurs peuvent prétendre à un statut archétypique de « listeurs » : toute

¹¹⁸ « Par le goût, Jules Verne appartient au passé. Né en 1828, il se sent indéniablement plus proche de la génération de 1830 que de ses contemporains en écriture, notamment des Naturalistes. » C. Chelebourg, *op. cit.*, p. 124.

la littérature secondaire le constate. Les liens établis, de proche en proche, d'une œuvre à l'autre, soit par la critique publiée, soit par le présent travail, confirment ce statut. Mais la permanence institutionnelle qui imprègne ce constat, le fait qu'un auteur puisse être identifié comme un listeur incontestable, de la même manière que le lecteur reconnaît une liste quand il la voit, cette stabilité a son envers. Une fois la liste identifiée, on ne s'en préoccupe guère. Or, en faire un objet de préoccupation, revient à jeter sur chacune de ces œuvres un éclairage différent, hors de nos habitudes de lecture. Une nouvelle perspective, permise par l'établissement de la liste comme prototype : objet instable et vecteur d'instabilité, obscur, transgressif. La liste est évidente, mais *en même temps*, elle n'est pas prise en charge. Il y a chez nos trois auteurs, dans la manière dont la liste apparaît dans leurs œuvres et dont elle est perçue par ses lecteurs, une condition commune, qui résume la double inclination de cette forme au prototype et à l'archétype, et que l'on pourrait appeler *illisibilité institutionnalisée*. Illisible, selon le concept de lisibilité que propose Michel Charles : les « résidus », les « surplus » que la lecture ne sélectionne pas, ou pas de manière primordiale ; le détail à « effet de réel »¹¹⁹. À ceci près que la liste n'est pas qu'un détail, elle en est une accumulation. Dans la plupart des exemples que l'on a vus, elle apparaît comme un détail de dimensions formidables. Peut-être la liste, chez de tels auteurs, doit-elle justement à ses dimensions d'être négligée par son lecteur, et de l'être de manière assez unilatérale par ses lecteurs professionnels, ses critiques. La liste gêne, elle n'apparaît pas comme une forme esthétiquement flatteuse. Il n'est pas étonnant dès lors qu'elle offre à lire, de ces auteurs monumentaux, une face cachée, une originalité.

On pourrait résumer le jeu entre archétype et prototype à ceci : au sein d'un corpus parfaitement *commun* (c'est-à-dire un corpus propre à tous, appartenant au domaine public), surgit le *singulier*. Et je veux croire que l'étude de cette forme aura permis d'aborder une œuvre commune en lui restituant sa singularité.



Les chapitres suivants seront consacrés à une mise en place théorique un peu plus solide que celle, heuristique donc, qui nous aura servi jusqu'ici. Car ce qui rassemble ces trois auteurs, c'est l'usage d'une forme identique. Mais cet usage est trompeur en termes de compréhension de cette forme : ses fonctions et son sens diffèrent. On trouvera dans les prochaines pages la confirmation de ce qui précède : la liste ne peut pas être appréhendée de manière pure ; que sa

¹¹⁹ M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, 1995, p. 168. C'est ici Charles qui cite Roland Barthes.

lecture doit toujours être réinsérée dans un contexte, qui en fin de compte est toujours un contexte d'énonciation. C'est la raison pour laquelle mon approche, au niveau du corpus, met avant tout l'accent sur l'œuvre de chacun des auteurs, dans leurs pratiques singulières de la liste. C'est aussi la raison pour laquelle le lecteur est mis en avant comme « co-praticien » de la liste ; autant d'éléments qui nous occuperont dans la partie qui suit.

Deuxième partie :
la liste théorisée, de la
poétique à l'éthique

1 POUR UNE POÉTIQUE CONTEXTUELLE DE LA LISTE

Le statut définitionnel de la liste est relatif. Vouloir « définir » un tel objet est illusoire ; néanmoins les pages qui suivent devraient permettre de s'en faire une idée complète, en suivant un double cheminement. Partant d'une description en termes de poétique, et au vu de l'importance croissante prise dans cette approche par la question du *sujet* de la liste (de l'instance qui l'énonce), je m'attacherai ensuite, dans le cadre d'un chapitre consacré à l'éthique de la liste, à observer la place que ce sujet prend dans les structures exposées au préalable.

En préambule, je souhaite également prévenir mon lecteur : les ressources bibliographiques qui me serviront de base de réflexion sont, dans le cadre assez peu balisé des études sur la liste en littérature, de qualités inégales et d'obédiences théoriques diverses. Aussi ne m'en voudra-t-il pas si certains passages, certaines chevilles argumentatives, devaient lui faire l'effet d'une accumulation de données, voire d'un fatras, mais que l'objet de ce travail induit, comme on le verra.

1.1 Premières étapes pour une définition

L'entrée en matière la plus sobre pour répondre à la question de savoir ce qu'est une liste, est celle qui interroge le lexique. Mais on constate rapidement que ces définitions courantes sont globalement insatisfaisantes, car elles n'offrent de cette forme qu'une conception très générale. Je citerai ici deux articles complémentaires dans leur apport lexical. Ainsi, pour le *Robert*, la liste est une « suite de mots, de signes, de nombres... souvent inscrits les uns au-dessus des autres, en colonne¹ », et pour le *Quillet*, une « série de noms, soit de personnes, soit de choses, mis à la suite les uns des autres² ». La première définition tient compte du fait que la disposition verticale de la liste ne constitue pas une condition nécessaire à son existence – grâce au « souvent » – mais, en y renonçant, elle efface la différence entre liste et phrase. Difficile de contester à cette dernière également le statut, même alors grossier, de « suite de mots ». Le terme de « série », dans la seconde définition, pallie l'inconvénient d'une telle imprécision. D'autre part le *Quillet* ne se fonde pas sur l'idée prépondérante de colonne, mais restreint, par les composantes qu'elle inclut dans la liste, l'extension du terme à d'autres éléments qui pourraient la constituer, ou à une combinaison de ceux-ci. On peut penser aux listes d'adjectifs chez

¹ *Grand Robert de la langue française*, t. IV, 1987, p. 24.

² *Quillet*, 1969, p. 3854.

Rabelais, mais aussi à des listes de propositions grammaticalement complexes, comme dans l'exemple que j'emprunterai à Novarina d'ici un paragraphe.

La liste échappe donc à la définition courante ; que dire de celles que proposent les spécialistes ? On prendra, comme point de départ, l'un des travaux les plus récents en la matière, celui de Bernard Sève, pour qui la liste possède une *essence* : « Le caractère essentiel de la liste consiste à présenter les mots qui la composent de façon discontinue³ ». Plus loin, il pousse cette logique jusqu'à affirmer l'existence d'une « forme pure de la liste⁴ ». La question de l'essence est encore posée par Philippe Hamon et par Georges Molinié dans un même ouvrage⁵. Or – et je me permets d'avancer cette affirmation dans un premier temps de manière péremptoire –, une telle essence, une telle forme pure, n'existent pas – outre le fait que « le matériau nucléaire de l'effet de liste est bien lexical⁶ ». Cette dernière allégation, à laquelle je souscris, affaiblit l'approche d'Umberto Eco qui, dans *Vertige de la liste*, présente un corpus aussi bien constitué de textes que d'images⁷. Chez Sève, l'allégation d'essentialité est d'autant plus périlleuse qu'elle s'appuie sur une reprise des observations de Jack Goody, qui dans *La Raison graphique* n'envisage pas son objet comme possédant des propriétés intrinsèques mais bien plutôt accidentelles et intimement liées à leur environnement. Ainsi, lorsque Goody écrit que « la liste implique discontinuité⁸ » (propriété essentielle de la liste pour Sève), c'est dans le cadre d'une démarche empirique, et entièrement déterminée par son approche historique et ethnographique ; il estime d'ailleurs que cette discontinuité est moins importante, pour identifier la liste, que le mouvement qu'elle implique de « mise en ordre des articles par leur numérotation, par leur son initial ou par catégories⁹ ». Cette vertu d'ordre est clairement contextuelle pour Goody, et ne prétend pas à une définition d'emploi général, et encore moins

³ B. Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Seuil « l'ordre philosophique », 2010, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ Ph. Hamon : « l'essence de la liste est sans doute dans le jeu de [...] tendances contradictoires » – tendances dont il vient, à cet instant, de rendre compte, mais ce sont là les derniers mots de son article (« La mise en liste » in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle & R. Michel, *Liste et effet-liste en littérature*, Classiques Garnier, 2013, p. 29) ; G. Molinié parle de « la quasi-aporie de la consistance des éléments constitutifs de la liste sérielle : de quelle essentialité s'agit-il ? » in « Vers une sémiotique de la liste », même ouvrage, p. 565.

⁶ G. Molinié, *ibid.*, p. 567.

⁷ U. Eco, *Vertige de la liste*, Flammarion, 2009.

⁸ J. Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. J. Bazin et A. Bensa, Eds. de Minuit, 1979 [1977], p. 150.

⁹ *Idem*, et je complète ici la citation en soulignant la modalisation qui l'accompagne : « [La liste] facilite, c'est le plus important, la mise en ordre des articles [...] ». Il y a d'autres modalisations, dans les éléments de définition exposés par Goody dans le même paragraphe, que je souligne également : « elle *suppose* un certain agencement matériel », « elle *peut* être lue en différents sens ». Une prudence méthodologique indiquant bien que les caractéristiques que Goody prête à la liste n'ont pas de valeur absolue.

littéraire, de la liste. Considérons, par contraste, un extrait du texte de Valère Novarina, *La Loterie Pierrot* :

[...] Gusse à Basset grince ; Henri à Béri amortit son investissement ; Joset au Pape s'empourpre ; Lucien à Liaude maîtrise un taurillon ; Eugène à Colâpire cahote ; les frères Passet se retrouvent à la fontaine ; Moïse se déchausse ; Patenaille réprime un fourire ; Elie à Polet punit sa fille ; Beaupoil neutralise un dindon [...] ¹⁰.

Peut-on observer ici une mise en ordre, une catégorisation ? Ce texte, qui décrit les actions de 1471 personnages durant une foire savoyarde « à l'instant où la roue de la Loterie Pierrot s'immobilise sur le 8 », nonobstant l'importance symbolique des nombres dans sa conception, ne fait pas l'objet d'une numérotation visible, et d'autre part établit aussi bien, sinon mieux, un constat de désordre que de mise en ordre. Les remarques de Goody sont justifiées parce qu'elles sont motivées par deux aspects. D'une part, au niveau du but global qu'il se donne : observer l'apparition de l'écriture comme celle d'un ordonnancement épistémologique du langage, exigé par des sociétés en constante complexification. D'autre part, cette fin est accompagnée de moyens : une perspective historico-ethnologique et un souci contextuel que la suite du cinquième chapitre de *La Raison graphique* montre assez bien. L'auteur y développe un propos descriptif propre à la recherche ethnographique, observant l'existence de listes lexicales, administratives ou événementielles, relatives aux civilisations étudiées. Le titre même de ce chapitre, « Que contient une liste ? ¹¹ », suggère un programme particulier, d'observation de son objet sur la base de caractéristiques plutôt que de propriétés ; objet qui se veut un « procédé typique des premières civilisations de l'écriture ¹² ». Ce titre de chapitre soumet la liste à un traitement épistémologique par lequel ce qui est observé, son contenu, est intimement lié au territoire scientifique dans lequel s'inscrit Goody. Sève, s'il déclare également que la liste « implique la discontinuité ¹³ », le fait quant à lui dans le cadre d'un chapitre dont le titre, voisin de celui de Goody, n'en annonce pas moins une divergence de taille : « Qu'est-ce qu'une liste ? », demande-t-il.

¹⁰ V. Novarina, *La Loterie Pierrot*, Genève, Eds. Héros-Limite & Fondation Facim, 2009, p. 59.

¹¹ J. Goody, *La Raison graphique*, *op. cit.*, p. 150.

¹² *Ibid.*, p. 183. Sans entrer véritablement dans ces considérations historiques, il me semble toutefois indubitable que l'on a affaire, avec la liste, à une forme *archaïque* – un adjectif qui reviendra à plusieurs reprises dans cette étude. Louis-Jean Calvet en donne également l'indice, liant les premières traces d'écriture au *Codex Mendoza* (sorte de « pierre de Rosette » de l'écriture maya au XVI^e siècle) et remarquant qu'une partie de ce *Codex* « constitue la notation d'une liste d'impôts ». L.-J. Calvet, *Histoire de l'écriture*, Plon, 1996, p. 22.

¹³ B. Sève, *De haut en bas*, *op. cit.*, p. 26.

Au-delà de cette différence liée au contexte¹⁴ d'apparition de la liste, on pourrait faire valoir que les remarques de Goody, bien qu'épistémologiquement situées, se rapportent à d'autres listes que celles qui caractérisent les premiers systèmes d'écriture, et s'appliquent en particulier aux listes pratiques. Mais même dans ce cas, on peut douter que toute liste pratique ait comme résultat une mise en ordre¹⁵, une séparation radicale entre les items, une discontinuité qui permettrait leur classification par catégories ; et quoi qu'il en soit, cette seule dimension pratique ne suffit pas à circonscrire toute liste.

1.2 Syntaxe de la liste : une discontinuité relative

Il semble évident que la liste est une forme discontinue. Pourtant, si l'on s'en remet à Goody, qui est le premier à l'affirmer, il apparaît que ce discontinu est bien plutôt, pour lui, une caractéristique discriminant *écriture et oralité* ; une écriture dont l'apparition est liée historiquement pour Goody à la forme de la liste :

La liste [...] n'est pas la représentation directe de la parole. Elle s'oppose même à la continuité, à la fluidité, à la connexité propres aux formes ordinaires du langage parlé [...] ; elle y substitue un certain agencement qui a pour effet de séparer les concepts, les éléments du langage¹⁶.

C'est donc l'opposition entre écrit et oral qui détermine la caractéristique de discontinuité de la liste, dans la perspective ethnologique de Goody. La réalité de cette observation particulière ne doit pas pour autant déborder sur une qualification absolue de la liste. Aucune des observations de Goody, dans *La Raison graphique* comme dans ses écrits ultérieurs, ne permettent de poser la liste comme objet verbal définitivement discontinu.

En particulier, dans la perspective restreinte au domaine littéraire qui sera la mienne, cette condition est insuffisante, comme on va le voir. Au préalable, il faut observer qu'une telle

¹⁴ J'utiliserai beaucoup ce terme par la suite, afin de désigner l'ensemble de l'horizon *pragmatique* à laquelle la liste est confrontée, à la fois au niveau linguistique et extra-linguistique, c'est-à-dire de manière vague, mais heureusement heuristique, j'espère. Je signale au passage que, dans son propre usage du terme, le grammairien B. Combettes fait la même chose (*Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 1983, pp. 5, 15, 19, 25 entre autres).

¹⁵ A ce propos, l'exemple du livre de Dominique Loreau, *L'art des listes. Simplifier, organiser, enrichir sa vie* (Marabout, 2007) est intéressant : alors que ce manuel de développement personnel postule, par la mise en listes de sa vie, une mise en ordre et une recherche de bonheur ataraxique inspirée par le bouddhisme zen, il ne parvient finalement qu'à deux choses : 1) l'ajout, au quotidien de celui qui se prêtera à ces conseils, d'un supplément fatrasique aux événements de la vie courante et 2) le déni de la perte et de l'oubli qui menace ce quotidien, via le remplacement des choses perdues par des listes décrivant ces choses.

¹⁶ J. Goody, *La Raison graphique*, *op. cit.*, p. 150-151.

opposition, entre fonction littéraire et fonction non littéraire de l'écriture, est alléguée par Goody lui-même. En effet, si Goody suggère que l'apparition de listes en Mésopotamie durant le troisième millénaire avant J.-C., à des fins tout d'abord strictement comptables et administratives, est liée à la naissance de l'écriture et à sa promotion subséquente dans ses fonctions les plus diverses, notamment littéraire, pour autant « ce ne sont [...] pas les œuvres littéraires mais les listes d'ordre administratif qui dominent dans l'usage qu'on fait de l'écriture en Mésopotamie ancienne¹⁷ ». Certes, le processus historique menant au développement de la littérature passe par la mise en listes de la langue, instrument de l'abstraction du signe – une mise en listes qui « a certainement joué un rôle important dans les premiers systèmes proto-alphabétiques¹⁸ ». La forme littéraire, dans laquelle Sève inscrit sa conception de la continuité, est très éloignée des observations de Goody, qui portent sur « l'alphabet », voire sur « le langage », quoiqu'avec prudence : « les formes non syntactiques, qui interviennent dans la tenue des livres, ont eu une action en retour sur d'autres utilisations du langage et peut-être sur le langage lui-même¹⁹ ».

En somme l'opposition, centrale chez Goody, entre oralité et écriture, et la promotion de la liste comme adjuvant puissant de cette dernière dans la prépondérance de l'écrit au sein de la culture occidentale, implique l'existence du discontinu aussi bien dans le langage écrit en général que dans la liste, car c'est la conceptualisation des formes de la langue qui conduit à leur séparation par catégories.

Si le continu de Goody est de caractère oral, celui de Sève se trouve à un autre niveau. En effet, Sève considère le discontinu comme résultant d'une opposition de la liste à la *phrase*²⁰. Consacrant de nombreuses pages à Rabelais, Sterne ou Montaigne, son horizon est contaminé, en quelque sorte, par la forme littéraire, et c'est assez largement dans ce cadre qu'il théorise la question du discontinu. On observe donc deux aspects possibles de ce terme, auxquels s'opposent respectivement un discontinu ayant comme manifestation l'écrit (pour Goody), ou la liste (pour Sève). Dans un cas comme dans l'autre, le discontinu existe par contraste avec un arrière-plan, que l'on apparente par facilité à une continuité naturelle²¹. Or, s'il s'agit de mettre

¹⁷ *Ibid.*, p. 152.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ J. Goody, *La Logique de l'écriture*, Armand Colin, 1986, p. 65.

²⁰ « Une liste n'est pas une phrase, une phrase n'est pas une liste. Une phrase n'est pas une liste de mots, pas plus qu'une mélodie n'est une liste de notes », B. Sève, *op. cit.*, p. 25.

²¹ Rien de naturel ici, bien sûr. On rappellera les réflexions de Foucault sur la question de la discontinuité, centrale dans son œuvre, via l'analyse de Judith Revel qui propose une lecture de l'œuvre foucauldienne dans une

la liste en perspective avec son antithèse grammaticale, l'énoncé syntaxiquement fort, la « phrase²² », on constate que le discontinu est potentiellement présent également à ce niveau ; comme le rappelle Bernard Combettes, ce discontinu appelle généralement un geste de reconnexion syntaxique :

Dans un texte, tout n'est pas "information nouvelle", [...] il est nécessaire d'établir un équilibre entre l'apport d'information et les éléments déjà connus. On pourrait certes imaginer [...] un texte dans lequel chaque phrase formerait un ensemble indépendant, ne se raccrochant en rien à la phrase précédente ou même à un contexte de situation. [...] On constatera d'ailleurs que la juxtaposition de ces phrases indépendantes – quant à l'information véhiculée – demande d'ordinaire un "cadre" qui permette justement cette succession ; dans une "description" par exemple [...].²³

On ne peut donc considérer le discontinu comme une propriété de la liste qu'une fois celle-ci recontextualisée sur un plan syntaxique et plus précisément grammatical – il faut pour cela qu'un « cadre », comme le dit Combettes, la mette en évidence par rapport au reste du texte.

En effet, dans le cas où la cohésion textuelle est remise en question, ce cadre peut ne pas exister sur un plan syntaxique. L'extrait de la *Loterie Pierrot* ci-dessus offre une occasion intéressante de réflexion liée à la question de sa propre discontinuité ; sur un plan grammatical tout d'abord, cette liste possède une continuité particulière dans la mesure où chaque item comprend un verbe qui en constitue le noyau syntaxique et le rend autonome sur le plan du sens – une liste de substantifs ou de noms simples eût été plus discontinue. Mais elle observe tout de même une logique de discontinuité, sachant que presque toutes les actions accomplies par les personnages sont grammaticalement intransitives et, simultanées, récusent la possibilité

perspective éthique. Il s'agit pour Foucault, dans le cadre des travaux qu'il consacre à la littérature, d'interroger « tous les procédés littéraires qui remettent en cause l'unité et la linéarité traditionnelles du récit » (J. Revel, *Dictionnaire Foucault*, Ellipses, 2008, p. 37), afin, dans une perspective plus large, de « penser autrement ce que l'on pensait déjà » et de « comprendre à quel point les concepts de différence et de discontinuité [...] sont essentiels pour une perspective éthique. Parce que, s'ils imposent la rupture et la déprise de soi, alors ils permettent aussi le déplacement et l'invention » (J. Revel, *Foucault, une pensée du discontinu*, Mille et une nuits, 2010, p. 307-308). Ces réflexions sur le sujet prendront leur importance dans la suite de mon étude.

²² Ici se place un intéressant paradoxe, lié à la forme historique de la phrase littéraire. En effet, cette forme change, en particulier, comme l'a montré Gilles Philippe, à partir du milieu du XIX^e siècle, où le modèle de la période est remplacé par le style coupé. Ainsi l'idéal littéraire moderne se manifeste-t-il, aux yeux des grammairiens, sous l'aspect d'une phrase courte, « une information isolée entre deux points ». (G. Philippe & J. Piat (dirs.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 22.) On notera pourtant toute la différence qui sépare cette « isolation » idéale et celle que l'on trouve dans la liste, très largement déhiérarchisée ; j'anticipe sur un prochain chapitre (*infra*, note 103, p. 28) pour identifier ici cette différence à celle qui existe entre l'asyndète énumérative (qui fait la liste) et l'asyndète non-énumérative (qui ne la fait pas).

²³ B. Combettes, *op. cit.*, p. 25-26.

de détermination de l'action suivante : ce n'est pas parce que Moïse se déchausse que Patenaille réprime un fou-rire. Finalement, au-delà de l'aspect strictement syntaxique de la *Loterie Pierrot*, où le discontinu et le continu s'affrontent, il y a le projet novarinien de convocation d'un monde, qui est celui de son enfance et de son pays (« tous les personnages de cette scène sont réels, sauf cinq », lit-on sur la quatrième de couverture). Une liste qui, si elle peut de prime abord passer pour une récapitulation nostalgique d'un passé aboli, se termine tout de même par une roue de loterie immobilisée « sur le chiffre 8 », infini redressé dont une note nous dit qu'il est « le chiffre du renouveau²⁴ ». L'opposition syntaxique entre continu et discontinu est abolie, dans ce projet de rassemblement aussi bien spatial que temporel, où tout se passe simultanément, dans une temporalité suspendue.

Ce n'est plus ici la cohésion qui détermine la cohérence de la liste²⁵, mais une mise en contexte plus large, qui exige du lecteur un changement d'horizon de référence afin de fournir au texte sa continuité. Pour la *Loterie Pierrot*, c'est le concept de la loterie même, apparaissant aux deux extrémités de la liste (titre et clausule, mais dont seule cette dernière explicite l'ensemble), qui permet au lecteur de comprendre comment s'agencent, finalement de concert, les items préalablement juxtaposés, et appréhendés jusqu'alors sans rapport cohérent les uns avec les autres.

Un élargissement de la vision contextuelle est donc nécessaire pour envisager une possible cohérence de la liste, souvent impossible à repérer dans son autonomie, en tant que fragment à la cohésion incertaine. Cet élargissement peut d'ailleurs aller jusqu'à dépasser la structure du texte pour toucher à celle de l'intertexte. Ainsi l'exemple de la *Cæna Cypriani* offre-t-il une perspective inattendue à la lecture de la *Loterie Pierrot* ; il s'agit d'une énumération écrite probablement au V^e siècle après J.-C., constituée des faits et gestes d'invités au banquet du roi Joël, proche dans son aspect de la liste de Novarina :

Adam se mit au milieu,
Eve se coucha sur une feuille,
Caïn s'assit sur une charrue,
Abel sur un seau à traire,
Noé sur son arche,

²⁴ V. Novarina, *La Loterie Pierrot*, op. cit., p. 75.

²⁵ Rappelons que la cohésion « désigne les moyens proprement verbaux qui régissent les relations mutuelles entre syntagmes phrastiques ou entre phrases », tandis que la cohérence « concerne [...] la configuration des concepts qui organise l'univers textuel comme séquence progressant vers une fin » (Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1995, pp. 501-2).

Japhet sur les briques,
Abraham sous son arbre,
Isaac prit place sur l'autel du sacrifice,
Et Jacob sur une pierre,
Loth s'appuya contre la porte [...].²⁶

Je ne m'aventurerai pas dans une analyse de ce texte ; il suffit ici d'observer que la *Cœna* offre un rapprochement intertextuel avec la *Loterie*, et lui fournit une articulation historique qui inscrirait peut-être même ces deux textes dans un micro-genre particulier. Ce continu-là, générique, ne dépend plus des rapports syntaxiques des items de la liste entre eux, il ressortit à un contexte explicatif plus vaste. Comme le disait Barthes, la lutte entre continu et discontinu se fonde sur un large spectre, jusqu'au « *continu* du discours littéraire » – c'est-à-dire l'écrit dans son institution – car « le Livre (traditionnel) est un objet qui *enchaîne, développe, file et coule*, bref a la plus profonde horreur du vide²⁷ ».

L'absolu discontinu ne peut donc servir à qualifier la liste, il faut fournir à celle-ci un cadre, lui donner un arrière-plan. Mais même dans ce cas, l'opposition frontale entre continu et discontinu manque de pertinence, parce que le langage est constitué d'unités discrètes ; le rapport de la liste et du discontinu s'articule de manière plus plausible si l'on suit Goody lorsqu'il admet que tout langage, en tant qu'il peut être subdivisé en unités distinctes, est organisé de façon discontinue, que sa mise par écrit « *accentue* cette discontinuité²⁸ » et donc que la liste est un symptôme crucial de cette accentuation. Là où la phrase atténue et compense le discontinu de la langue écrite, la liste le rappelle, offrant à la lecture l'image renouvelée d'une langue rudimentaire. Par cette infraction au modèle prédicatif de la phrase, la lecture de liste impose à son lecteur de recomposer l'unité de celle-ci, en se servant de niveaux contextuels dépassant le syntaxique.

1.3 Définition par l'hétérogénéité

L'observation de la liste, dans sa forme, obéit donc à un principe de séparation d'avec le texte syntaxiquement « normal ». Mais il faut, pour la comprendre, dépasser la stricte approche syntaxique. Car, à y demeurer, cette approche fonde un malentendu : en effet, à observer les items de la liste sur la base d'une discontinuité fondée par leur disposition spatiale, on sera

²⁶ Cité par U. Eco, *Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 328.

²⁷ R. Barthes, « Littérature et discontinu » in *Œuvres complètes*, Seuil, 2002 [1962], t. 2, p. 432.

²⁸ J. Goody, *La Raison graphique*, *op. cit.*, p. 186, je souligne.

tenté de leur prêter une autonomie trop importante au niveau *sémantique*. C'est le cas de Sève, pour qui les mots de la liste seraient « décontextualisés », et n'entretiendraient « aucune relation les uns avec les autres²⁹ » ; on retrouve ici la conception essentialiste de l'objet, lequel posséderait des propriétés permettant d'en dégager un *état pur* : « l'état pur de la liste, c'est la langue réduite à l'état de nomenclature³⁰ ». Mais cette réduction offre-t-elle réellement une prise sur la liste ? Peut-on lui attribuer une fonction descriptive qui soit opératoire lorsqu'on rencontre un tel objet ? Dans cette perspective, Sève convoque une liste d'oiseaux écrite par Jean de Léry, qui selon lui illustre un régime de nomenclature et non un écosystème³¹ – un peu comme sur l'arche de Noé, où le mouton côtoie l'agneau sans le dévorer. A ce propos, il faut tout d'abord soumettre l'axiome « aucune relation les uns avec les autres » à l'évidence d'une relation au moins, qui reste indéniable : celle qui tient à l'inscription des items au sein d'un ensemble qui leur confère un statut commun³², ici celui d'animaux brésiliens (ou antédiluviens). Une telle observation ne parle pas en défaveur d'une liste strictement taxinomique. Néanmoins, considérer que l'état de nomenclature dégage les items de la liste de toute autre fonction, en particulier pragmatique, revient à concevoir le langage comme un stock de mots liés aux objets qu'ils désignent³³. Ferdinand de Saussure s'est élevé contre la conception d'une « langue réduite à l'état de nomenclature », et l'idée selon laquelle la liste pourrait figurer un état initial du langage est largement tributaire d'un mythe de dénomination naturelle des choses par la langue³⁴. Pour anticiper sur la suite de mon propos, j'évoquerai rapidement cette

²⁹ B. Sève, *op. cit.*, p. 28.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*, p. 27 : « Cette liste d'oiseaux [...] est décontextualisée au sens où elle n'est pas le vecteur ni l'expression de certains types de rapports sociaux (il en irait différemment si cette liste intervenait dans un mythe). Les noms qui la composent sont décontextualisés, parce qu'ils ne sont pas liés à un récit, ou à un projet (attraper un oiseau pour le manger, pour le domestiquer, pour en prélever les plumes, etc.). ». L'exemple est fort mal choisi pourtant, car le chapitre XI de *l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (LGF « Livre de Poche », 1994) est à grand-peine une liste, et décline de manière très organisée et détaillée les oiseaux brésiliens selon qu'ils « sont bons à manger » (p. 276) ou « ne sont pas si communs à manger » (p. 278), selon l'usage ritualisé qui est fait de leur plumage et l'importance accordée à leur ramage. Lequel ramage est observé de manière absolument contextualisée, et ce jusqu'à la mention très claire de son intervention dans un mythe : tel oiseau, « nos pauvres *Toïoupinambaoults* l'entendant aussi crier plus souvent de nuit que de jour, ont ceste resverie imprimée en leur cerveau, que leurs parens et amis trespassez en signe de bonne aventure, et surtout pour les accourager à se porter vaillamment en guerre contre leurs ennemis, leur envoient ces oyseaux [...] » (p. 287).

³² « Chaque segment d'une liste possède en commun avec les autres segments un trait, qui fait leur appartenance à une même liste ». M. Laugaa, « Le récit de liste » in *Etudes françaises* n°14, 1978, p. 166.

³³ L'héritage d'Aristote est ici direct, dans la conception d'une relation ontologique entre la chose et le mot qui la désigne.

³⁴ Cf. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1986, T. de Mauro (éd.), p. 97 : « Pour certaines personnes la langue, ramenée à son principe essentiel, est une nomenclature, c'est-à-dire une liste de termes correspondant à autant de choses. [...] Cette conception est critiquable à bien des égards ». Saussure évoque plus précisément cette question dans ses *Ecrits de linguistique générale*, Gallimard NRF, 2002, p. 230 : « la plupart des conceptions que se

conception d'une liste aux items réduits à leur valeur sémantique individuelle. Celle-ci relève de l'*inventaire*, c'est-à-dire d'un système d'équivalence entre signifiés et référents ((N=N')), que l'absence de contextualisation confine au solipsisme. Mais (et j'y reviendrai plus longuement au chapitres 2.2.4 et 4.1), un tel système n'existe que dans le cadre d'un usage réduit, et réducteur, de la liste.

Il n'y a pas de liste qui puisse prétendre à un détachement complet de son contexte pragmatique, même si elle peut être le vecteur d'un *changement* de contexte ; ainsi le catalogue des vaisseaux de l'*Iliade* surprend-il le destinataire de l'épopée qui s'attend à lire ou à entendre la suite des faits et gestes d'Achille, car la liste oppose au contexte narratif du siège de Troie un nouveau contexte, qui est celui de l'énonciation du poème. Maurice Laugaa insiste également sur la prééminence du pragmatique, par rapport au sémantique : « la valeur de la liste comme signe est fonction d'un contexte³⁵ » ; ce n'est pas parce que le discontinu du signe dans la chaîne syntaxique est rendu visible, que ce signe peut être traité complètement à part. Un exemple pris chez Léry est éclairant, à cet égard ; il ne s'agit pas de ces vastes comptes rendus de races d'oiseaux ou de poissons sud-américains, qui n'obéissent en fait pas vraiment à une logique de liste³⁶, mais d'un passage où la nudité choquante des femmes indigènes est comparé à l'excès d'habits des femmes françaises :

Et partant, je maintien que les attifets, fards, fausses perruques, cheveux tortillez, grands collets fraisez, vertugales, robbes sur robbes, et autres infinies bagatelles dont les femmes et les filles de par-deçà se contrefont et n'ont jamais assez, sont sans comparaison, cause de plus de maux que n'est la nudité ordinaire des femmes sauvages [...].³⁷

Voilà une liste dont on admettrait peut-être le caractère narrativement discontinu – car abstrait et décontextualisé, dans la mesure où il ne s'agit à aucun (autre) moment de l'*Histoire d'un voyage* de rendre compte de la mode parisienne en 1578. S'il établit le rapide catalogue des atours de la femme française sous forme de liste (plutôt que de les inclure dans une description plus complexe, qui tiendrait compte par exemple du rôle qu'ils jouent dans la société française du XVI^e siècle), c'est parce que, ces éléments de toilette étant connus de son lectorat, Léry

font ou du moins qu'offrent les philosophes du langage font penser à notre premier père Adam appelant près de lui les divers animaux et leur donnant à chacun un nom ».

³⁵ M. Laugaa, *art. cit.*, p. 167.

³⁶ Cf. F. Lestringant, dans sa préface à Jean de Léry, *op. cit.*, p. 31 : « [L']inventaire est chez Léry fortement encadré par la narration. L'aventure personnelle soude en chaque point de l'Histoire les données éparses de la description. »

³⁷ Jean de Léry, *op. cit.*, p. 234.

retrouve pour un instant le *lieu commun* de référence – le paradigme « métropolitain », si l'on veut. Il en oublie, l'espace d'une phrase, le mode ethnographique, essentiellement descriptif – le paradigme « local » – où s'inscrit le reste de son discours.

La prédominance annoncée du niveau pragmatique dans le traitement de la liste ne permet pour l'instant de considérer le contexte que sous un angle très large ; il faut à présent tâcher de le réduire, et l'une des étapes de cette réduction passe par le rapport de la liste à son *cotexte*. Plus particulièrement, lorsqu'elle apparaît dans un cadre littéraire, voire romanesque, et qu'elle fait alors contraste avec la relative continuité du texte syntaxiquement fort qui en constitue le fondement traditionnel. Dans son travail sur le texte descriptif, Philippe Hamon s'est penché sur la forme-liste, pour la constituer en une sorte de proto-description, archaïque et radicale dans son opposition au littéraire ; la liste littéraire, « élément étranger, inassimilable de l'œuvre³⁸ », sert de point d'achoppement à Hamon pour observer le descriptif en opposition au narratif. Cette opposition établit une différence de réception entre la liste et le récit : le lecteur attend de la liste – ou de la description, Hamon n'établissant pas clairement la frontière – « la déclinaison d'un stock lexical » et du récit « une terminaison, un terminus³⁹ ». C'est alors admettre l'idée que la séparation possible entre la liste et tout autre type discursif est moins le fait de catégorisations strictes que d'un continuum, et ainsi démentir implicitement l'existence d'une forme « pure » de la liste.

C'est aussi sur le plan littéraire, et plus particulièrement stylistique, que Leo Spitzer se fonde pour déterminer l'existence de la liste, tout au moins, comme un procédé. Dans son article fondateur sur la question – fondateur notamment au sens où il envisage, et donc autorise, l'étude d'un tel objet dans un cadre littéraire –, il ne propose aucune définition de la liste, « vieille comme le monde⁴⁰ », mais il lui confère tout de même un trait persistant, l'asyndète⁴¹. Celle-ci, définie au niveau stylistique⁴², pose la liste comme élément opposable au texte suivi, dont les liens logiques sont visibles. Interrogeant l'énumération en tant que

³⁸ Ph. Hamon, *Du Descriptif*, Hachette, 1993, p. 13.

³⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁰ L. Spitzer, « La enumeración caótica en la poesía moderna », *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, p. 257 (je traduis).

⁴¹ *Ibid.*, p. 258.

⁴² A ce sujet, il semble plus sage de lire ce terme comme Spitzer le préconise, à savoir une figure du « désordre » (*Etudes de style*, Gallimard « Tel », 1970, p. 283) ou encore comme un « procédé d'entassement de substantifs ou d'épithètes » (Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique*, Corti, 1955, p. 46) plutôt que de suivre la définition d'Henri Morier, pour qui l'asyndète est une « figure de grammaire consistant dans la suppression du terme de liaison entre deux propositions, afin que leur rapport logique s'impose avec plus d'évidence à la pensée de l'interlocuteur », (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., 1961, p. 125-126), définition dont la seconde partie ne semble pas toujours compatible avec le rapprochement entre cette figure et la liste.

stylisticien, Spitzer précise que « tout trait de style est, en lui-même, neutre, et n'acquiert son effet particulier qu'une fois engagé par une posture particulière⁴³ ». Sans traiter tout de suite en profondeur cette question, on constate néanmoins que Spitzer impose au cadre stylistique la présence d'une « posture particulière » qu'il faut d'ores et déjà reconnaître comme l'intervention d'un *sujet*. On quitte donc le niveau strictement cotextuel du traitement de la liste. Dans la perspective de Spitzer, cette posture subjective est liée à l'origine énonciative du discours poétique, c'est-à-dire à une figure auctoriale. L'œuvre de Walt Whitman, l'un des épicrocentres de l'analyse spitzérienne de la liste, est d'ailleurs intrinsèquement conforme à cette conception de son objet, étant donné que le projet du poète est de type panthéiste, que ses listes se rapportent toujours à une vision unique et compréhensive d'un tout, et que cette solidarisation des éléments disparates de la liste s'incarne dans la voix du poète. Spitzer cite Detlev Schumann : « la série stylistiquement hétérogène assume une fonction métaphysiquement conjonctive⁴⁴ ». Le terme de *chaotisme*⁴⁵ par lequel il désigne ces listes est ambigu. Dans le corpus principal qu'il étudie (Whitman, Rilke, Werfel), il est à comprendre selon une logique spitzérienne de l'effet de style, inséparable de la figure auctoriale : la liste a beau être « chaotique », elle s'oppose finalement à son aspect hétéroclite, parce que celui-ci se résout par une réunification du propos, imputable à cette figure centrale. Mais il est impossible d'en conclure que Spitzer impose au caractère « chaotique » de la liste une résolution systématique de l'hétérogène vers l'homogène, étant donné qu'il utilise aussi cet adjectif pour illustrer, chez d'autres poètes, la *fragmentation* de cette même figure auctoriale⁴⁶. On retiendra qu'une tension est à l'œuvre, entre les forces centrifuges de la liste à l'apparence « chaotique » et celles, centripètes, de l'égide d'un sujet de l'énonciation qui constitue le texte comme œuvre.

Cette tension entre texte homogène et liste hétérogène intéresse aussi Hamon, lorsqu'il s'interroge sur le rapport de la liste à son cotexte. En effet, si la liste, à l'instar de la description

⁴³ « Todo rasgo de estilo es, en sí mismo, neutro ; adquiere su particular eficacia sólo por su enlace con tal o cual actitud particular » L. Spitzer, *art. cit.*, p. 250-251.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 258.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 283-284 : « Rubén [Darió] a incorporé dans le chaos de Whitman certains modèles très antiques de l'Espagne catholique. [...] C'est la description d'une œuvre d'art que la nature a créée et auxquelles collaborent des forces très variées, comme pourraient collaborer chez un poète de la Renaissance l'"ambre", le "marbre de Paros", la "perle" et l'"iris" à la création d'un idéal de beauté destiné à la femme aimée. »

« Rubén [Darió] ha incorporado en el caos de Whitman ciertos modelos muy antiguos de la España católica. [...] Es la descripción de una obra de arte que la naturaleza creó y en la cual colaborando las fuerzas más variadas, como pudieran colaborar en un poeta del Renacimiento el "oro del norte", el "mármol de Paros", la "perla" y el "lirio" para crear el ideal de belleza de la mujer amada. »

dont elle est un prototype, ménage des « effets de lisibilité⁴⁷ » pour contrer la menace d'hétérogénéité qui l'éloignerait du reste du texte, ceux-ci sont moins importants que ceux dont dispose la description. Le plus important d'entre ces effets, pourtant, est aussi le principal de ceux que liste et description ont en commun : la présence d'un *pantonyme*, ou « terme syncrétique-régisseur⁴⁸ » qui subsume les éléments de la description ou de la séquence énumérative, et les rassemble dans un tout. Le pantonyme est le terme utilisé par Hamon dans sa théorie de la description, mais, dans la mesure où celle-ci accorde à la liste une place importante, il fonctionne également très bien pour rendre compte de ce qui rassemble les items de celle-ci en un tout :

Le pantonyme est donc, en quelque sorte, le « nom propre » de la description, et il peut entrer ensuite comme centre de référence, dans un réseau d'anaphoriques, et par sa simple répétition, économiser le rappel de la somme de ses parties dénombrables (*P est composé de : N1, N2, N3, N4... Nn...*), de la somme de ses qualités (*P est Pr1, Pr2, Pr3, Pr4... Prn...*), ou les deux à la fois. L'expansion peut alors prendre la forme soit de l'inventaire des parties isolables du tout [...], soit de l'inventaire des traits distinctifs d'un terme ou d'une notion [...].⁴⁹

Dans l'exemple donné précédemment de *Novarina*, on pourrait désigner le titre du texte, *La Loterie Pierrot*, comme pantonyme de la liste qui suit. Mais le statut de ce titre est assez ambigu, car comme on l'a vu, il ne fournit pas de garantie de cohésion, contrairement au pantonyme dans la description littéraire habituelle ; le fait que « la loterie Pierrot » constitue l'épicentre symbolique des actions dont elle figure le titre, ne devient évident que rétrospectivement, une fois la liste achevée. Certes, pour Jean-Michel Adam, « les opérations qui permettent de fixer un thème-titre et de sélectionner des aspects (parties ou propriétés) de l'objet garantissent l'unité de la séquence descriptive⁵⁰ », que ce thème-titre apparaisse au début ou à la fin de cette séquence. Mais ici deux particularités de la liste novarinienne rendent cette unité douteuse : d'une part la longueur extrême de la liste, de l'autre le terme même de « loterie » du titre. Car même si l'on devait considérer l'ombre portée de ce substantif comme

⁴⁷ Ph. Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 140 et suiv.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 141. On trouve également, chez les sémanticiens, des synonymes de ce terme, comme l'« archilexème » (B. Pottier, *Le langage*, CEPL, 1973) ou l'« hyperonyme » (A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966). Chez Jean-Michel Adam, le terme le plus proche est celui de « thème-titre » (*Les textes : types et prototypes*, Nathan, 2001, p. 81). C'est également le terme de pantonyme qui est retenu par J. Pigeot (« La liste éclatée : tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne » in *Extrême-Orient – Extrême-Occident* n°12, 1990, p. 113).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁰ J.-M. Adam, *op. cit.*, p. 83.

un ancrage sur le texte qui le suit, la « loterie » véhicule un trait sémantique, celui du hasard, qui constitue plutôt un facteur de désagrégation que de cohésion pour le texte. Si ancrage il y a, il n'apparaît donc pas aussi distinctement que dans une séquence descriptive normale, par exemple la description de la casquette de Charles dans *Madame Bovary*, dont l'attaque célèbre (« C'était une de ces coiffures d'ordre composite... ») est directement précédée du mot « casquette » dans le texte.

La liste de Novarina, par sa longueur et son autonomie (notable si on la compare à sa version précédente, qui faisait partie de la pièce *La Chair de l'homme*, P.O.L., 1995), constitue un exemple extrême. Mais à ce titre, elle permet justement de mesurer le degré d'hétérogénéité remarquable que la liste peut atteindre, face à la norme du texte suivi. Si le pantonyme d'une description dispose de nombreux moyens pour se rappeler à la mémoire de son lecteur⁵¹, et si ces moyens sont assez largement partagés par le pantonyme de liste, ce dernier se trouve pourtant souvent dépourvu de l'une de ses propriétés centrales : sa faculté d'« assure[r], par sa mémorisation permanente et son rôle anaphorique, la lisibilité du texte⁵² ». En d'autres termes, la liste peut faire oublier son pantonyme plus facilement que la description, parce que les organisateurs textuels, grâce auxquels la description articule entre eux les éléments qui la composent, s'effacent ; et ce, au profit d'une disposition fondée sur la simple juxtaposition, par laquelle chaque item est isolé des autres⁵³.

Le caractère hétérogène de la liste dépend beaucoup de la taille des séquences textuelles en jeu ; cette hétérogénéité apparaît au fur et à mesure que s'estompe le souvenir du pantonyme, et donc son influence. Dans un cadre romanesque, cette éclipse du pantonyme provoquera une disruption du récit, dans la mesure où celui-ci, pour fonctionner, dépend entre autres de la cohésion apportée par le pantonyme⁵⁴. C'est par une dynamique similaire que la liste acquiert, avec Spitzer, sa caractéristique « chaotique », en remettant en question son contexte normal, celui d'une présence énonciative forte (la cohérence d'un poème étant

⁵¹ L'« accentuation » du pantonyme à des fins de lisibilité « passe en général à la fois par des moyens *tactiques* (le pantonyme est localisé à un endroit stratégique du texte, titre, incipit, clausule), *quantitatifs* (le pantonyme est répété plusieurs fois [...]) et *qualitatifs* » (Ph. Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 141).

⁵² *Ibid.*, p. 144.

⁵³ Cette menace d'oubli est difficile à démontrer. Une anecdote néanmoins permet de s'en faire une idée pratique : en février 2011, invité à Metz au colloque sur l'effet-liste organisé par le CELTED, l'acteur Dominique Parent confirmait l'extrême difficulté qu'il éprouvait à mémoriser les textes écrits par Novarina pour la scène, précisément à cause des nombreuses listes qui s'y trouvaient. « Il veut me tuer ! », pensait-il dans ces occasions.

⁵⁴ En conclusion de son texte, Hamon revient sur le concept de lisible inspiré par Barthes, comme qualité spécifique au texte littéraire ; la description apporte un « gain de sens, gain de lisibilité » à un processus narratif « [dont] le lisible n'est peut-être qu'un autre nom » (*ibid.*, p. 242).

traditionnellement le fait d'une emprise du *je* lyrique sur le texte). La question de la présence énonciative, génératrice de subjectivité dans le discours, et celle de la disruption de récit fondent, on va le voir plus en détail par la suite, l'articulation centrale de la relation entre la liste et son contexte. Ce sont les infractions à ces deux principaux facteurs d'unité textuelle qui en constituent l'identité.

Le problème d'un concept tel que l'hétérogénéité, pour qualifier la liste, est qu'il laisse imaginer *a contrario* une homogénéité uniforme du cotexte. Evidemment il n'en est rien, et on voit très bien chez Hamon à quel point la séquence descriptive, aussi fréquente qu'elle puisse être dans les romans de Zola par exemple, souffre également d'un déficit d'économie narrative (une « entropie » qui conduit parfois à « sauter » la fin de la description⁵⁵). Pas autant néanmoins que la liste, qualifiée par Hamon, non sans un remarquable effet de paronomase, « de kyste textuel radicalement différent⁵⁶ ». Cette hétérogénéité, quel que soit son degré de « radicalité », engage directement la *lisibilité* de la liste. A se pencher sur cette question, un affinage de la notion de « contexte pragmatique » apparaît, qui se précisera de plus en plus, en direction de la catégorie critique que j'estime la plus à même de rendre compte du phénomène de liste littéraire : celle de sa réception.

1.4 Régimes pragmatiques de la liste : typographie

Que la liste s'écrive de façon verticale, et « de préférence de haut en bas⁵⁷ » lorsque sa fonction n'est pas d'ordre littéraire, passera fort bien dans un premier temps pour une caractéristique acceptable. Que l'on pense à une liste de courses, de contacts en mémoire dans un téléphone, à un monument aux morts, à un curriculum vitæ ou à un menu de restaurant : tous ces usages de la langue qui s'apparentent à une logique de liste, plutôt qu'à une logique phrastique, trouvent le plus souvent leur réalisation, leur *composition*, dans la colonne plutôt que dans le bloc ; dans le passage à la ligne volontaire, plutôt que celui qu'impose l'arrivée de la marge en fin de ligne. C'est en tout cas l'avis de Marie-Anne Paveau et Laurence Rosier, pour qui « la colonne est effectivement le prototype de l'arrangement graphique de la liste⁵⁸ » ; Sophie Chisogne, propose également une définition de son objet qui inclut la verticalité : « Ce

⁵⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁷ B. Sève, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁸ M.-A. Paveau & L. Rosier, « Grammaire de la liste » in I. Evrard, M. Pierrard, L. Rosier & D. Van Raemdonck (dirs.), *Le Sens en marge. Représentations linguistiques et observables discursifs*, L'Harmattan, 2009, p. 121.

que nous appelons “liste”, c’est la disposition verticale d’un groupe d’éléments, chaque ligne comprenant un seul élément, tous les éléments ayant une caractéristique commune justifiant leur présence dans le groupe⁵⁹ ». Cette définition me semble insuffisante, car il en va tout autrement de la liste telle qu’elle apparaît au sein d’un texte littéraire ; dans ce cas, même si la composition verticale existe, elle est loin de constituer la règle. Que cette dimension puisse constituer pour Chisogne une caractéristique propre à toute liste est d’autant plus curieux que son article s’ouvre sur une liste tirée des *Avantures du baron de Fœneste*, d’Agrippa d’Aubigné, tout ce qu’il y a de plus « horizontale »... En somme, et pour souscrire à la synthèse d’Alain Rabatel sur le sujet, « la mise en colonne, associée avec les majuscules à l’initiale, met en relief la liste et facilite son repérage, mais elle ne la crée pas⁶⁰ ».

Car le plus souvent, la liste littéraire se soumet à la composition typographique que prend la forme générale de l’œuvre dont elle est une partie – une loi qui fonctionne d’autant mieux que la forme de cette œuvre est sous-tendue par des principes forts. Ainsi le catalogue des vaisseaux de *Illiade* est-il soumis à la forme de l’hexamètre dactylique ; ainsi les nombreuses énumérations de Victor Hugo dans *Les Travailleurs de la mer* ou *Quatrevingt-treize*, celles de Joris-Karl Huysmans dans *A Rebours*, de Claude Simon dans *La Route des Flandres* ou *Le Vent*, ainsi même les listes les moins descriptives de Verne (celles qui ne bénéficient pas d’un adoucissement de la parataxe par des procédés de narrativisation, par exemple la liste très nue et plate des explorateurs de l’Afrique au début de *Cinq semaines en ballon*), gardent-elles une disposition subordonnée au principe de paragraphe qui caractérise le roman dans sa séquentialité. Sève lui-même remarque « au passage [!] que Montaigne ne dispose jamais ses listes en colonne⁶¹ »...

Inversement, cette règle s’assouplit lorsque la forme de l’œuvre est lâche, ou que les principes qui la structurent deviennent divers et complexes, comme dans le cas de *La Vie mode d’emploi* ou du *Quart livre*, par exemple. Mais il reste que la littérature ne saurait se satisfaire d’une forme-liste qui ne serait que verticale, et le roman de Perec comme celui de Rabelais comprennent des listes en colonne aussi bien que d’autres prises dans des paragraphes.

On pourrait penser que la liste prise en charge par le genre poétique aurait davantage de chances de se trouver disposée verticalement. Le célèbre « Inventaire » de Prévert en est, du

⁵⁹ S. Chisogne, « Poétique de l’accumulation » in *Poétique* n° 115, 1998, pp. 288-289. Il faut préciser que cette définition se veut celle de tout un chacun ; le « nous » n’est pas ici un nous d’auteur, mais de généralisation.

⁶⁰ A. Rabatel, « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation » in *Poétique* n° 167, 2011, p. 261.

⁶¹ B. Sève, *op. cit.*, p. 190.

moins, un exemple⁶². Mais on est loin d'avoir affaire à un procédé systématique, et l'on trouve chez Saint-John Perse⁶³ aussi bien que chez Valery Larbaud⁶⁴, Guillaume Apollinaire⁶⁵ ou Jorge Luis Borges⁶⁶ des exemples de listes disposées sur toute la longueur du vers. On peut également ajouter au dossier cet extrait du poème « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » de Blaise Cendrars, où disposition verticale et horizontale se combinent :

[...] J'avais un beau livre d'images
Et je voyais pour la première fois
La baleine
Le gros nuage
Le morse
Le soleil
Le grand morse
L'ours le lion le chimpanzé le serpent à sonnette et la mouche
La mouche
La terrible mouche [...] ⁶⁷

Cet extrait permet d'observer deux choses. D'une part, que la liste littéraire n'est subordonnée à aucune direction typographique particulière, hormis celle que lui impose la nécessaire successivité des unités articulées du langage. Elle accepte en général les dispositions horizontale comme verticale, avec, probablement, une prédominance de la première. Cette bivalence s'oppose à l'idée, présente chez Sève, d'un sens « naturel » de la liste (« une présentation de gauche à droite [...] est moins naturelle qu'une présentation de haut en bas⁶⁸ »), idée héritée de Goody lorsqu'il déclare que la liste nominative « présente un certain nombre de caractéristiques propres à toute liste en général » et qu'elle « doit être disposée de manière à ce

⁶² « Une pierre / deux maisons / trois ruines / quatre fossoyeurs / un jardin / des fleurs / un raton laveur [...] », J. Prévert, *Œuvres complètes*, Gallimard « Pléiade », 1992, p. 131.

⁶³ « Et le Poète lui-même sort de ses chambres millénaires : / Avec la guêpe terrière, et l'Hôte occulte de ses nuits, / Avec son peuple de servants, avec son peuple de suivants - / Le Puisatier et l'Astrologue, le Bûcheron et le Saunier, / Le Savetier, le Financier, les Animaux malades de la peste, / L'Alouette et ses petits et le Maître du champ, et le Lion amoureux, et le Singe montreur de lanterne magique ». S.-J. Perse, « Vents, III » in *Œuvres complètes*, Gallimard « Pléiade », 1972, p. 224.

⁶⁴ « Grande poésie des choses banales : faits divers ; voyages ; / Tziganes ; promenades en traîneau ; pluie sur la mer ; / Folie de la nuit fiévreuse, seul avec quelques livres [...] ». V. Larbaud, « Alma perdida » in *Les Poésies de A. O. Barnabooth*, *Œuvres*, Gallimard « Pléiade », 1958, p. 54.

⁶⁵ « L'univers tout entier concentré dans ce vin / Qui contenait les mers les animaux les plantes / Les cités les destins et les astres qui chantent / Les hommes à genoux sur la rive du ciel [...] ». G. Apollinaire, « Vendémiaire » in *Alcools*, *Œuvres poétiques*, Gallimard « Pléiade », 1965, p. 153.

⁶⁶ « La canne, le stylo, la rame de papier / La clef docile, le portefeuille, les vieilles / Notes que ne reliront pas le peu de veilles / Qui me restent, le jeu de cartes, l'échiquier [...] ». J. L. Borges, « Les choses » in *L'or des tigres*, trad. Ibarra, Gallimard « Poésie », 1995, p. 120.

⁶⁷ B. Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Gallimard « Poésie », 2006, p. 68.

⁶⁸ B. Sève, *op. cit.*, p. 28.

que les articles, les noms de gens en l'occurrence, soient placés l'un au-dessous de l'autre du haut en bas », ajoutant ensuite qu'un « mouvement de gauche à droite est plus “conventionnel” que le mouvement de haut en bas⁶⁹ ». La mise entre guillemets de cet adjectif sanctionne l'imprudence du propos, lequel laisse inférer que la liste verticale serait, quant à elle, authentique et naturelle. En réalité, toute disposition graphique du langage est affaire de convention, et celle qui préside à l'éventuelle verticalité de la liste reflète simplement un choix typographique particulier, dont on a vu qu'il facilitait sa reconnaissance.

C'est la seconde observation que l'on peut faire au sujet de l'extrait de Cendrars, et ce d'autant plus qu'aucune ponctuation ne s'y interpose entre les éléments énumérés : leur séparation est plus nette lorsque la disposition spatiale du texte les isole sur leur ligne. Cette fonction de distinction, débarrassée de toute propriété intrinsèque à l'objet, est bien réelle, et c'est par elle que l'on peut aborder la différence entre le sens vertical et le sens horizontal de la disposition de la liste. Pour Dominique Lahanier-Reuter, « la disposition verticale des différents items d'une liste permet de visualiser *l'écart* entre deux éléments aussi bien que leur *proximité* », mais surtout, « lire (ou même regarder) un liste ou un tableau oblige à discerner visuellement, voire à discriminer les éléments qui la composent. Réciproquement, en quelque sorte, écrire une liste ou un tableau suppose de mettre en œuvre une différenciation d'unités [...]»⁷⁰ ». Il me semble que l'intérêt principal de cette observation réside dans la différenciation que son auteure y opère entre le geste d'écrire une liste et celui de la lire. Celui qui accomplit le premier privilégiera la composition en colonnes, par souci de distinction des items ; en revanche pour celui qui lit une liste, l'enjeu n'est pas le même. Mais ici également, il faut différencier la liste littéraire et la liste non-littéraire. Devant un monument aux morts, une liste de courses ou un bottin de téléphone, le principe de lecture est de caractère consultatif, par opposition à la lecture d'un roman où ce principe revêt un caractère successif. Autrement dit, sauf dans de rares exceptions où la lecture s'accompagne d'une profération, le lecteur de liste ne lit pas de haut en bas. Même un menu de restaurant n'est que rarement lu par son lecteur en entier – non parce que nous n'avons pas envie d'avoir le plus grand choix de mets possible, mais précisément parce que leur disposition en colonne désordonne notre lecture, qui pour être exhaustive requiert la collaboration des convives, à qui l'on demandera ainsi « où ils ont vu » tel ou tel plat qui a échappé à notre attention.

⁶⁹ J. Goody, *La Raison graphique*, op. cit., p. 224.

⁷⁰ D. Lahanier-Reuter, « Listes et tableaux : mise en perspective » in *Pratiques* n°131-132, 2006, p. 176.

S'il est important de ne pas conférer à la liste de verticalité naturelle, c'est aussi à cause des enjeux de hiérarchie qui entrent en vigueur lors d'une mise en liste. Paradoxalement, alors que la liste obéit principalement à la logique de l'asyndète (cf. *infra*, 2.2 et 2.3) et que celle-ci vise à supprimer toute relation hiérarchique entre les membres d'une phrase, la disposition typographique d'une liste peut mettre sous une lumière d'autant plus forte les rapports hiérarchiques entre les items qui la composent.

L'idée de hiérarchie est si contraignante dans une liste écrite qu'il faut d'extraordinaires astuces pour éviter les significations implicites qui s'attachent au fait d'être en haut ou en bas, le premier ou le dernier, et les différences de pouvoir ou de responsabilités qui semblent y être associées.⁷¹

Il me semble toutefois que Jack Goody exagère un peu l'aspect contraignant de cette hiérarchisation – il donne plus loin, d'ailleurs, l'exemple extrême d'une lettre à fonction de manifeste, signée par un collectif d'étudiants dont aucun ne désire en être considéré comme le signataire principal, d'où le stratagème consistant à rédiger la lettre dans l'espace délimité par un cercle, puis de signer autour de ce cercle. Mais il suffit, pour répondre à un tel problème, de concevoir l'ordre alphabétique, choisi pour l'organisation d'un très grand nombre de listes (et dont on ne peut pas dire qu'il soit la preuve d'une « extraordinaire astuce »), justement comme un moyen de contourner la remise en place d'une hiérarchisation que l'asyndète avait opportunément servi à faire disparaître. C'est probablement de cette fonction de mise à plat des hiérarchies dans l'énoncé que la liste est avant tout tributaire – sa disposition typographique dépendant, au même titre qu'un texte narratif, des divers contextes, voire des « genres », dans le cadre desquels elle apparaît. Pour Hamon, la notion de hiérarchie est d'ailleurs mobilisée pour donner à la description une unité dont la liste est encore dépourvue : « tout système descriptif [...] fait appel aux deux notions sémantiques clés de *hiérarchie* et d'*équivalence*⁷² ».

En prolongeant notre réflexion dans le registre littéraire, on remarque que la disposition de la liste en colonne ne favorise pas toujours la lisibilité du texte⁷³. La liste des jeux de *Gargantua*, on l'a vu, est un passage-limite du roman, où l'œil se perd, et que même les critiques

⁷¹ J. Goody, *La Raison graphique*, op. cit., p. 224.

⁷² Ph. Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 47, souligné par l'auteur.

⁷³ Je me distancie ici de l'avis d'A. Rabatel (*art. cit.*, 2011, p. 264 notamment), pour qui la mise en colonne d'une liste aide à sa lisibilité, bien qu'on puisse certainement admettre qu'elle « facilite son repérage » (*ibid.*, p. 261).

déconseillent de lire autrement qu'en diagonale (cf. *supra*, I.2.1⁷⁴). Pour reprendre l'observation faite plus haut au sujet de la liste chez Perec, on peut rapprocher cette disposition en colonne de la séquence hétérographique, qui « enlève à l'énoncé sa transparence » (cf. *supra*, I.4.5). Comme je le suggère depuis quelques paragraphes, le mouvement qui conduit l'hétérogénéité de la liste à se distinguer sur un plan typographique semble lié à son degré de lisibilité ; il est donc temps de se pencher plus précisément sur cette question, et sur ce qu'elle engage dans le rapport de la liste à sa lecture.

1.5 Régimes pragmatiques de la liste : lisibilité

Deux caractéristiques liées à cette notion de lisibilité doivent nous guider dans notre démarche de rapprochement avec la liste ; d'une part, son orientation clairement pragmatique : « la lisibilité est fonction des présupposés idéologiques du lecteur, et de sa compétence esthétique [...] tout autant, ou bien plus, que d'une "propriété" des lexiques⁷⁵ ». De l'autre, le fait qu'elle a partie liée avec des processus cognitifs d'intégration de l'information, pour ce même lecteur : François Richaudeau la définit comme « l'aptitude d'un texte à être lu sans effort particulier tout en étant compris et mémorisé de façon satisfaisante⁷⁶ ». La tournure passive par laquelle Richaudeau convoque un « texte » personnifié, comme s'il était l'agent principal de sa propre lecture, confirme la remarque d'Hamon : il ne s'agit pas d'une propriété du texte, mais d'une compétence son lecteur. Et l'on retrouve ici, en creux, l'impératif énoncé par Combettes d'« équilibre entre l'apport d'information et les éléments déjà connus » : la liste est peu lisible parce qu'elle gêne la mémorisation, en imposant rapidement une quantité excessive d'informations. Sans se pencher sérieusement sur la question, Pierre Bayard livre tout de même à ce sujet un indice assez clair, dans l'essai qu'il consacre aux « œuvres ratées » – la liste figurant parmi les dispositifs responsables de ce ratage lorsqu'elle est trop longue⁷⁷. Le critère est donc également de nature quantitative ; le nombre des items y est parfois pour quelque chose, mais l'effet de saturation peut également survenir tôt dans une énumération

⁷⁴ On mentionnera également, à ce propos, les remarques de G. Zeltner à propos des listes des premiers romans de Le Clézio : « les super-inventaires de Le Clézio ne contiennent plus de vraies informations. En face de ces listes interminables, personne ne voudra se représenter réellement chaque détail » (G. Zeltner, « J.M.G. Le Clézio : le roman antiformaliste », in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du colloque de Strasbourg, Klincksiek, 1971, p. 223).

⁷⁵ Ph. Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 158, note 1.

⁷⁶ F. Richaudeau, *Linguistique pragmatique*, Retz, 1981, p. 169.

⁷⁷ P. Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées*, Minuit, 2000. Il s'agit en l'occurrence d'une critique faite au long poème panthéiste de Victor Hugo, *Dieu*, « poème total » (p. 71) qui pêche par un trop grand encombrement, sous forme de « longues listes de noms » (p. 72).

courte, comme on le verra. Cet effet n'est que plus évident si la liste est longue, et d'autant plus importante la difficulté pour son lecteur d'appréhender, sans l'aide structurante du texte, ses items juxtaposés en grand nombre.

L'un des cas extrêmes d'« illisibilité » apparaît à nouveau sous la plume de Valère Novarina. Patrick Suter ne s'y est pas trompé, qui consacre un article précisément à ce sujet, arguant que la liste novarinienne, menacée par un vide sémantique, demande à être jouée, ou lue dans une condition de performance, pour atteindre son potentiel littéraire⁷⁸. Comme il le précise, la notion d'illisible ne peut être prise en compte de manière intransitive, ce qui revient à confirmer qu'elle est le fait de son lecteur. Ainsi l'« illisibilité » d'une liste telle que celle qui clôt *Le Discours aux animaux* de Novarina, immense⁷⁹, doit-elle être reconsidérée à travers ses usages pragmatiques et pratiques : dans sa version révisée pour la scène (*L'Animal du temps*, P.O.L., 1993), elle a été réduite à une centaine, réduction encore amputée de plusieurs noms dans le même texte enregistré quelques années plus tard par l'acteur André Marcon⁸⁰.

Dans la même logique, Umberto Eco rapporte que, lors de la traduction de son roman *Le Nom de la rose*, certaines listes dont le texte est truffé n'ont pas toujours été traduites jusqu'au bout, pour des questions de lisibilité. Ayant eu personnellement son mot à dire sur la question, il avoue avoir accepté ces coupures, non sans en concevoir un certain dépit, déplorant le procédé comme débouchant sur une « perte sèche⁸¹ ». Un comble pour un tel auteur, valorisant l'esprit de collection au motif – notamment – de lutter contre l'oubli.

Ces détours par la profération théâtrale et la traduction, deux transformations possibles du texte vers un ailleurs, sont des exemples extrêmes. Les puristes diraient qu'ils concernent le texte littéraire essentiellement dans les relations qu'il entretient à son extériorité. Mais c'est justement ce saut, cette saillie hors du texte qui caractérise la liste, dont on ne peut concevoir l'identité par le seul traitement interne de sa manifestation textuelle. Il faudrait toujours reconnaître dans la liste les reliefs de cette « pensée sauvage » dont Goody décrit la « domestication » historique, à travers l'hégémonie de l'écrit dans la culture dominante. Même lorsqu'il s'agit de centrer son observation sur la liste littéraire, ces exemples sont l'indice que le

⁷⁸ P. Suter, « De l'illisibilité comme condition de la performance. Listes écrites et jouées chez Valère Novarina », in A. Barras et E. Eigenmann (éds.), *Textes en performance*, Genève, MétisPresses, 2006.

⁷⁹ Il s'agit d'une liste de 1111 noms d'oiseaux inventés dont voici les trois derniers : « le palistre, le louime, l'ulien ». V. Novarina, *Le Discours aux animaux*, P.O.L., 1987, p. 328.

⁸⁰ V. Novarina, *Le Discours aux animaux lu par André Marcon*, enregistrement sur CD, Tristram, 2004.

⁸¹ U. Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Grasset 2007 [2003], p. 122.

domaine pragmatique reste l'horizon premier du traitement de la liste – ici, de la résolution de son aspect « illisible ».

On peut, en modifiant légèrement ce schéma, observer qu'il existe une opposition entre une forme hypolisible de la liste (dans le domaine écrit, et littéraire en particulier) et hyperlisible, dans le cas de listes pratiques, comme la check-list du pilote d'avion ou une liste d'appel des présences, par exemple, où l'ensemble des items doit être mentionné pour que la liste fonctionne dans son économie particulière. On a affaire, dans ce dernier cas, à des objets caractérisés par deux traits distinctifs, nécessairement liés : il s'agit d'inventaires (c'est-à-dire de listes exhaustives, fermées, et répondant par leur clôture à une somme d'objets leur correspondant symétriquement dans le monde⁸²) et ceux-ci doivent être énoncés de manière orale (la lisibilité complète de la liste se fait au prix de sa profération intégrale, dans la transmission directe de l'information du destinataire au destinataire, comme par un contrat qui les lie dans le moment de l'énonciation).

Lorsque la liste apparaît dans un contexte littéraire, elle obéit à une économie particulière par rapport à une liste pratique soumise à la clôture et à l'oralisation. Dans le roman, comme le remarque Hamon, sa fonction est souvent d'ordre descriptif – c'est d'autant plus vrai du roman du XIX^e siècle ; elle se voit alors fréquemment étoffée d'éléments différents de ses items, et cet enrichissement participe d'une plus grande lisibilité. On l'a vu chez Verne, avec des passages d'aspect énumératif, mais agrémentés de digressions localisées – une liste de substantifs périodiquement munis d'épithètes, par exemple. C'est ce que j'appelais plus haut la pseudo-liste (cf *supra*, II.3.4). Hamon, notant ce processus d'enrichissement par lequel une liste se transforme en description organisée, et parallèlement gagne en lisibilité, évoque pour sa part Zola et la description des plantes grasses du Paradou, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, qui fonctionne sur le même principe, c'est-à-dire celui d'une « mise en corrélation d'une liste de plantes aux noms illisibles et d'une série de comparaisons renvoyant à des animaux plus « connus »⁸³ ». Cette tendance à l'intégration à un système de description complexe est un

⁸² U. Eco reconnaît la même distinction : les listes pratiques « sont purement référentielles » et « entendent recenser les objets auxquels elles se réfèrent et aucun autre », in *Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 113. Un constat proche de celui de M. Laugaa, pour qui la liste « vaut comme signe iconique des choses, rangées sur le sol pour être vendues, offertes ou prises, tas aux syntaxes douteuses, copie de rangements préalables. Ou comme système effectuant dans la langue des opérations symboliques, ordonnant secondairement des pratiques et des perceptions », in « Le récit de liste », *art. cit.*, p. 175.

⁸³ Ph. Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 159. Le terme d'illisible se décline ici en deux acceptions combinées : l'illisibilité syntaxique de l'énumération et l'illisibilité lexicale des noms de plantes. De plus, il est intéressant de noter qu'Hamon, pour rendre compte de la complexité croissante de l'organisation textuelle, qui fait passer la liste

tropisme de la liste littéraire, car le régime du récit, auquel le roman est astreint, impose un ordre, un *telos*⁸⁴, auquel la liste contrevient. C'est en cela qu'elle peut être qualifiée d'hypolisible, parce qu'elle fait saillie dans un espace verbal particulier, auquel elle s'oppose, et qui est le *texte* romanesque. En faisant usage de ce terme, je veux insister en particulier sur un de ses aspects : celui qui fait du texte un objet « déterminé par un double principe de cohésion et de progression » qui « se donne à reconnaître dans la clôture d'une structure⁸⁵ ». Structure qui obéit certes à un principe de « discontinuité de la chaîne verbale⁸⁶ » mais plus encore instituant « une fabrique du continu⁸⁷ ». Un texte, particulièrement lorsqu'il est romanesque, répond à cette caractéristique qui veut que son sens « réside fondamentalement dans la continuation du discours qu'il rend possible⁸⁸ ». Barthes résume assez bien cette propriété du texte lorsqu'il déclare que « le livre est astreint, par statut, au cheminement⁸⁹ ». La continuité implique la fonctionnalité : « dans un "bon" texte, tout est fonctionnel, il n'y a pas de résidus⁹⁰ », écrit Michel Charles, pour mettre en évidence le fait que de tels textes, idéalement, totalement actualisés par la lecture, n'existent pas, et que chacun d'eux possède ses propres scories, ses propres illisibilités, « un surplus⁹¹ », dit-il. De ce surplus, la liste offre en elle-même un exemple.

Ces considérations en font émerger une nouvelle ; si la liste doit être considérée comme une exception au texte, elle serait à considérer comme une *figure*, un lieu de saillance du texte et par rapport au texte. Cette question occupera mon prochain chapitre ; auparavant toutefois, je souhaite revenir un court instant, afin de le refermer, sur le chapitre de l'essentialisme comme modalité définitoire de la liste. Il reste en effet à convoquer quelques commentateurs

à la description, a recours au tableau (p. 160), suivant en cela la même logique que Goody, pour qui un tableau peut être considéré comme un composé de listes et de formules (*La Raison graphique, op. cit.*, p. 109). En ce qui concerne l'extrait de Zola, cf. *La Faute de l'Abbé Mouret* in *Les Rougon-Macquart*, t. 1, Gallimard « Pléiade », 1960, p. 1389.

⁸⁴ Ce régime du récit est évidemment plus complexe que cela. Selon Adam (*Les textes : types et prototypes, op. cit.*, pp. 46-56), « six constituants doivent être réunis pour que l'on puisse parler de récit », qui sont la « succession d'événements », l'« unité thématique », « des prédicats transformés », un « procès », la « causalité narrative d'une mise en intrigue » et une « évaluation finale », termes sur lesquels je ne reviendrai pas ici, mais qui peuvent grossièrement être rassemblés sous la notion de *telos*.

⁸⁵ J. Kaempfer, « Brève halte avant l'explication de texte » in *Cahiers de l'ILSL*, n° 27, Lausanne, 2010, p. 31.

⁸⁶ J.-M. Adam, *La Linguistique textuelle*, Armand Colin « Coursus », 3^e édition, 2011, p. 47.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁹ R. Barthes, préface aux *Fragments d'un discours amoureux*, *Œuvres complètes*, t. V, Seuil, 2002 [1977], p. 32.

⁹⁰ M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, 1995, p. 168.

⁹¹ *Idem.*

théoriques pour qui la question du contexte, lorsqu'il est question de liste, est également fondamentale.

Dans une perspective comparable à celle de Spitzer (quoiqu'ignorant son travail sur la question), Robert Belknap considère que « les listes sont des structures plastiques et flexibles, au sein desquelles un faisceau d'unités élémentaires coïncident, à travers des relations spécifiques générées par des forces d'attraction spécifiques⁹² ». Pour Sabine Mainberger, qui aborde la question entre autres dans une perspective cognitive (la liste comme *tekhnè* servant à la connaissance de soi), « l'énumération [...] *en soi* n'existe pas⁹³ ». C'est le cas également pour Lambros Couloubaritsis, philosophe de l'Antiquité : pour lui, comme pour ses collègues antiquisants, l'usage de la liste ressortit particulièrement à un espace de recherches qui leur est propre. Cet espace correspond à l'analyse, outre de la « différence entre oralité et écriture » que l'on doit à Goody, des « images en série et autres objets servant, entre autres, aux rituels, avec les formulations qui s'y rapportent (dédicaces, dons, épiphanies, etc.), que l'on trouve dans l'espace collectif de la cité (agoras, sanctuaires, gymnases, nécropoles...)⁹⁴ ». Les contextes d'apparition de la liste sont trop divers pour lui appliquer une identité fondamentale qui tiendrait dans une définition. Si l'on s'en remet à Eco, il est plus facile de parler des objets du monde en mentionnant une liste de leurs propriétés, qu'en les définissant par leur essence. Il sera plus facile de reconnaître un tigre, et de survivre à cette rencontre, s'il nous est au préalable donné comme « une bête féroce qui ressemble à un chat mais en plus gros, très agile, jaune rayé de noir, qui vit dans la jungle » plutôt que comme « *Felis Tigris*⁹⁵ ». Il me semble pertinent de suivre ce conseil dans notre approche de la liste ; dire ce qu'elle fait, plutôt que ce qu'elle est, permet de lui conférer une identité *théorique* (composite, hybride et axée sur ses usages) qui lui ressemble dans sa *matérialité*.

⁹² « Lists are plastic, flexible structures in which an array of constituent units coheres through specific relations generated by specific forces of attraction ». R. E. Belknap, *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2004, p. 2 (je traduis).

⁹³ « Die ‚Aufzählung‘ in all den genannten Erscheinungen ist eine Abstraktion. ‚Als solche‘ existiert sie nicht ». S. Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin, de Gruyter, 2003, p. 4 (je traduis).

⁹⁴ L. Couloubaritsis, « Images, mythes, catalogues, généalogies et mythographies » in *Actes du X^e colloque du CIERGA. Formes et fonctions de la mythologie et de la mythographie gréco-romaine : de la généalogie au catalogue*. Kernos n°19, Liège, 2006, p. 13-14.

⁹⁵ U. Eco, *Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 217-218.

2 UNE FIGURE-LIMITE

2.1 La liste est-elle une figure ?

La liste serait donc une forme écrite, que son caractère grammaticalement discontinu par rapport à d'autres formes scripturales, et particulièrement narratives, rend saillant dans un contexte narratif. À partir de cette base, il convient de s'interroger sur le caractère figural de la liste littéraire, car bien que les manuels et dictionnaires de rhétorique et de stylistique mentionnent de manière récurrente dans leur catalogue de figures l'énumération, l'asyndète ou – plus rarement – l'accumulation, l'appartenance de ces formes au catalogue des figures ne va pas toujours de soi. Pour réinterroger cette appartenance, je me fonderai sur la définition de Marc Bonhomme, pour qui « une figure est une forme discursive *marquée, libre et mesurable* qui renforce le *rendement* des énoncés¹ ».

- Que la liste littéraire soit une forme marquée semble indubitable – du moins, c'est la condition de son existence formelle dans le cadre de cette étude, dans la mesure où elle fait contraste avec le récit narratif, grammaticalement fort, et constitue donc une « violation [des] règles combinatoires des mots² ».
- La question de la « liberté »³ d'écrire ou non une liste dans un cadre littéraire est, quant à elle, plus problématique. Je veux croire Laurent Jenny lorsqu'il pointe la difficulté de faire coexister, dans le cadre définitoire de la figure, des critères aussi disparates que le psychologique et le formel⁴ ; qu'un auteur *remarque* la présence de listes au sein de son œuvre est probable, mais pas inéluctable⁵. Qu'il ait le *choix* d'en écrire ou non est encore

¹ M. Bonhomme, *Les Figures clés du discours*, Seuil « Mémo », 1998, p. 7 (je souligne).

² *Ibid.*, p. 6.

³ Bonhomme utilise ce terme au sens de « facultatif », qui « résulte d'un choix de la part de son producteur » (*idem*), plutôt que dans un sens strictement textuel, de « détaché de son contexte ».

⁴ L. Jenny, « Les Figures de rhétorique », en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/frintegr.html#frsommar>, consulté le 15.08.2014.

⁵ Je rapporterai ici brièvement une discussion avec Antoine Volodine, en 2010 à Cerisy, durant laquelle le romancier m'avouait n'avoir pas toujours eu pleinement conscience de faire des listes dans ses romans, et les envisager différemment, en mesurer le pouvoir figural en quelque sorte, depuis qu'il avait réalisé leur importance dans son œuvre.

plus hasardeux : pour Verne, contraint par des conditions externes (éditoriales), on peut douter qu'il se fût toujours présenté une alternative à la liste, par exemple s'il avait fallu développer le propos dont la liste constitue l'économie.

- Le critère de mesure est également suspect, car si la liste est une figure, elle est peut-être la seule dont la taille peut varier du plus petit au plus grand, du plus simple au plus complexe. Lorsque Marc Bonhomme considère qu'« une figure n'est pas anarchique⁶ », et compte tenu de certaines très grandes listes comme celles de Novarina ou de Rabelais où apparaît une forme de chaos, la délimitation ne fonctionne pas. Il faudrait alors refuser, soit l'affiliation de la liste au sein des figures, soit ce critère précis d'appartenance, alternative à laquelle je préfère répondre par une dérivation de la catégorie sur un plan interne de *commensurabilité*. On reconnaît une liste à la fréquente équivalence morphologique des éléments qui la composent, parce que ces éléments sont généralement issus d'une même catégorie grammaticale (noms propres, syntagmes verbaux, adjectifs, etc.).
- Le critère de fonctionnalité, la question de l'utilité (par exemple rhétorique) de la liste au sein du discours narratif me semble dépendant du critère précédent. L'économie propre à la liste impose de toute façon un *effet* particulier lors de son apparition, et cet effet peut être celui d'une grande intensité dans la contraction du langage, comme (et assez typiquement) chez Pascal Quignard⁷. Mais cet effet peut être inversé lorsque la liste est très grande, et la densité du propos se perd alors dans l'accumulation que devient la liste. La plupart du temps, l'effet de la liste se partage entre densification et dispersion, comme dans cet extrait qui n'est ni de Hugo ni de Lamartine, mais de Borges :

Qu'est la mer, qui ? Que veut ce principe mouvant
Ce vieux rat forcené des piliers de la terre,
Cette eau toutes les eaux, cette eau dol et mystère,
Et hasard et splendeur et précipice et vent ?⁸

⁶ M. Bonhomme, *op. cit.*, p. 6.

⁷ Par exemple dans ce paragraphe : « Une épigraphe grecque fut exhumée à Rome en 1878. / Il n'y a dans Hadès ni barque, ni nocher Charon, ni gardien Éaque. / Dans les enfers il n'y a que / os, nom, cendres ». P. Quignard, *La Barque silencieuse*, Grasset, 2009, p. 180.

⁸ J. L. Borges, « La mer » in *L'or des tigres*, *op. cit.*, p. 63.

La liste littéraire serait donc une figure-limite, indisciplinée. Elle est figure mais elle est aussi plus vaste qu'une figure, car elle a tendance à s'échapper et à développer son économie propre – alors que la figure travaille ordinairement à l'économie du discours qui la convoque, en s'y subordonnant. On va le voir, les déclinaisons figurales de la liste permettent d'en établir une cartographie plus précise. Mais il faut reconnaître que, par rapport à une stylistique où le fait de style se caractérise par l'écart⁹, la liste, dans sa pratique littéraire, observe un rapport particulier à la norme, de laquelle elle s'éloigne pour se porter vers la *marge* ; un lieu de coexistence, une sorte de sas entre intérieur et extérieur du texte. C'est-à-dire, en fait, non plus une opposition, mais bien plutôt un continuum.

2.2 Asyndète et polysyndète (et énumération)

Ces deux figures de construction illustrent l'une des oppositions paradoxales par lesquelles se définit la liste littéraire. Le paradoxe réside dans le fait qu'elles sont à la fois contraires l'une à l'autre, tout en produisant chacune un effet de liste. L'asyndète, suppression des éléments de liaison propres à la phrase, remplace une organisation syntaxique forte (où les divers éléments de la langue se codéterminent) par la simple juxtaposition de ces éléments. Elle peut être énumérative ou non énumérative¹⁰, mais elle est l'une des deux conditions formelles qui président à l'apparition de l'énumération, l'autre étant précisément la polysyndète, qui est une « accumulation de mots de liaison », généralement *et*¹¹, comme l'illustre l'extrait de Borges ci-dessus, parfois *ni* dans certaines listes prétératives, parfois également *ou*, mais plutôt dans des

⁹ Je suis ici les prescriptions de J.-M. Schaeffer (« La stylistique littéraire et son objet » in *Littérature* n° 105, 1997), ou de L. Jenny (« Sur le style littéraire », in *Littérature* n° 108, 1997), qui chacun à leur manière défendent une stylistique moniste, c'est-à-dire dont le but « n'est pas de distinguer entre style et non-style, mais [de] discriminer différents styles et différentes fonctions stylistiques » (Schaeffer, p. 20). Il y a derrière une telle conception la reconnaissance d'un « caractère autographe du style » et d'une « singularité d'usage du discours » (Jenny, p. 98), dont on ne peut évidemment pas rendre compte dans un chapitre où l'on ne se penche ni sur un auteur ni sur une œuvre en particulier.

¹⁰ P. Bacry, *Les Figures de style*, Belin, 1992, p. 140-141. Bacry donne l'exemple suivant d'asyndète non énumérative, chez Flaubert : « Ses forces reparurent. L'automne s'écoula lentement. Félicité rassurait Mme Aubain » (le choix de Flaubert corrobore la périodisation de G. Philippe, cf. *supra*, note 22, p. 6). Non énumérative, l'asyndète n'est pas vraiment une suppression des marques grammaticales de hiérarchie entre les parties d'un énoncé. Il me semble plutôt qu'elle réduit ces marques à une seule, la première et la plus simple, à savoir l'ordre successif de ces parties (ordre dont la liste n'est pas intrinsèquement le véhicule). Cette différence typologique a son importance, car nombre d'auteurs me semblent confondre asyndète et énumération dans les corpus de listes littéraires qu'ils utilisent. Ainsi, à mes yeux, l'exemple de Calaferte cité par Rabatel (*art. cit.*, 2011, p. 265), celui de Joyce cité par Eco (*Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 109) ou certains passages de Rilke cités par Detlev Schumann (« Enumerative Style and Its Significance in Whitman, Rilke, Werfel », in *Modern Language Quarterly*, vol. 3, n° 2, 1942, pp. 187-189) ressortissent à une logique d'asyndète non énumérative.

¹¹ *Ibid.*, p. 142-143.

listes de langue anglaise¹² (d'une manière générale, la polysyndète semble moins fréquente en français que dans d'autres langues).

Le paradoxe se résout dans l'effet de répétition que chacune des deux figures fournit et par lequel se crée l'énumération. La répétition d'une même conjonction entre les items de la liste lui impose une *cadence*, comparable au remplacement de cette conjonction par des blancs ou des virgules. Comparable, mais différente toutefois, puisque dans le cas de la polysyndète cette cadence, particulière à la liste, est illustrée par la reconnaissance à intervalles réguliers d'une même conjonction, c'est-à-dire du retour d'un même plein, tandis que dans le cas de l'asyndète c'est un blanc qui la révèle.

Asyndète et polysyndète sont donc les deux principes qui, conjoints, permettent l'existence de l'énumération, laquelle pourtant s'oppose à l'une comme à l'autre. Bacry observe dans cette dernière une sorte d'hybride des deux premières : l'énumération « ne se confond pas avec [...] l'asyndète : certaines énumérations ont recours aussi bien à la polysyndète, ou à une alternance des deux figures¹³ ». Précisément, une énumération aura tendance à se présenter sous une forme grammaticale qui emprunte à l'une et à l'autre tout en récusant, par l'usage même de l'une, le système de l'autre ; c'est, parmi d'innombrables exemples possibles, le cas de cet extrait d'un célèbre poème de François Villon, qui se place dans la tradition – riche en listes – du motif médiéval de l'*ubi sunt*¹⁴ :

La royne Blanche comme lis
Qui chantoit a voix de seraine,
Berte au grant pié, Bietris, Alis,
Haremburgis qui tint le Maine
Et Jehanne la bonne Lorraine
Qu'Englois brulerent a Rouan ;
Ou sont ilz, ou, Vierge souveraine ?
Mais ou sont les neiges d'antan ?¹⁵

¹² U. Eco donne l'exemple de Milton : « With heads, hands, wings or feet pursues his way, – And swims or sinks, or wades, or creeps, or flies » (*Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 137) ; on peut aussi observer ce phénomène chez F. Scott Fitzgerald, dans les descriptions luxuriantes des fêtes données par Gatsby : « By seven o'clock the orchestra has arrived, no thin five-piece affair, but a whole pitful of oboes, and trombones and saxophones and viols and cornets and piccolos, and low and high drums. » *The Great Gatsby*, Londres, Penguin Books, 1950 [1926], p. 42.

¹³ P. Bacry, *op. cit.*, p. 140.

¹⁴ Sur ce sujet précis, cf. M. Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e – XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006, pp. 444-445, et R. Belknap, *The List*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵ F. Villon, « Ballade des dames du temps jadis » in A. Pauphilet (éd.), *Poètes et romanciers du Moyen Age*, Gallimard « Pléiade », 1952, p. 1155 (je souligne).

L'usage du « et » en fin d'énumération prend comme exclusive fonction de lier ensemble les propositions qui en précèdent la venue, brisant du même coup la cadence que l'asyndète, depuis le début du poème, menaçait d'emballlement, tout en évitant cette autre forme d'emballlement qu'une mention supplémentaire et polysyndétique de la conjonction n'eût pas manqué de produire.

Un couple oppositionnel apparaît en filigrane depuis quelques pages, qu'il est temps à présent de nommer car il me servira dans la suite de cette étude : il s'agit de la différence entre la liste *ouverte* et la liste *fermée*. Cette dernière est à rapprocher de, sinon à confondre avec, la notion d'énumération (laquelle exprime également, comme le relève Rabatel, l'activité même du dénombrement dont la liste fermée est le résultat¹⁶), alors qu'asyndète et polysyndète offrent, chacune dans leur logique homogène, la condition nécessaire à l'existence d'une liste ouverte – au sens où elles ne programment pas l'interruption du processus qu'elles lancent. Au-delà de son aspect commensurable, qui lui permet d'être identifiée au sein du texte, quelle que soit sa longueur, la liste sera mesurée ou démesurée selon qu'elle est fermée ou ouverte ; elle sera figure selon les critères de Bonhomme dans le premier cas, ou dépassera ces frontières dans le second pour occuper alors un lieu qui lui est propre, à la marge symbolique du texte (lieu que lui prête d'ailleurs son étymologie¹⁷).

2.3 Asyndète et synecdoque : lieu et non-lieu de la liste

Si l'on en croit Madeleine Frédéric, les différents types d'énumération qu'elle compare se retrouvent sur deux points communs : d'une part dans sa forme, l'énumération voit ses éléments constitutifs se rassembler autour d'un « point d'attache commun : le *pivot*, auquel viennent s'accrocher par leur fonction grammaticale, tous les constituants de la série » ; d'autre part au niveau sémantique des items, dans le rapport entre leur singularité et le tout qui les intègre : « chaque constituant de la série désigne un élément d'un ensemble qui est la série même¹⁸ ». Il s'agit d'un affinage du concept hamonien de pantonyme, affinage par lequel la liste gagne en quelque sorte ses galons d'indépendance par rapport à un système envisageant la liste uniquement comme une structure fondamentale de la description, ou comme une

¹⁶ A. Rabatel, *art. cit.*, 2011, p. 266.

¹⁷ « *Lista* », de l'italien du Moyen Âge, « signifie proprement “bordure, lisière” », selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), Le Robert, 1998, t. 2, p. 2037.

¹⁸ M. Frédéric, « Énumération, énumération homologique, énumération chaotique. Essai de caractérisation » in *Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes n°8. Actes du XVII^e congrès international de linguistique et philologie romanes*, Université de Provence, 1986, p. 105.

« réduction¹⁹ » de celle-ci. Il s'agit de reconnaître à l'item de la liste, dans l'isolement syntaxique que lui impose l'asyndète, une plus grande liberté d'usage que dans une description ; contrairement à celle-ci, « chaque segment (ou chaque élément) d'une liste possède en commun avec les autres segments un trait, qui fait leur appartenance à une même liste²⁰ » : l'absence d'organisation des items entre eux dénote une absence de hiérarchisation (surtout si la liste n'est pas disposée en colonne), ce qui leur confère une qualité de commutabilité, et finalement, une tutelle plus lâche de la part de leur pantonyme que dans la description.

Comme cette tutelle se réduit, si les éléments de la liste sont organisés de manière moins stable que ceux d'une description, ils gagnent également en autonomie. Leur absence de hiérarchisation leur confère toujours un lien direct avec leur pantonyme, contrairement à la description où le lien entre les éléments est souvent médiatisé par les éléments eux-mêmes²¹. Les items de la liste ne sont pas toujours strictement autonomes, ils peuvent s'organiser en sous-systèmes également, comme on va le voir tout de suite. Mais grâce à ce lien direct au pantonyme, ils sont plus facilement sujets à la synecdoque, ayant comme partie un rapport direct au tout.

Les listes de type « j'aime, je n'aime pas », telles qu'en ont pratiqué Perec ou Barthes²² offrent d'excellents exemples de cette alliance entre asyndète et synecdoque. Dans une telle liste, chacun des items sera pris dans la clôture bijective de son pantonyme (le sujet de l'énonciation) et n'aura pas plus d'importance que les autres. On apprend que Roland Barthes n'aime pas le politico-sexuel, Miró ou téléphoner, sans que l'un des items l'emporte

¹⁹ Ph. Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Macula, 1991, pp. 5-6.

²⁰ M. Laugaa, « Le récit de liste », *art. cit.*, p. 166.

²¹ Dans son analyse de la description du Paradou, Hamon observe que les plantes grasses sont subdivisées en catégories, elles-mêmes soumises à des recatégorisations (par exemple par couleur). Il en déduit que « toute description est un emboîtement de sous-systèmes descriptifs plus ou moins expansés, hiérarchie de descriptions » (p. 161).

²² « *J'aime* : la salade, la cannelle, le fromage, les piments, la pâte d'amandes, l'odeur du foin coupé (j'aimerais qu'un "nez" fabriquaît un tel parfum), les roses, les pivoines, la lavande, le champagne, les positions légères en politique, Glenn Gould, la bière excessivement glacée, les oreillers plats, le pain grillé, les cigares de Havane, Haendel, les promenades mesurées, les poires, les pêches blanches ou de vigne, les cerises, les couleurs, les montres, les stylos, les plumes à écrire, les entremets, le sel cru, les romans réalistes, le piano, le café, Pollock, Twombly, toute la musique romantique, Sartre, Brecht, Jules Verne, Fourier, Eisenstein, les trains, le médoc, le bouzy, avoir la monnaie, Bouvard et Pécuchet, marcher en sandales le soir sur de petites routes du Sud-Ouest, le coude de l'Adour vu de la maison du docteur L., les Marx Brothers, le Serrano à sept heures du matin en sortant de Salamanque, etc. *Je n'aime pas* : les loulous blancs, les femmes en pantalon, les géraniums, les fraises, le clavecin, Miró, les tautologies, les dessins animés, Arthur Rubinstein, les villas, les après-midis, Satie, Bartók, Vivaldi, téléphoner, les chœurs d'enfants, les concertos de Chopin, les bransles de Bourgogne, les dancieries de la Renaissance, l'orgue, M.-A. Charpentier, ses trompettes et ses timbales, le politico-sexuel, les scènes, les initiatives, la fidélité, la spontanéité, les soirées avec des gens que je ne connais pas, etc. ». R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 692.

hiérarchiquement sur un autre ; ceux-ci pourraient se substituer les uns aux autres sans que l'ensemble en pâtisse, ou même disparaître (Barthes aurait pu aimer Miró, ou ne pas le mentionner dans sa liste). Enfin chacun d'eux se rapporte, dans ce cas, précisément au sujet, au *je* de l'énoncé, et dans la mesure où aucun des items n'est prépondérant pour esquisser ce portrait, chacun d'eux est donc d'égale importance et prend valeur synecdochique une fois isolé. Celui qui connaît cette liste retrouvera dans ses items décontextualisés le portrait de Roland Barthes tout entier, c'est-à-dire qu'il reconnaîtra le pantonyme dans ce qui n'en était, dans la liste complète, qu'une partie²³.

Si les éléments de la liste, en plus de se représenter eux-mêmes, induisent une totalité, une complétude de la liste, on pourrait croire que cette relation de synecdoque solidifie le lien de la partie au tout, de l'item au pantonyme, et ne concerne alors que les listes fermées. Néanmoins cette valeur de la partie pour le tout peut également être admise pour la liste ouverte, justement dans la mesure où le rapport singulier de l'item à son ensemble lui confère, comme unité discrète, une autonomie supérieure à celle d'un élément descriptif. Dans cette autonomie se renouvelle constamment la promesse d'un tout. La double liste de Barthes est doublement ouverte, ce qui n'empêche pas de se faire une idée du sujet Barthes en la lisant. C'est en cela que l'item se voit potentiellement attribuer les qualités du pantonyme qui le subsume.

Cette dynamique de synecdoque est assez claire lorsque l'on considère l'item pris isolément. Mais pris dans la liste entière, elle se complexifie. En effet, le lecteur de liste, face à l'absence d'organisation que l'asyndète induit, tend à recréer la sienne propre. Pour l'exemple de Barthes, il ne s'agit alors plus seulement de mettre en rapport le portrait d'un homme avec des éléments simples, mais aussi de reconstituer la complexité des arrangements sémantiques qui se dessinent entre ces éléments – un peu comme des atomes avec lesquels il faudrait reconstituer des « molécules de Barthes ». Ainsi certains items prennent une consistance commune, liés par certains traits qui font système (« les loulous blancs » et « les chœurs d'enfants » dans un sous-ensemble « kitsch », par exemple). Dans ce cas, la synecdoque se complexifie, le rapport des items à leur centre se décale, et le sous-ensemble se substitue au centre. Jusqu'ici, tout va bien, mais si la suite « Pollock, Twombly » offre à la lecture l'inférence d'un sous-ensemble plutôt lisible (mettons « la peinture abstraite américaine »), la suite « Satie,

²³ Par exemple, je pense à Barthes au moment de manger des fraises, trouvant curieux qu'il ne les aimât pas ; en présence d'un tableau de Twombly qui m'eût paru inintéressant, je décide d'y consacrer mon attention ; j'ai une pensée de connivence pour Barthes lorsque je me trouve dans une soirée avec des gens que je ne connais pas, etc.

Bartók, Vivaldi » constitue un ensemble beaucoup moins transparent. Seule leur succession directe permet de postuler un groupement, mais au-delà de leur appartenance commune à la famille des compositeurs de musique, il est difficile de leur attribuer des traits communs plus précis, qui expliqueraient leur place dans les « je n'aime pas ».

On ne peut s'empêcher, à la lecture, de vouloir répondre à de telles questions, même si, par décret auctorial (« j'aime, je n'aime pas : cela n'a aucune importance pour personne²⁴ », conclut Barthes), elles devraient rester sans réponses, rendues à « l'écume anarchique des goûts et des dégoûts²⁵ ». Et c'est dans cette recherche, dans ce décalage synecdochique par rapport au pantonyme (je ne cherche plus à faire coïncider désamour du kitsch et Roland Barthes, mais j'interroge, troublé, ce qui relie Satie et Vivaldi dans une détestation commune – le sous-ensemble a pris la place de l'ensemble), qu'a lieu la reprise en charge de l'énoncé-liste par le lecteur. C'est en cela que l'espace textuel rejoint l'espace vécu.

Un autre exemple en témoigne, celui, célèbre et vertigineux, de la liste d'animaux de Borges. Plus précisément, la liste d'animaux que Borges dit emprunter à une encyclopédie chinoise, via Franz Kuhn ; puis rendue célèbre pour avoir été citée à son tour par Michel Foucault au début des *Mots et les Choses*. A elle seule, l'explication qui précède doit nous indiquer que l'on ne se trouve plus, ici, dans un rapport énonciatif aussi transparent que celui qui présidait à la lecture des « j'aime – je n'aime pas » ; la séquence, dépourvue d'origine énonciative claire, renvoie son lecteur pour tout ancrage explicatif au pantonyme simple – « les animaux » – qui en constitue l'ouverture.

Les animaux se divisent en: a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches.²⁶

On notera l'aspect très ouvert de cette liste, que Perec qualifiait de « rondeflanesque²⁷ », plutôt courte par rapport à d'autres exemples, mais contenant un « etc. » dont l'étrange position antépénultième n'est pourtant pas la plus étrange des particularités. Foucault commente les apories de cette classification en rabattant celles-ci non sur les catégories en elles-mêmes, mais

²⁴ R. Barthes, *op. cit.*, p. 692.

²⁵ *Idem*

²⁶ J.-L. Borges, *Enquêtes*, trad. P. et S. Bénichou, Gallimard, 1986 [1974], p. 128.

²⁷ G. Perec, *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 165.

sur leur impossible cohabitation, impossibilité transgressée néanmoins par le pouvoir de la langue et plus particulièrement par « le pouvoir d'enchantement²⁸ » de l'énumération. Cette « magie » provient du caractère double de la liste. Asyndétique de par la juxtaposition des éléments qui la composent, elle est également synecdochique, alors même que les catégories énumérées s'invalident potentiellement les unes les autres et ne devraient permettre aucune reconstruction logique globale (on admettra difficilement que les « sirènes » n'entrent pas dans la catégorie des animaux « fabuleux »).

Or en suivant Foucault, on parvient à résoudre l'aporie, à instaurer « un ordre parmi les choses²⁹ », par le concept d'hétérotopie, c'est-à-dire un lieu « différent », « de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons³⁰ », un de ces lieux auxquels il identifie, dans l'espace physique du monde, les cimetières, les asiles, les maisons closes. L'hétérotopie, explique-t-il, a une fonction par rapport à l'espace restant. Il s'agit soit de « créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel », soit de créer « un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon³¹ ». En cherchant à résoudre l'impossibilité logique du casse-tête malicieusement proposé par Borges (ou par Kuhn, ou par la Civilisation chinoise), Foucault impose au texte la synecdoque que l'on pensait impossible ; il lui impose également, en l'absence d'une prescription énonciative lisible, *sa propre lecture* englobante.

Le terme d'hétérotopie a peut-être mal vieilli : il est pensé par opposition à une base non-marquée de l'espace qu'il semble difficile de qualifier d'« homotopie ». C'est la raison pour laquelle je considère le lieu de la liste littéraire comme une *marge*, par rapport à un centre qui serait d'ordre textuel. C'est là que l'ambivalence de la figure-liste apparaît : certes, dans son rapport de marge au centre, dans son rapport de figure au texte non-marqué, elle peut constituer une hétérotopie. Mais pour peu qu'elle touche aux limites, que nous avons vues, de ce statut figural, alors l'équilibre bascule, et la liste – typiquement, chez Novarina – a tendance à avaler le « hors-liste » plutôt qu'elle ne le constitue comme son propre contrepoint. L'orgueil du listeur lui fait croire qu'il pourra tout dire et ne jamais s'arrêter (comme l'orgueil du peintre des

²⁸ M. Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 8.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁰ M. Foucault, « Des espaces autres » in *Dits et écrits*, t. 4, Gallimard, 1994 [1984], p. 756. Le terme d'hétérotopie apparaît toutefois dès la préface des *Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 9.

³¹ « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 761.

Ménines, dans la suite des *Mots et les choses*, pouvait lui laisser croire que « rien n'échapp[ait] au pouvoir totalisant³² » de son tableau).

Cette tendance agglomérante a pourtant ses propres limites, qui sont celles de la position marginale de la liste au sein du littéraire. Même un texte qui ne serait que liste, comme *La Loterie Pierrot*, constitue son identité par rapport à une norme syntaxiquement forte³³. Dès lors elle apparaît comme l'hétérotopie littéraire à laquelle son cadre référentiel répond comme hétérotopie vécue – la fête : « les foires, ces merveilleux emplacements vides au bord des villes, qui se peuplent, une ou deux fois l'an, de barraques [sic], d'étalages, d'objets hétéroclites, de lutteurs, de femmes-serpent, de diseuses de bonne aventure³⁴ ». Là encore, espace textuel et espace vécu se confondent.

Nous sommes graduellement passés d'un espace concret, où la liste s'observe dans sa stricte matérialité textuelle, à un espace plus abstrait, où elle fonde une topique particulière ; entre liste fermée et ouverte, il y a une lutte pour la conquête d'un certain espace littéraire. La synecdoque fonde le lieu, l'asyndète le non-lieu de la liste ; la première veut clore et circonscrire la liste au sein de bornes spatiales définies au sein du texte, la seconde fragmente l'unité du *topos*. Dans cette optique, je souhaite faire un rapide commentaire à propos de Michel de Certeau, commentaire par lequel il se confirme que mon objet ne peut se satisfaire d'une perspective critique unique : la liste littéraire est en effet lieu de rencontre entre les esthétiques de la production et de la réception, et on pourrait résumer les quelques pages qui précèdent en déclarant à la suite de Molinié que tout effort de définition de la liste ne peut trouver de résultat que dans un déplacement en direction de son *effet* : « La liste réside essentiellement dans l'impression (à réception) de liste³⁵ ».

La réception de la liste peut donc induire, poétiquement, sa transformation métaphorique ou métonymique. Pour Certeau, l'appropriation de l'espace urbain par l'individu est similaire au travail sur la langue de l'écrivain ; la marche comme pratique individuelle de l'espace est perçue, métaphoriquement ou métonymiquement, comme relevant d'un « espace

³² J. Revel, *Dictionnaire Foucault*, *op. cit.*, p. 47.

³³ Il est vrai que la *Loterie Pierrot* est une liste autonome, et que cette norme existe ici *in absentia*, ce qui est rare dans mon corpus. Une exception de peu de poids, si l'on considère le reste de la production novarinienne, très riche en listes inscrites au sein de textes syntaxiquement normaux. En témoigne d'ailleurs le fait que la *Loterie* était originellement incluse dans la pièce *La Chair de l'homme* (cf. *supra*, 1.3).

³⁴ M. Foucault, « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 760.

³⁵ G. Molinié, « Vers une sémiotique de la liste », *art. cit.*, p. 565.

d'énonciation³⁶ » au sein duquel cohabitent deux figures représentatives de ces « rhétoriques cheminatoires³⁷ », et qui sont précisément l'asyndète et la synecdoque.

De la même façon [qu'avec la synecdoque], la hutte en maçonnerie ou la butte de terre est prise pour le parc dans le narré d'une trajectoire. [...] Dans la marche, [l'asyndète] sélectionne et fragmente l'espace parcouru ; elle en saute les liaisons et des parts entières qu'elle omet. De ce point de vue, toute marche consiste à sauter, ou à sautiller, comme l'enfant, « à cloche-pied ». Elle pratique l'ellipse de lieux conjonctifs.³⁸

Comme le marcheur, celui qui pratique la liste littéraire, lecteur qui la déchiffre ou écrivain qui aménage sa place au sein du texte, la fait osciller constamment entre le fermé et l'ouvert, entre l'englobant et le détaché. Il lui importe de défaire l'ordre et la cohésion imposés par le texte normal, mais également d'y inclure la liste, qui ne doit pas s'avérer complètement autonome par rapport à lui. On continue de constater que la liste ne peut obéir à une définition lexicale fixée. Et on verra par la suite que son existence est conditionnée par une série d'oppositions, de polarités, en premier lieu « ouvert | fermé », et que ces oppositions, articulées en continuum, constituent un espace symbolique, qui est l'espace de la liste.

Mais revenons pour le moment aux questions de nomenclature qui nous occupent.

2.4 Enumération, accumulation, inventaire

La liste se développe donc sous la forme d'un continuum polarisé entre deux modes d'existence, la fermeture et l'ouverture ; formulée en termes de nomenclature, cette opposition se traduit respectivement par l'énumération et l'accumulation. Pour Sophie Chisogne, l'énumération comme l'accumulation sont « des variantes de la liste³⁹ » ; en somme, pour elle comme pour nous, le mot « liste » serait un terme générique englobant les deux autres. Plus spécifiquement,

l'énumération se distingue de l'accumulation par son ampleur. [...] Tant que les mots défilent sagement, que la mémoire conserve les images successivement évoquées et donne une pertinence à leur enchaînement, la liste est énumération. A partir du moment où la

³⁶ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien, t.1, Arts de faire*, Gallimard « Folio essais », 1990, p. 148.

³⁷ *Ibid.*, p. 151.

³⁸ *Ibid.*, p. 153.

³⁹ S. Chisogne, « Poétique de l'accumulation », *art. cit.*, p. 289.

suite de mots fait perdre pied, où l'enchaînement semble aléatoire, où le sens cède aux sons, la lecture devient jeu et l'énumération accumulation⁴⁰.

C'est également l'avis de Ferdinand Brunot, pour qui « l'énumération constitue un mode de définition propre aux ensembles, ce qui la distingue de l'accumulation⁴¹ ». Une logique similaire régit le discours de M. Frédéric, bien que chez elle, le terme d'énumération se décline en énumération, énumération homologique et énumération chaotique, cette dernière entraînant une « sensation de désordre » qui résulte de « l'absence totale de toute formule synthétique⁴² ». Mais la direction est sensiblement la même : il s'agit toujours de déterminer le degré de liberté de la liste par rapport à la phrase, en se fondant comme pour cette dernière sur son mode de structuration. Celui de l'énumération, figure de « sagesse », s'applique à lutter contre un désordre inhérent à la liste, tandis que ce désordre est porté par les deux figures syntaxiques de base (asyndète et polysyndète) qui lui impriment sa forme première. L'énumération neutralise l'asyndète de son « et » final et unique, alors que l'accumulation s'avère « chaotique » et « fait perdre pied ».

Un doute subsiste quant à la place, dans ce système, qu'il faut accorder au terme d'*inventaire*. Pour Bernard Dupriez, « quand elle vise l'exhaustivité, l'énumération est inventaire⁴³ », mais la définition de l'énumération, qu'il emprunte au Littré, comprend déjà cette exigence d'exhaustivité : « passer en revue *toutes* les manières, *toutes* les circonstances, *toutes* les parties⁴⁴ ». C'est que le terme d'inventaire impose en fait une exhaustivité plus profonde, inéluctable : il est très nettement lié à une pratique non seulement extra-littéraire, mais extralinguistique, qui engage son utilisateur dans un usage parallèle du langage et de la chose nommée. En tant que « relation du signe au faire⁴⁵ », l'inventaire revêt une importance centrale, principalement *en amont* de l'usage littéraire de la liste ; la clôture qu'il implique – où à un nombre N d'items correspond symétriquement un nombre N' de mots – en fait un objet de tautologie, clos dans son équivalence et hermétique à l'interprétation. C'est la raison pour laquelle il n'en sera question, dans cette étude, que comme pierre d'achoppement : le schéma [N=N'] ne questionne jamais aussi bien la liste, même en régime pragmatique, que ne le font

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Cité par B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Union générale d'éditions, 1984, p. 186.

⁴² M. Frédéric, *art. cit.*, p. 114.

⁴³ B. Dupriez, *op. cit.*, p. 186. Voir aussi J.-M. Espitallier, pour la distinction entre inventaire et énumération, chez qui le premier « dénombre et décrit la totalité d'un corpus déterminé [...] et tend vers l'exhaustivité », in *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Pocket, 2006, p. 197.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 185 (je souligne).

⁴⁵ M. Laugaa, « Le récit de liste », *art. cit.*, p. 161.

d'autres schémas, rêvant à leur propre exhaustion par l'excès [N→N'+1] ou par le manque [N→N'-1]. Mais n'anticipons pas : j'aurai l'occasion de revenir plus longuement sur ces formules dans un prochain chapitre (II.4.2).

2.5 La conjuration du *etc.*

Un cheminement réflexif sur la complétude de la liste ne pouvait manquer d'inclure quelques remarques sur la locution *et caetera*. Qu'elle soit issue d'un vocabulaire juridique (celui du haut Moyen Age, selon le *Robert historique*) pouvait laisser présager une certaine rigueur dans son usage ; or celui-ci s'avère, au contraire, le véhicule d'une imprécision. Rappelons à toutes fins utiles, et comme un écho au précédent chapitre, la réflexion de Perec : « un inventaire, c'est quand on n'écrit pas *etc.*⁴⁶ ». A première vue, *etc.* semble être un attribut exclusif de la liste ouverte, et fonctionne discursivement comme embrayeur, ou comme déictique pragmatique : en quelque sorte, le témoin que le destinataire de la liste passe au destinataire, afin que celui-ci ajoute les éléments que celui-là omet de nommer. C'est le cas des *etc.* de prétériton, par lesquels le scripteur exprime le souhait de voir se prolonger une liste dont il n'est pas capable d'assurer la complétude ; typiquement, les remerciements qui clôturent un ouvrage⁴⁷. Une liste serait alors ouverte soit par sa propension à l'accumulation, soit grâce à la présence du *etc.* qui remplacerait celle-ci.

Pourtant à y regarder de plus près, cette économie énonciative cache aussi autre chose, et précisément une omission qui ne serait plus ouvrante, mais imperméable à tout ajout supplémentaire. On en trouve un exemple dans ce dialogue du *Bourgeois gentilhomme* (acte II, scène IV), où le Maître de philosophie, pour faire l'éducation de Monsieur Jourdain, s'attache à lui enseigner des rudiments de logique :

MONSIEUR JOURDAIN : Qui sont-elles, ces trois opérations de l'esprit?

MAÎTRE DE PHILOSOPHIE : La première, la seconde et la troisième. La première est de bien concevoir par le moyen des universaux. La seconde de bien juger par le moyen des catégories et la troisième, de bien tirer une conséquence par le moyen des figures *Barbara*, *Celarent*, *Darii*, *Ferio*, *Baralípton*, *etc.*

⁴⁶ G. Perec, *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁷ Par exemple : « de si nombreuses personnes m'ont aidé, du début à la fin de cette entreprise, qu'il est presque inévitable que j'en oublie, dans mes remerciements, quelques-unes : qu'elles veuillent bien me le pardonner », Olivier Rolin, *L'Invention du monde*, Seuil « Points », 1993, p. 545.

MONSIEUR JOURDAIN : Voilà des mots qui sont trop rébarbatifs. Cette logique-là ne me revient point. Apprenons autre chose qui soit plus joli.⁴⁸

Le *etc.* qui clôt la tirade du Maître de philosophie n'a pas comme fonction de rendre accessible son discours pour Monsieur Jourdain, mais de faire montre d'une abondance de connaissances et d'asseoir le statut du Maître aux yeux de son employeur, qui ne lui en demandait pas tant. Après la liste de mots latins obscurcissant son discours, le *etc.* devient une promesse d'obscurité supplémentaire, suggestion d'un savoir caché mais qui aux yeux de Jourdain mérite de le rester, et offre à la liste une clôture définitive.

Le *etc.* ne doit donc pas être considéré systématiquement comme vecteur d'ouverture, mais aussi de suspension, laquelle peut indiquer aussi bien une ouverture qu'une clôture virtuelles de la liste, et qui en termes d'énoncé a toujours le même effet, celui d'interrompre l'énumération⁴⁹. Si l'on en revient à Perec et plus particulièrement à son travail dans les méandres de l'infra-ordinaire, on pourrait en déduire que précisément, un tel travail serait axé sur le refus d'écrire *etc.* Dans la préface à *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, on lit : « mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de *décrire le reste* : ce qu'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance⁵⁰ ». On conviendra que la propension perecquienne à décrire le reste (par des listes) ne s'accorde pas avec le recours au *etc.* Une autre manière de dénier à la locution sa valeur énumérative est de la multiplier, en la désarmant ainsi de son pouvoir d'achèvement – en la rendant inopérante⁵¹.

Le *etc.* apparaît ainsi principalement comme une locution anti-liste, car s'il en indique la virtualité, il en écarte pour autant la réalisation. C'est en cela qu'il peut être problématique de considérer comme une liste le poème de Prévert intitulé « Les paris stupides » et uniquement composé du syntagme « un certain Blaise Pascal » suivi de deux *etc.*⁵², comme on va le voir tout de suite.

⁴⁸ Molière, *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard « Pléiade », 1971, p. 727.

⁴⁹ A l'exception de l'impossible liste d'animaux de Borges, bien sûr, dont on pourrait croire qu'elle fut forgée pour contrevioler à toutes les règles possibles de la nomenclature verbale.

⁵⁰ G. Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois, 1975, p. 12 (je souligne).

⁵¹ C'est le cas dans cette belle liste que l'on doit à Charles-Albert Cingria : « Vraiment, celui qui puise à cette source [la littérature hispanophone], si, dans le même temps, il vit (s'il voit, sent, touche, écoute ; aime, essaime, assomme, imprime ; fume, assume, inhume, résume ; parfume, présume, exhume, remplume ; brouille, rouille, enrouille, verrouille ; choisit, promet, sympathise, pétille ; excède, prélude, sautille, prospère ; oxyde, lésine, miaule, mue ; sursaute, bondit, resplendit, pâlit ; siffle, souffle, allume, cachète ; lègue, scelle, ficelle, excelle ; croît, recèle, regorge, égorge ; etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc.) est et ne peut être qu'un être absolument hors ligne. » (C.-A. Cingria, *Voyage en Allemagne* in *Œuvres Complètes*, t. 3, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981, p. 76-77).

⁵² Cité par B. Sève, *op. cit.*, p. 33.

2.6 Combien d'items dans une liste ?

Le geste de dénombrement qui affleure dans l'acte d'énumérer conduit à la question du nombre d'items qu'une liste peut contenir, une question déjà en germe lorsqu'il s'agissait de déterminer si la liste était une figure mesurable. Les exemples extrêmes de Rabelais ou de Novarina suffisent à laisser entendre que leur nombre est potentiellement illimité, ou qu'il n'est limité que par des raisons pratiques et non structurelles. C'est donc le problème inverse qu'il faut s'attacher à résoudre : quelle est sa limite inférieure ?⁵³ A cette question, pour Sève, « on serait tenté de répondre “deux”, mais on peut très bien concevoir une liste ne comportant qu'un item, à condition que le lecteur ait conscience qu'il s'agit d'une liste⁵⁴ ». En fait, une liste pourrait très bien ne comporter aucun item : dans certains de ses usages pratiques, lorsque l'activité d'écriture de la liste est symétriquement liée à l'exécution des actions qui s'y trouvent inscrites, la liste exige parfois que l'on biffe un par un ses items jusqu'au dernier. C'est le cas par exemple de Zola, qui dans les notes préparatoires de *La Faute de l'Abbé Mouret* établit des listes de plantes qu'il biffe au fur et à mesure de leur insertion dans le récit⁵⁵.

Dans le cadre de la réception d'une œuvre littéraire toutefois, où une activité de cet ordre n'est pas envisageable pour le lecteur, un tel nombre minimal d'items est peu envisageable. L'argument de la « conscience du lecteur » est difficile à soutenir : peut-on véritablement avoir conscience d'un effet de liste face à un mot, ou syntagme, qui en serait l'unique représentant ? S'il fallait transposer cette situation dans un cadre différent, il serait par exemple tout à fait acceptable de considérer que la liste des ingrédients de la recette de l'œuf dur ne se compose que d'un seul item ; le lecteur reconnaîtra son appartenance à l'ensemble des recettes de cuisine (encore que ce lecteur puisse légitimement se vexer de son inaptitude supposée à se faire cuire un œuf), car le contexte est assez solide pour admettre une telle extrémité. Mais dans la très grande majorité des pages qui s'offriront aux yeux du lecteur de littérature, la chaîne du discours est trop lâche et trop complexe dans ses normes pour qu'il identifie une liste aussi courte. Dans certains cas, la possibilité semble exister d'une liste à un ou deux items. Trois exemples donnés dans ce sens par Sève en font foi : le poème de Prévert « Les paris stupides »,

⁵³ J. Pigeot pose la question, sans y apporter de réponse : « quel est le nombre minimal d'unités requis pour que l'on puisse parler d'énumération, de liste ? » in « La liste élatée : tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne » in *Extrême-Orient – Extrême-Occident* n°12, 1990, p. 113.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Cf. E. Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*, *op. cit.*, note 1, p. 1696 (notes établies par H. Mitterrand) : « Au fur et à mesure que les noms des fleurs, avec la description correspondante, passaient dans le texte du roman, Zola les rayait sur le répertoire qu'il avait préalablement établi. »

cité plus haut, et deux fragments de Sei Shônagon, intitulés respectivement « Instruments à cordes », ne comptant que deux de ces instruments et « Formules magiques », n'en comptant qu'une seule. Il faut observer que, comme dans le cas d'une recette de cuisine, les exemples présentés sont tirés de recueils composés explicitement de listes : les *Paroles* en sont remplies, tout comme les *Notes de chevet*. Les intitulés, fonctionnant comme des pantonymes, sont également des éléments de cadre très explicites, qui appellent la liste même quand il n'y en a pas – car de fait, il n'y en a que l'ébauche. Les deux *etc.* de Prévert peuvent d'ailleurs être compris comme un signal de réfutation de toute liste (comme de tout discours sur le fond de l'argumentaire pascalien), et globalement, c'est accorder au cotexte une foi digne du fameux pari, que de lui laisser le loisir de fonder une liste sur moins de trois items.

Car dans un contexte narratif romanesque, beaucoup moins organisé dans sa forme générale que les exemples cités ci-dessus, la liste se comporte de manière plus indistincte. Observons-le dans l'exemple suivant :

Avec une grande lenteur, l'une après l'autre, des grappes de feu orange se détachent du plafond et, après avoir traversé l'espace verticalement, viennent exploser plus bas et se répandre, sur le sol, sur les amoncellements de vêtements sales, inutiles, récupérés sur des cadavres, et aussi sur les objets confisqués, les postes de radio, les téléviseurs, les tambours, les phonographes à pavillon, les rouleaux en bakélite, les disques en ébonite, les chaises, les disques en vinyle, les livres, les manteaux de soldats, les manteaux de demi-saison, les manteaux d'hiver, les carabines hors d'usage, les sous-vêtements déchirés, les assortiments pénibles de vaisselle, les sacs en feutre mongol, les sacs de cuir.⁵⁶

Il est difficile de discriminer clairement, dans la première moitié de cet extrait, ce qui est liste et ce qui ne l'est pas. A partir de la quatrième ligne, un pantonyme impose sa tutelle sur les termes qui le suivent : « les objets confisqués », qui se rapporte à tous les items qui lui succèdent. La régularité de l'énumération, fondée sur une asyndète, la nature grammaticale des objets énumérés (des noms ou des groupes nominaux) et leur relative équivalence en termes de taille (leur commensurabilité) confèrent à la séquence un statut de liste assez clair. En revanche, la série polysyndétique s'ouvrant avec la préposition « sur » ne crée pas d'effet de liste⁵⁷ aussi prononcé (voire n'en crée aucun), à cause de la différence de taille de ses trois éléments et à

⁵⁶ M. Draeger, *Onze rêves de suite*, L'Olivier, 2010, p. 179. Manuela Draeger est l'un des hétéronymes d'Antoine Volodine.

⁵⁷ Voir *supra*, 2.3 et *infra*, 2.7 et 3.4. L'« effet de liste » est une notion assez floue, qui pour Madeleine Jeay est à comprendre ainsi : « l'effet paradoxal qui découle de la nomination est de solliciter la chose et de l'évacuer tout à la fois ». M. Jeay, *Le Commerce des mots*, *op. cit.*, p. 30.

cause de l'adverbe « aussi », qui contribue à organiser une description hiérarchisée d'un objet – le sol de la pièce – lui-même présent dans la série et subsumant donc les deux autres. La série « sales, inutiles, récupérés sur des cadavres » souffre aussi d'un déficit d'effet de liste, par la longueur de son troisième terme brisant la régularité qui aurait pu s'installer, et par sa taille trop petite. La liste, en régime narratif, supporte donc assez mal la brièveté : le texte la récupère d'autant plus facilement. Tandis que les quatre dernières lignes offrent déjà un effet de liste considérable, notamment par un début d'émancipation face à leur pantonyme. Effectivement, si les premiers items peuvent facilement entrer en rapport de synecdoque avec des « objets confisqués », on s'explique moins bien comment peuvent s'y trouver des « sous-vêtements déchirés », surtout dans la mesure où de tels objets semblent avoir un rapport plus certain aux « vêtements sales » mentionnés plus haut. Face à une liste qui apparaît dans un roman, la question de son identification se double donc immédiatement d'une autre, qui porte sur sa longueur. A partir de quand une liste devient-elle longue, très longue, trop longue ? On ne peut répondre à cette question que d'une manière insatisfaisante : la longueur d'une liste doit être mesurée en fonction de celle de la phrase qui s'y oppose, mais cette opposition est souvent problématique, la phrase en question pouvant être structurellement distincte de la liste ou au contraire proposer à celle-ci une structure dans laquelle s'insérer.

La taille minimale de la liste est donc difficile à définir. Néanmoins il me semble judicieux de suivre la suggestion de Béatrice Damamme-Gilbert, pour qui une liste commence dès *trois items*⁵⁸, à l'image du dernier vers de ce poème de Paul Celan :

SOMMERBERICHT

Der nicht mehr beschrittene, der
umgangene Thymiant Teppich.
Eine Leerzeile, quer
durch die Glockenheide gelegt.
Nichts in den Windbruch getragen.

Wieder Begegnungen mit
vereinzelt Worten wie :
Steinschlag, Hartgräser, Zeit.

RAPPORT D'ÉTÉ

Le tapis de thym sur lequel
on ne marche plus, qu'on contourne.
Une ligne vide placée en travers
sur la bruyère des marais.
Néant porté dans les bris de vent.

Quelques rencontres, de nouveau, avec
des mots isolés, comme :
éboulement, herbes dures, temps.⁵⁹

⁵⁸ B. Damamme-Gilbert, *La série énumérative. Étude linguistique et stylistique s'appuyant sur dix romans français publiés entre 1945 et 1975*, Droz, 1989, p. 17. Je signale également qu'au terme de sa conférence donnée à Metz lors du colloque international sur l'effet-liste en littérature, Jean-François Jeandillou a suggéré ce même chiffre minimal (qui ne figure pas dans la version finale de son article, paru dans *Liste et effet liste en littérature*, op. cit., pp 247-260.

Le choix d'un exemple tiré d'un poème ne remet pas en question la nature phrastique⁶⁰ de la seconde strophe, même si son aspect est celui d'une notation « télégraphique », rappel du titre du poème. Pour autant, les deux vers précédents poussent la lecture à considérer les trois mots du dernier vers comme isolés (*vereinzelt*), entre eux comme du reste de la phrase, dont il sont séparés par divers artifices (typo)graphiques. C'est cette isolation, dépendant du cotexte, qui permet à Sève de concevoir l'existence d'une liste de deux items, ou d'un seul. Néanmoins, il existe dans la liste minimale de trois items une dimension qui fait défaut à toute liste plus petite, qui est celle du rythme, ou plus exactement de la *cadence*. En effet, celle-ci ne peut s'établir qu'en fonction de l'alternance entre le silence⁶¹ et les termes de la liste, et s'il se trouvait qu'une liste pût n'en contenir que deux, le silence les séparant ne pourrait faire système avec un second qui formerait l'intervalle entre les deuxième et troisième termes⁶². C'est donc de ces notions de rythme et de cadence qu'il va être question à présent.

2.7 Cadence et rythme

La notion de rythme doit être mesurée tout d'abord à l'aune de l'étude qu'Emile Benveniste lui a consacrée dans un article de 1951. Il y remet en question l'acception étymologique antérieure, selon laquelle le terme *ρυθμός* prenait son origine des flux et reflux réguliers des vagues de la mer. Pour Benveniste, cette dernière image est le résultat d'une

⁵⁹ P. Celan, *Choix de poèmes*, trad. J.-P. Lefebvre, NRF Poésie Gallimard, 1998 [1959], pp. 152-153. Sans vouloir me substituer au travail du traducteur, n'en étant pas un, il me semble pourtant qu'en respectant la cadence des mots, la fin de ce poème eût bénéficié d'une traduction respectant la découpe ternaire du vers, comme : « Nouvelles rencontres avec / des mots isolés : / éboulement, graminées, temps ». L'équivalence syllabique des deux vers allemands est, certes, perdue dans l'opération, mais la traduction française y gagne en autonomie.

⁶⁰ L'exemple pris chez Quignard et cité chapitre 2.1, note 100 (« os, nom, cendres ») pouvait également faire l'affaire ici, sans que l'on y perde non plus la solidité syntaxique du cotexte. Il y aurait aussi celui-ci, véritable mise en pratique de la *ritournelle* deleuzienne : « Toute ma vie consciente, dans les moments de détresse, j'aurai récité tout haut, en chantonnant, en accentuant très fort les premières syllabes : – la *Nina*, la *Pinta*, la *Santa Maria*. Cela m'arrive encore quand il me faut être hardi. Il y a dans l'attaque de ces mots un rythme qui entraîne – mais surtout une audace à se perdre dans l'océan sans fin ». P. Quignard, *Sordidissimes*, Grasset, 2005, p. 243.

⁶¹ Précisons que le terme de « silence » entre les items doit être ici considéré dans une acception assez lâche, comprenant tout artifice – jusqu'à la ponctuation et l'intonation – permettant d'établir une limite entre les différents items ; les *et* de la polysyndète, par exemple. Le linguiste Eric Bordas, à ce sujet, tient un discours lumineux : « nous aurions tout à gagner à apprendre à ne pas penser le silence par défaut, moins encore à le vivre comme une menace d'aphasie, mais à l'envisager comme un discours actif, qui a sa syntaxe, à défaut d'avoir une grammaire et un lexique », « Le Rythme de la prose » in *Revue Semen* n°16, 2003, en ligne : <http://semen.revues.org/2660>, consulté le 15.08.2014.

⁶² En termes deleuziens, on dirait que « la structure est au moins triadique, sans quoi elle ne “circulerait” pas ». G. Deleuze, « A quoi reconnaît-on le structuralisme », in François Châtelet (dir.), *Histoire de la philosophie, t. VIII : le XX^e siècle*, Hachette littérature, 2000 [1973], p. 303.

métaphorisation tardive du terme qui, bien qu'il contienne dès le départ une composante de fluidité, doit être compris comme *forme*, et plus particulièrement comme « forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique [...] ; c'est une représentation de l'univers où les configurations particulières du mouvant se définissent comme des "fluements"⁶³ ». La liste, en tant qu'elle est cette figure particulière et instable que l'on a vue, s'inscrit donc assez bien dans une forme ainsi conceptualisée. Mais cette inscription implique une séparation entre la cadence et le rythme : la cadence, qui nécessite trois items pour apparaître, est un effet de répétition qui ressortit au mouvement interne de la liste⁶⁴. Le rythme est identifiable à la liste elle-même, en tant qu'elle se différencie formellement de son entourage textuel. En tant que forme observable, elle est rythme, plutôt qu'elle en *contient* un.

Cette différence trouve un écho chez de nombreux auteurs. Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans « De la ritournelle », fondent leur réflexion sur la même opposition : « on sait bien que le rythme n'est pas mesure ou cadence⁶⁵ ». Le rythme chez Deleuze & Guattari désigne un changement d'état : « il y a rythme dès qu'il y a passage transcodé d'un milieu à un autre, coordination de milieux, coordination d'espaces-temps hétérogènes ». Le rythme questionne l'harmonie, la cohérence, l'unicité du texte, imprime à son lecteur un mouvement de recul, il est « critique », il « change de direction » ; en somme, « c'est la différence qui est rythmique, et non pas la répétition⁶⁶ ». Le rapport cadence-rythme est un carrefour théorique remarquablement fréquenté, puisqu'on y rencontre également Henri Meschonnic : « la confusion identifie le rythme et la cadence, au profit de la répétition du même. Mais le rythme est dans le langage l'inscription de l'homme réellement en train de parler⁶⁷ ».

Je reviendrai plus loin sur le lien entre rythme et subjectivité, indissociables chez Deleuze & Guattari comme chez Meschonnic. Dans l'immédiat, l'inflation citationnelle qui précède m'oblige à restreindre ma réflexion ; il faut constater tout d'abord que le seul concept de cadence, s'il n'est pas suffisant, est pourtant nécessaire pour cerner les qualités rythmiques de la

⁶³ E. Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » in *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Gallimard « Tel », 1966 [1951], p. 333.

⁶⁴ Pour J.-M. Espitallier, pas de différence entre rythme et cadence, mais il reconnaît l'équivalent de la seconde dans une énumération qui « propose [...] un classement rythmé par le décompte », *Caisse à outils*, *op. cit.*, p. 198. Pour A. Rabatel, « ce qui est capital, c'est la *répétition* à la *même place* des mêmes sons, mots, structures syntaxiques ou structures rythmiques dans la liste d'items ou dans la liste des propositions ou des phrases », *art. cit.*, 2011, p. 266, souligné par l'auteur.

⁶⁵ G. Deleuze & F. Guattari, *Mille plateaux*, Minuit « Critique », 1980, p. 385 (de même que les citations suivantes).

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 385-386.

⁶⁷ H. Meschonnic, *La rime et la vie*, Gallimard, Folio essais, 2006 [1989], p. 25.

liste. Pour Meschonnic, la notion de rythme rejoint (grossièrement) celle du style : « l'inscription de l'homme » dans le langage. A ce titre, n'importe quel discours stylistiquement marqué possèdera son « rythme » propre. On s'en distanciera donc s'il faut prêter à la liste elle-même une propriété rythmique, et ce d'autant plus que la cadence lui est nécessaire. Il y a dans la liste une identification entre rythme et cadence, mais contrairement à ce qu'induit Meschonnic, cette identification ne se fait pas « au profit de la répétition du même ». C'est même le contraire qui se produit.

Car, à la dimension syntaxique qui fonde la cadence, il faut adjoindre une dimension sémantique, grâce à laquelle la similitude formelle des items se complique d'une diversité de contenu. Le poème d'Aragon « Persiennes », par exemple, constitué uniquement du mot *persiennes* répété vingt fois, établit peut-être une cadence, mais pas un rythme⁶⁸. Pour qu'il y ait rythme, il faut que les termes se succédant soient commensurables, c'est-à-dire similaires au niveau morphologique (ou « structurel » pour Rabatel) et différents au niveau sémantique. La cadence est détachée du sens, le rythme en est indissociable ; cette réconciliation entre les deux termes est également observée par Benveniste, qui dans la dernière partie de son article relie les acceptions ancienne et moderne du rythme, en précisant que cette forme fluide et inconsistante se fonde précisément sur une cadence, une alternance entre des mouvements rapides et lents (pour la danse) ou entre des sons aigus et graves (pour la musique). « On pourra alors parler du “rythme” d'une danse, d'une démarche, d'un chant, d'une diction, d'un travail, de tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés.⁶⁹ » La relation du rythme avec la liste devient alors plus visible, dans la mesure où cette dernière se fonde sur une série d'alternances de *sens* (l'alternance entre « sons aigus et sons graves » en est, chez Benveniste, le prototype), dans le rapport que les items entretiennent les uns aux autres et avec leur pantonyme. Ce qui fait le rythme de la liste, c'est le contenu sémantique de ses items lié à leur cadence, c'est-à-dire leur rapide successivité syntaxique. Pour schématiser, la cadence est répétition, le rythme est changement, et la liste se conçoit dans une forme à la fois répétitive et changeante⁷⁰. Une telle approche permet le découpage précis de la liste, et en donne même une

⁶⁸ Cf. à ce propos la réflexion de Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁹ E. Benveniste, *art. cit.*, p. 335.

⁷⁰ Madeleine Frédéric exploite également les rapports entre répétition et énumération, en particulier dans *La Répétition. Etude stylistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985. Pour elle aussi, l'observation de la liste se sépare en un aspect formel et un aspect sémantique. Dans un article récent, elle résume son propos ainsi : les « constituants de la série [...] présentent [tous] au moins ce trait de parenté : l'appartenance à un même

définition conceptuelle acceptable : la liste serait un énoncé constitué pour moitié d'une information singulière répétée à plusieurs reprises, pour moitié d'informations plurielles qui, à chaque reprise, s'opposent à cette répétition.

Dans l'effet qu'il induit, le rythme de la liste rejoint les conclusions intermédiaires établies plus haut à propos de lisibilité. La liste résiste à la lecture romanesque ; elle scandalise par l'agencement de ses items, qui se succèdent trop rapidement pour que le destinataire puisse les intégrer dans le paradigme qu'ils constituent virtuellement. Là, entre cadence et rythme, est l'effet-liste dans sa conception propre, la seule peut-être qui puisse se passer d'une explication contextuelle. Cette explication rejoint la formule de Jeay, « solliciter la chose et [...] l'évacuer tout à la fois » (cf. *supra*, II.2.6). Elle implique une inflation paradigmatique⁷¹ au niveau de la lecture. Celle-ci, en contexte romanesque, est le plus souvent de type cursif ; elle maintient une certaine allure, rendue possible (mais également nécessaire) par l'organisation hiérarchisée des termes qui se succèdent dans la phrase. Le choix du sens des mots y est encadré, leur valeur paradigmatique y est orientée par les aiguillages constants qu'impose l'axe syntagmatique du discours. Une fois cet axe fragilisé, une fois cette hiérarchie remplacée par une logique de juxtaposition, apparaît une « prolifération » des possibilités du texte, une constante « bifurcation » imputable à l'absence de prescription de lecture⁷². En acte, ce serait la différence entre un énoncé phrastique (inventé) tel que : « je n'aime ni la musique de Satie qui se prend

ensemble qui les dépasse. » (« Enumération(s)/liste et monde du texte », in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, op. cit., p. 360.)

⁷¹ On sait que dans la linguistique saussurienne, les relations paradigmatiques d'un énoncé s'organisent selon un réseau de substitutions et d'exclusions mutuelles. Ces substitutions trouvent dans l'axe syntagmatique de l'énoncé leur résolution : le choix des éléments substituables se réduit, du fait même de leur caractère mutuellement exclusif. Or dans la liste, cette « valeur différentielle » des items (pour reprendre une expression de Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., t. 2, p. 101) est plus lâche que dans la phrase : une liste ouverte (comme les « j'aime – je n'aime pas ») sera toujours susceptible d'accueillir plus d'items qu'elle n'en contient ou d'en perdre, et même une liste fermée (« bijou-caillou-chou-genou-hibou-joujou-pou ») gardera sa spécificité si l'on présente ses items dans un autre ordre. Cette indistinction relative provoque une hésitation, pour le lecteur de liste, quant à la valeur à accorder aux items qu'elle contient. C'est la raison pour laquelle l'« évacuation » dont parle Jeay est problématique, parce qu'on ne sait pas toujours quoi garder de la « chose sollicitée ». L'inflation de sens de l'item se résout toutefois, au fil de l'énumération, dans la mesure où la liste même apparaît comme l'effectuation d'un paradigme. Une telle résolution de l'inflation ne sera complète que dans le cas d'une liste très fermée ; même celle des noms en -ou au pluriel s'avère en fait sujette à discussion, à réformes ou à rajouts (p. ex. chez Nina Catach, *Les Délires de l'orthographe*, Plon, 1989, p. 70). On peut donc admettre qu'elle n'est, la plupart du temps, que partielle.

⁷² J'anticipe avec cette expression sur les chapitres suivants, où il sera question d'un glissement de la responsabilité énonciative de l'« auteur » (au sens large de point d'origine énonciative) vers le lecteur. « Prescription », dans la mesure où l'on peut déduire un tel point d'origine d'un texte syntaxiquement hiérarchisé. Tandis que la lecture de liste est comparable à celle de l'œuvre de Ts'ui Pên, livre-labyrinthe au sens de lecture déroutant, au sujet de laquelle Borges déclare : « Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers avenir, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. » J. L. Borges, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » in *Fictions*, trad. P. Verdevoye, Gallimard « Folio », 1965 [1941], p. 100.

trop au sérieux, ni celle de Bartók aux relents nationalistes, ni celle de Vivaldi, vantarde et irréfléchie » et la concision de « [...], Satie, Bartók, Vivaldi, [...] ». On pourrait dès lors en déduire une caractérisation de la liste comme une organisation du discours sous forme de paradigmes latents⁷³.

Le rythme de liste contient donc sa propre cadence, et existe à travers la spécificité de celle-ci. C'est dire alors qu'il doit être considéré dans un ensemble, dans le flux d'items qui le constitue aussi bien que dans leur succession. Il rejoint alors, dans une certaine mesure, la conceptualisation meschonnicienne du rythme. Pour Meschonnic, le concept de rythme ne peut s'articuler avec celui de signe comme monade, comme d'un rapport au sens fermé et fini :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques [...] produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propre à un discours et à un seul. [...] Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours.⁷⁴

Adapter ce discours aux propriétés du rythme de liste, c'est admettre l'existence en son sein d'une présence humaine, l'intervention d'une subjectivité inéluctablement liée à la prise en charge de la liste. Une subjectivité qui ne peut être réduite à l'identification du producteur du texte, qui ne peut être comprise comme une simple recherche de l'origine du discours ; qui doit son rythme particulier à une *activité* (terme de Benveniste) dont la liste est le théâtre. C'est la mise en acte de l'énonciation, changeante au sein de la liste, qui lui donne son identité ; c'est – pour renouer avec le parallèle deleuzien établi précédemment – un *territoire*⁷⁵ particulier que la liste, où se joue la mise en individuation du discours. Il est important de préciser d'emblée – et contre Meschonnic, sans doute – que cette mise en individuation réfute le modèle unitaire et monolithique du sujet, qu'elle le fragmente, que ce territoire est violemment remis en question, et qu'à ce titre la liste est un phénomène particulier de l'expression subjective et du rythme.

« Nous sommes rythmés de telle sorte que le rythme ne nous arrive plus comme un prédicat.⁷⁶ » Il est probablement dangereux de citer ainsi Derrida, sans précautions ni garde-fou

⁷³ Cette formule est celle de Ph. Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 41.

⁷⁴ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier « poche », 1982, p. 216-217.

⁷⁵ G. Deleuze & F. Guattari, op. cit., p. 386 : « le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les "territorialise" ».

⁷⁶ J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre II*, Galilée, 2003 [1989], p. 228.

et de manière si laconique⁷⁷, mais si la liste est bien un discours grammaticalement déhiérarchisé, cela veut dire qu'il est dépourvu de prédication, ou que la prédication y est problématique. Je veux croire que Derrida admettrait que la liste, en tant qu'objet scriptural, est rythme, expose le sujet à son rythme particulier, le déplace, même temporairement. Et c'est sans doute ce caractère particulier, impermanent – puisqu'il en est question ici au sein d'un discours romanesque essentiellement prédicatif – et finalement objectif, qui la range, même avec son inconstance et le peu de prédispositions qu'elle manifeste à se laisser classer, dans la catégorie des figures.

Au terme de cette seconde partie, et parmi toutes les remarques qui la traversent, une chose capitale est à retenir : ce qui fait le propre de la liste, c'est son rapport particulier entre cadence et rythme.

⁷⁷ ... Au point qu'il me faut quand même ajouter ici (tout bien réfléchi) une citation supplémentaire, pour (me) convaincre du bien-fondé de la première : « le motif du rythme permet de déconstruire [...] à la fois l'hégémonie du visuel, de l'image ou du spéculaire, et l'hégémonie de la discursivité, par exemple du texte verbal dans la musique ». (*Ibid.*, p. 229, souligné par l'auteur – quant à moi, c'est surtout « l'hégémonie de la discursivité » que je relève ici.)

3 ETHIQUE DE LA LISTE

3.1 Présence effective du *je* dans la liste

Dans son quatrième chapitre intitulé « Qui parle ? », Bernard Sève soulève l'un des principaux problèmes que pose le traitement de la liste, considérée sur le plan discursif. Dans un premier temps, il dénie à la liste toute forme de prise en charge énonciative : « dans la liste, personne ne parle¹ ». Et il est vrai que la grammaire peut lui donner raison, car la liste est un lieu du langage où l'instance d'énonciation s'éclipse plus fréquemment qu'ailleurs. Stéphane Chaudier le remarque, à propos de Jean Echenoz : « Rien ne montre mieux le retrait du sujet par rapport au monde que l'énumération.² » En effet, l'expression de la subjectivité dans le discours est avant tout fondée sur la présence de pronoms, et le système oppositionnel entre *je* et *tu*, pour Benveniste³. On admettra facilement que la liste n'offre pas toujours de place à la pronominalisation : s'il s'agit d'une liste de noms, l'économie que représente l'usage du pronom est justement contraire à celle de la liste. Plus généralement, la commensurabilité des items de la liste empêche la diversité morphologique, l'organisation hiérarchisée du discours qui conduit à la pronominalisation. La liste tend donc à éclipser la présence d'un sujet de l'énonciation. Bien qu'il y ait dans l'absolu, pour la liste, comme pour n'importe quel discours, « toujours une source, le locuteur ou le scripteur à l'origine de la profération ou de l'écriture⁴ », cette éclipse est le signe d'un processus énonciatif particulier, propre à la liste, et qu'il s'agit à présent d'interroger. Une réflexion que l'on amorcera en observant les marques les plus évidentes de subjectivité, c'est pourquoi je passerai tout d'abord en revue quelques possibilités du rapport entre liste et sujet lorsque celui-ci est visible, incarné par un pronom ou un nom.

Il existe tout d'abord de nombreux cas où un pronom personnel comme *je* ou *nous* est inclus, voire répété, dans les items de la liste, par exemple les « Je me souviens » de Perec, où ce syntagme est répété à chaque nouvel item, ou les « Possibilités » de Wislawa Szymborska⁵.

¹ B. Sève, *op. cit.*, p. 89.

² S. Chaudier, « Michon-Echenoz, un parallèle » in C. Jérusalem et J.-B. Vray (dirs.), *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 65.

³ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Gallimard « Tel », 1966, p. 231.

⁴ A. Rabatel, « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », *art. cit.*, p. 268.

⁵ « Je préfère les films. / Je préfère les chats. / Je préfère les chênes le long de la Warta. / Je préfère Dickens à Dostoïevsky [sic] [...] », cité par Eco, *Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 151.

D'autres listes littéraires, parmi les plus célèbres, affichent une présence subjective similaire, ainsi « Liberté » de Paul Eluard et son fameux « J'écris ton nom⁶ », anaphorique, tout comme le syntagme « Ma femme » de Breton dans son « Union libre⁷ ».

Ces exemples sont très évidents, mais on peut admettre qu'ils ne forment qu'une petite partie des listes littéraires. Il faut alors mentionner d'autres types de listes : celles dont la forte présence du pantonyme recentre les items autour d'un pronom marqué par la personne. On peut à nouveau penser au « J'aime, je n'aime pas » de Barthes, où chaque item est fortement subjectivisé par la simple motivation de sa présence dans la liste ; une subjectivité rappelée par l'axiome final « *mon corps n'est pas le même que le vôtre*⁸ ». C'est aussi le cas de la liste des *contre* d'Antoine Volodine dans *Lisbonne, dernière marge*, liste présidée par un sujet de l'énonciation⁹ en *nous*, qui désigne les protagonistes de l'histoire ; il désigne plus particulièrement Ingrid Vogel et ses comparses d'ultra-gauche, dont les actions et le discours rappellent ceux de la Rote Armee Fraktion. Il s'agit d'une très longue phrase commençant par « Nous étions jeunes alors, et pour nous battre contre la chiennerie humaine, contre l'absurdité du monde [...]»¹⁰ ». Suivent alors de très nombreux *contre* (« contre les petits-bourgeois cossus, contre les magnats de la presse, contre la division du travail, contre le roi des avions de combat [...]»¹¹). La liste se termine, ainsi que le roman, plusieurs *contre* plus loin, par la reprise de la phrase inaugurale : « Nous étions jeunes alors, et pour lutter contre l'absurdité impardonnable du monde, NOUS AVIONS DES ARMES¹² ». Ici, le pronom *nous* encadre la liste avec assez d'efficacité pour que la subjectivité du discours listé apparaisse, malgré l'absence de marques de subjectivité pronominale dans la liste elle-même. En effet se dégage, au sein de la série des *contre*, une autre lecture possible, qui appelle à la subjectivité (même en l'absence de pronom visible), les items s'apparentant à des slogans

⁶ « Sur mes cahiers d'écolier / Sur mon pupitre et les arbres / Sur le sable sur la neige / J'écris ton nom [...] », in *Poésie et vérité 1942, Œuvres complètes*, t.1, Gallimard « Pléiade », 1968, p. 1105-1107.

⁷ « Ma femme à la chevelure de feu de bois / Aux pensées d'éclairs de chaleur / A la taille de sablier / Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre [...] », in *Le Revolver à cheveux blancs, Œuvres complètes*, t.2, Gallimard « Pléiade », 1992 [1932], p. 85-86.

⁸ R. Barthes, *op. cit.*, p. 692, souligné par l'auteur. Je précise que j'identifie les pantonymes de cette double liste comme les syntagmes « j'aime » et « je n'aime pas », identification légitime, étant donné que le pantonyme « n'a pas en particulier en statut grammatical déterminé » (Ph. Hamon, *Du Descriptif, op. cit.*, p. 141).

⁹ Toute liste n'est pas descriptive : ici, celle des *contre* ne peut se prévaloir de l'existence d'un pantonyme dans le pronom « nous », qui la subsume différemment, par anaphore en direction d'une présence énonciative assumant un discours politique.

¹⁰ A. Volodine, *Lisbonne, dernière marge*, Minuit, 1990, p. 237.

¹¹ *Ibid.*, p. 242. C'est-à-dire, plus précisément, que le récit de la dernière journée d'Ingrid et de Kurt dans leur chambre d'hôtel est interrompu à quatre reprises par cette liste, écrite par Ingrid « sur une feuille de papier à lettres qui était tombée par terre » (*Ibid.*, p. 237). La liste d'items tressés dans la diégèse apparaît donc comme un contrepoint à celle-ci.

¹² *Ibid.*, p. 245.

politiques. L'anaphore du *contre* implique un contexte discursif agonistique, qui crée une opposition entre le point d'origine du discours et son destinataire. Autrement dit, les petits-bourgeois cossus ou les magnats de la presse sont autant de non-personnes, de *ils* qui rappellent la présence en creux d'un *nous* absent de la liste même, d'un constant mais tacite « choisis ton camp, camarade », pourrait-on dire. Comme pour tout discours, la subjectivité de la liste n'est donc pas conditionnée par une présence indéniable du pronom personnel dans la séquence de liste.

3.2 Sujet de la liste et lien autobiographique

Si l'on écarte ces occurrences et que l'on se penche sur des listes dont le lien avec le terme qui les subsume ne suffit pas à repérer les marques visibles d'une énonciation¹³, il est possible d'en rencontrer certaines donnant l'impression d'évacuer le sujet. Encore faut-il, comme Sève, adopter une perspective selon laquelle une liste peut n'être que pure nomenclature. Cette perspective n'est pas la mienne, et une telle évacuation me semble impossible – sauf peut-être dans le cas d'une liste illisible : si la fonction de communication n'est pas respectée, que le message échoue à parvenir à son destinataire, la liste existerait alors uniquement en-soi, et n'étant plus un « langage mis en action », perdrait son caractère de « discours » prenant place « nécessairement entre partenaires¹⁴ ». Même dans ce cas, on peut supposer une intention, celle de communiquer de l'illisible, sous forme de cryptogramme par exemple, ou dans une perspective barthésienne de discours « scriptible¹⁵ ». Bien qu'il n'existe pas d'illisibilité totale de la liste (toujours située en tant que discours, elle ne peut jamais se passer d'énonciation), il existe certains exemples-limites, de listes détachées du contexte d'énonciation interne à la situation du discours, dont l'intérêt réside pourtant dans une tension¹⁶ entre discours subjectivant et désobjectivant. Cet intérêt peut justement résider dans le fait que la liste qui semble évacuer son sujet ne fait qu'en convoquer un autre, ou le même sous une forme différente, derrière une apparente objectivité.

¹³ Sève donne l'exemple de la liste « bijou, caillou, chou, genou, hibou, joujou, pou » dont le pantonyme, « les mots en *ou* qui prennent un *x* au pluriel », semble n'appartenir à aucun discours (*op. cit.*, pp. 86-87).

¹⁴ E. Benveniste, *op. cit.*, t. 1, p. 258.

¹⁵ Les premières pages de *S/Z* offrent, à cet égard, une perspective séduisante pour la lecture de la liste, puisque le « scriptible » y est décrit essentiellement comme une pluralité d'interprétations, éventuellement identifiable « dans quelques œuvres-limites », mais surtout dans l'activité critique elle-même, dont « l'enjeu [est] de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte » (R. Barthes, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, pp. 122-123).

¹⁶ A. Rabatel, *art. cit.*, 2011, p. 260.

On a pu voir, dans le chapitre I.1 sur Homère, que le lien entre la liste poétique et l'aède qui en assume l'énonciation était fort ; il en est de même pour l'essentiel des listes médiévales qui font l'objet de l'ouvrage de Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots*. Le rapport entre ces listes et leurs auteurs est d'une nature que Jeay rapporte souvent à une forme de « fiction autobiographique¹⁷ », de jeux de postures et de mises en scène d'un *je* central, qui se laisse pourtant facilement oublier dans le foisonnement de l'énumération. La présence du sujet est fondamentale dans son étude, dont la conclusion insiste notamment sur « la concomitance entre la pratique de la liste et la représentation d'une figure de poète¹⁸ ».

On a pu voir dans le chapitre I.3 que les listes de Verne, aux apparences parfois rébarbatives de pensums collés au beau milieu du récit pour répondre à un besoin éditorial contraignant, dévoilaient en filigrane une situation quasiment autobiographique, celle d'un auteur frustré par son propre modèle romanesque scientifique et didactique. On le verra chez Perec, dont le sujet, parfois autobiographique lui aussi, résiste jusque dans les listes les plus triviales, les plus objectives et dépourvues d'arbitraire, telles que cette *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* dont Sève prétend qu'il pourrait s'agir d'un texte « sans auteur¹⁹ », alors même que son titre sous-tend une implication subjective profonde. En effet, un *pathos* profond affleure dans cet oxymore, dans la faillite inéluctable qu'annonce le terme de « tentative », avoué d'échec au seuil du texte, face à l'ambition d'épuisement, à l'exhaustivité de la description. Il me semble au contraire que la *Tentative d'épuisement*, dont le but est de « décrire ce qui n'a pas d'importance » (cf. *infra*, III.2.1.5), parle précisément de la difficulté de Perec à se décrire lui-même, devant le peu d'importance qu'il se confère, en tant qu'individu et en tant que rescapé des exterminations de la Seconde guerre mondiale.

On a pu voir également avec l'exemple de *La Loterie Pierrot* que derrière le chaos des actions énumérées, toutes pouvaient être reliées à un fil commun, tenu sans doute, mais que le contexte d'écriture avalise comme possédant, pas uniquement mais également, une dimension autobiographique²⁰. Il se confirme donc qu'une présence subjective peut se déployer dans la liste, sans qu'il soit nécessaire, pour le prouver, d'en dégager les marques formelles. Mais la

¹⁷ M. Jeay, *Le Commerce des mots*, *op. cit.*, p. 210.

¹⁸ *Ibid.*, p. 502.

¹⁹ B. Sève, *op. cit.*, p. 89

²⁰ Le péritexte de cette publication est riche en anecdotes, notes et photographies attestant l'existence des personnes énumérées et leur lien de proximité territoriale avec l'auteur lui-même.

recherche de subjectivité dans la liste ne se satisfait pas d'une médiation unidimensionnelle de l'écriture à son auteur, d'un lien autobiographique.

3.3 Eclipse du sujet

L'exemple suivant illustre la complexité des rapports entre la liste et son sujet. On y devine une présence subjective seconde, derrière une liste préalablement défaite de son rapport de subjectivité interne au texte dans lequel elle prend place. Il est plus difficile de faire remonter l'origine de cette voix nouvelle à celle de l'auteur uniquement. Il s'agit d'un extrait des *Aventures du Baron de Fæneste* d'Agrippa d'Aubigné, extrait que j'emprunte à Sophie Chisogne dans l'article qu'elle lui consacre, par intérêt pour son commentaire, sur lequel je souhaite m'appuyer.

Et puis nous causerons de l'abancement en Cour, de ceux qui ont ovtenu pensions, quand il y aura moyen de boir le Roy, comvien de pistoles a perdu Crequi et S. Luc : ou si bous ne boulez point discourir de chausés si hautes, bous philosophez sur les vas de chausés de la Cour, sur un vlu Turquoise, un orenzé, feuille morte, isavelle, zizoulin, coulur du Roy, minime, tristamie, ventre de viche ou de Nonains, si bous boulez, amarante, nacarade, pensee, fleur de seigle, gris de lin, gris d'esté, orangé pastel, Espagnol malade, Celadon, astree, face gratee, couleur de rat, fleur de pesché, fleur mourante, verd naissant, verd gay, verd brun, verd de mer, verd de pré, verd de gris, merde d'oye, jaune paisle, jaune doré, couleur de Judas, de verollé, d'aurore, de serain, escarlatte, rouge sang-de-beuf, couleur d'eau, couleur d'ormus, argentin, cinge mourant, couleur d'ardoise, gris de ramier, gris perlé, bleud mourant, bleuë de la febve, gris argenté, merde d'enfant, couleur de selle à dos, de vefve rejoüie, de temps perdu, fiammette, de soulfhre, de la faveur, couleur de pain bis, couleur de constipé, couleur de faute de pisser, jus de nature, singe envenimé, ris de guenon, trespasé revenu, Espagnol mourant, couleur de baize-moi-ma-mignonne, couleur de peché mortel, couleur de crystaline, couleur de bœuf enfumé, de jambons communs, de soulcys, de desirs amoureux, de racleurs de cheminees. J'ai oüy dire à Guerdon que toutes ces couleurs s'appellent la science de Cromaticque, et que d'oresnavant on s'avilleroit de couleurs de Physicque [...].²¹

L'énonciateur de ce discours direct est Fæneste, Gascon, dont la langue d'origine ne connaît pas la distinction entre le *b* et le *v* (comme en espagnol). Cette particularité phonologique²² est visible dans le début de sa tirade (« si bous boulez »), et dans les premiers termes de son énumération des couleurs (« un vlu turquoise », « isavelle »). Mais elle disparaît par la suite (« verd naissant », « bleud mourant », « couleur de bœuf enfumé ») pour

²¹ S. Chisogne, « Poétique de l'accumulation », *art. cit.*, p. 287.

²² Et non phonétique, car elle apparaît dans toutes les tirades de Fæneste, en amont comme en aval de ce passage, et même si on la considère comme idiolectale, elle est inhérente à l'ensemble de son discours.

réapparaître, avec le *je* de l'énonciation, à la reprise du discours linéaire : « J'ai oüy dire [...] que d'oresnavant on s'avilleroit de couleurs de Physicque ». On a donc affaire à une disparition progressive du sujet interne à la situation de fiction pendant le temps de la liste, et à sa réapparition par la suite. Ce voilement peut-il s'accorder avec l'idée d'un vide, d'une absence du sujet ? Ce qui apparaît dans la liste est le dépassement de la situation d'énonciation de Fæneste, personnage vain, préoccupé uniquement d'apparence et objet de satire de la part d'Aubigné et au discours duquel on ne peut, de toute manière, pas adhérer inconditionnellement, fût-il complètement intégré à la forme dialogale qui constitue le texte. Le sujet-Fæneste évacué, apparaît ce qui chez d'Aubigné se manifeste alors comme un sujet plus direct de son discours, qui peut se rapporter à la figure ironisante de l'auteur lui-même, mais pas uniquement. Rabatel, dans ce cas de figure, parlerait de « sur-énonciateur²³ ». Il faut noter que d'Aubigné a augmenté sa liste au fil des éditions du texte ; ce fait, selon Chisogne, dénote une visée discursive qui se détache bien de l'expression d'un personnage de fiction, d'origine directement auctoriale (l'effet de véridiction qu'accompagnerait l'attestation de la présence de l'auteur est d'autant plus fort qu'il s'agirait pour lui de dénoncer un discours de vanité courtesane). On trouve effectivement dans l'article de Chisogne de nombreuses allusions à la figure historique de d'Aubigné, que ce soit pour le comparer à Rabelais dont il fut « un fervent lecteur²⁴ » ou pour lui prêter le « visage plutôt mal connu [...] du conteur satirique²⁵ ». Mais il y a également autre chose, car la convocation par Chisogne de cette figure de narrateur-auteur sert finalement à introduire un discours plus vaste, qui ne serait alors plus attribuable à une voix de satiriste ou d'épigone. Le « projet qui s'amorce par la liste », c'est « une représentation de la totalité du monde, une tentative de saisir le grand tout de la Nature²⁶ ». A travers le parasitage par le narrateur (« auctoralisé » par Chisogne) du discours du personnage, on observerait donc une dilution du sujet. Chez Rabelais, la tendance est également visible : à la liste des jeux de *Gargantua*, tout d'abord inventaire, catalogue historique et documentaire, s'adjoint progressivement un discours d'invention difficile à identifier, qui se perd dans l'incertain, dans l'infini. Ou, plutôt, dans un dénombrement qui ressemble figuralement beaucoup à l'idée que l'on se fait de l'infini du monde.

²³ A. Rabatel, *art. cit.*, 2011, pp. 268-269.

²⁴ S. Chisogne, *art. cit.*, p. 292.

²⁵ *Ibid.*, p. 291.

²⁶ *Ibid.*, p. 292.

Cette éclipse du sujet conduirait le lecteur de liste à penser que l'on touche à une sorte de discours océanique, de chant universel. Il y a évidemment de la naïveté et du danger dans cette conception « externaliste » du discours énumératif. En l'occurrence, on ne peut que s'inscrire en faux contre le fantasme d'une telle conception, qui veut ouvrir vers la « réalité », le Monde ou la Nature, un discours qui reste, toujours, de l'ordre du *dispositif figural et rhétorique*, et pour lequel on se doit donc de reconnaître, sinon une origine, du moins une appartenance énonciative. C'est d'ailleurs ce qu'écrit Spitzer à propos des énumérations panthéistes, « stylistiquement hétérogènes » mais « métaphysiquement conjonctives » (cf. *supra*, 1.3) de Whitman. Dans un style énumératif relativement comparable, les poèmes de Saint-John Perse connaissent quant à eux une fortune inégale, lorsqu'il s'agit pour leurs commentateurs d'observer les énumérations dont ils sont saturés.

3.4 L'« effet-liste » est un effet de réel

L'idée de « chant profond » ou de « chant du monde » est exploitée par certains commentateurs de Saint-John Perse, comme Madeleine Frédéric²⁷ ou Roger Caillois, lorsqu'il s'agit de rendre compte des listes qui parsèment cette œuvre. Caillois parle ainsi des « grandes énumérations où [Saint John Perse] semble mettre à contribution la totalité du monde²⁸ » ; ailleurs, il remarque que « le poète fait appel à la totalité du monde pour établir, dans l'infinie variété des phénomènes offerts, des homologues fragiles et ténues. [...] Ces répertoires rassemblent mille objets épars, mille conduites clairsemées dans l'univers²⁹ ». Enfin, pour Caillois, qui réfute la possibilité d'une lecture autotélique et gratuite de cette poésie, Perse est « le poète de la vérité et de la réalité³⁰ », au sens où il prend le matériau de son travail dans l'observation du monde qui l'entoure plutôt que dans l'espace clos de son imagination. Rien de bien grave dans cette assertion. Pourtant, il y a derrière ce discours une inclination embarrassante, qui consiste à s'adosser au « réel » pour théoriser une énumération supposément dépourvue de sujet. De la même manière Colette Camelin et Joëlle Gardes Tamine, dans un livre pourtant consacré à rappeler les fonctions rhétoriques et éthiques de la poésie de Saint-John Perse (il s'agit pour elles, en substance, d'y restituer « la place de l'homme dans les vastes

²⁷ M. Frédéric, *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1984, p. 141.

²⁸ R. Caillois, *Poétique de St. John Perse*, Gallimard, 1954, p. 99.

²⁹ *Ibid.*, p. 92.

³⁰ *Ibid.*, p. 198.

mouvements cosmiques³¹ » de sa poésie), inscrivent l'énumération persienne « dans une autre, virtuelle, infinie et "immémoriale"³² ». Bien sûr, il ne s'agit pas, pour ces commentateurs, de repousser le signe poétique ailleurs que sur la page où il se trouve. Et je noircirais le tableau en prétendant que Caillois réfute toute prise en charge énonciative aux poèmes de Perse. Mais en ce qui concerne la liste, on assiste à une *tendance*, celle de son assimilation à un contre-monde. La liste serait alors un signe sous le signe, la résurgence d'un flot obscur et mythique, qui courrait, secrètement et de toute éternité, sous la page.

Le cadre dans lequel apparaît la liste, avec les exemples qui précèdent, n'est pas un cadre pratique : il est de l'ordre de la représentation littéraire. Mais dans le traitement que les commentateurs réservent à la liste, tout se passe comme si c'était son aspect pratique qui l'emportait, comme s'il fallait la retenir ou la repousser dans le réel d'où elle provient, en déniait aux signes qui la constituent le statut de signifiés pour n'en garder que des signifiants en rapport direct avec un référent – c'est-à-dire à la réduire au statut d'inventaire, dont il a été question plus tôt. Or il y a de cela, mais il faudrait bien plutôt parler d'*effet de réel*, et l'on rejoint alors les premières constatations de Barthes sur la question, dans une « collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant », dans « la pure rencontre d'un objet et de son expression³³ ». Chez bien des commentateurs, il semblerait qu'un accord, tacite ou manifeste, destine la liste à s'affranchir des conventions de la littérature ; qu'un postulat apparaisse, par lequel la liste, par nature, s'opposerait au littéraire, manifestant son allégeance à un monde autre qui serait « le vrai ». On trouve le soupçon d'un tel postulat par exemple chez Jean-Michel Espitallier lorsqu'il déclare : « on n'écrit pas une liste, on la fait³⁴ », ou chez Pierre Senges, pour qui « la liste est l'émergence de la matière dans l'écriture et la prise de pouvoir du mot sur la rhétorique³⁵ ». Ces conceptions antagonistes du « faire », du « matériel » d'un côté et, de l'autre, de l'« écrire », illustrent une fonction de la liste littéraire qui touche à l'effet de réel, et qu'il ne faudrait pas confondre avec une intrusion pure et simple du réel dans le littéraire. Selon cette logique, parler de « prise de pouvoir du mot sur la rhétorique », me semble exagéré, dans une perspective littéraire où la liste entretient toujours une fonction figurale, et donc potentiellement rhétorique, en faveur du texte ou de l'œuvre dans le cadre desquels elle apparaît.

³¹ C. Camelin & J. Gardes Tamine, *La "rhétorique profonde" de Saint-John Perse*, Champion, 2002, p. 87.

³² *Ibid.*, p. 130.

³³ R. Barthes, « L'effet de réel » in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, pp. 31-32.

³⁴ J.-M. Espitallier, *Caisse à outils*, *op. cit.*, p. 198.

³⁵ Cité par Ph. Lançon, « La vie rêvée de Senges » in *Libération*, Jeudi 17 avril 2008, cahier « livres », p. VII.

De la même manière, on pourra critiquer l'idée d'« hétérographie » développée par exemple chez Bernard Magné concernant Perec. Rappelons ici que son propos ne concerne pas à proprement parler la liste, mais certaines séquences de *La Vie mode d'emploi* qui semblent empruntées au monde extérieur, qui ne sont pas des extensions directes de la fiction (comme par exemple la reproduction du plateau d'une partie d'échecs historique). Rappelons aussi que j'ai pris la liberté de considérer la liste comme faisant potentiellement partie de ces séquences (cf. *supra*, I.4.5), qu'Hamon désigne comme participant d'un « réel déjà-écrit, [...] déjà sémiotisé³⁶ ». La question de l'hétérographie m'intéresse parce qu'elle implique parfois – et dans le cas traité par Magné en particulier – une dimension d'hétérogénéité énonciative. Ou quand le discours reproduit semble venir du « monde », d'un hors-fiction. Or Magné reconnaît lui-même en conclusion de son article que ce réel est un leurre :

Sous l'hétérographie, apparent fragment de réel, retrouver la trace d'une écriture morcelée offerte, malgré tout, à une possible lecture à qui tente, minutieusement, méticuleusement, patiemment, d'en parcourir la surface illusoirement anodine. Roman polygraphique, *La Vie mode d'emploi* est aussi roman pédagogique.³⁷

D'une part le réel n'est qu'« apparent » ; d'autre part, « retrouver la trace d'une écriture », c'est bien ressaisir le sujet là où il semblait avoir disparu. D'où il ressort – même si la *notion* est d'importance pour le cas qui nous occupe – que le *terme* même d'« hétérographie » est probablement intenable ; comme dans le cas de l'hétérotopie foucauldienne, cela voudrait dire qu'il existe une « homographie », et si cette distinction tient sans doute dans un cadre pratique, ce n'est pas le cas de celui, littéraire, de *La Vie mode d'emploi*. La liste y est une forme parmi d'autres, qui, si elles sont le vecteur d'un effet de réel, doivent à ce statut d'effet d'être avant tout des figures.

Si l'on revient à Barthes, on constate en effet que l'expulsion du signifié n'est que temporaire dans l'effet de réel ; qu'il revient, au titre de « signifié de connotation » : « la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme³⁸ ». Il s'agit d'emporter la conviction du lecteur, à propos d'un cadre générique – c'est-à-dire, en somme, d'une démonstration rhétorique. Parallèlement on constate aussi, dans les exemples de d'Aubigné ou de Perec, un retour du sujet. Son éclipse était exigée par un effet de réel qui, pour

³⁶ P. Hamon, *Texte et idéologie*, PUF « Quadrige », 1984, p. 126.

³⁷ B. Magné, « La Vie mode d'emploi : roman polygraphique », *art. cit.*, p. 40.

³⁸ R. Barthes, *op. cit.*, p. 32.

fonctionner, doit se défaire de toute trace d'énonciation³⁹ – traces qui sont, on le sait depuis Käte Hamburger⁴⁰, constitutives de la dimension *fictionnelle* de ces textes. Car la liste littéraire en tant que figure, lorsqu'elle apparaît dans un contexte plus spécifique de fiction, participe de l'économie fictionnelle, et interroge celle-ci. Dans les termes de Tiphaine Samoyault, il s'agit d'examiner « l'inquiétude de la fiction au cœur de la liste⁴¹ », de voir comment cette dernière véhicule, dans ses propres formes et en mimant sa propre extériorité, le questionnement sur le réel qu'elle induit. En fait, l'effet de liste est un effet de réel surtout parce qu'il dénonce la fausse cohérence dont le récit se fait l'instrument pour parler du monde. C'est de cette cohérence que parlait Hannah Arendt dans une perspective politico-historique qui n'est évidemment pas très pertinente pour nous, mais qui propose une intéressante critique de ce que l'on n'appelait alors pas encore des *métarécits* :

Ce que les masses refusent de reconnaître, c'est le caractère fortuit dans lequel baigne la réalité. Elles sont prédisposées à toutes les idéologies parce que celles-ci expliquent les faits comme étant de simples exemples de lois, et éliminent les coïncidences en inventant un pouvoir suprême et universel qui est censé être à l'origine de tous les accidents. La propagande totalitaire fleurit dans cette fuite de la réalité vers la fiction, de la coïncidence vers la cohérence.⁴²

Certes, l'effet de réel induit par la liste injecte, en quelque sorte, de la coïncidence dans la cohérence de la fiction ; néanmoins en tant que figure, elle en est également une partie – ce qui laisse entendre que le verrouillage dichotomique entre fiction et réalité n'est plus aussi acceptable que l'entend une certaine tradition structuraliste, et ce jusqu'à Genette dans ses conclusions sur l'intransitivité de la fiction⁴³. L'effet de réel de la liste n'est plus, comme dans le baromètre flaubertien observé par Barthes, à mettre sur le compte du genre réaliste : il doit être considéré, à travers le jeu sur l'énonciation qu'il provoque, comme une transivité renouvelée en direction de l'expérience de lecture qu'il autorise, par l'intégration dans la fiction d'une *conception* du réel.

³⁹ « L'effet de réel expulse du système narratif la dimension proprement fictionnelle », déclare F. Freby dans « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance », publié sur le site *Fabula*, en ligne, <http://www.fabula.org/effet/interventions/5.php#Greimas>, consulté le 15.08.2014.

⁴⁰ K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil « Poétique », 1986 [1977].

⁴¹ T. Samoyault, « Les mots et les choses de Georges Perec : une aventure des années soixante », *art. cit.*, pp. 66-67.

⁴² H. Arendt, *Le Système totalitaire (Les origines du totalitarisme, t. 3)*, Seuil « politique », 1972 [1951], p. 78.

⁴³ « Le texte de fiction est lui aussi intransitif, d'une manière qui ne tient pas au caractère immuable de sa forme, mais au caractère fictionnel de son objet, qui détermine une fonction paradoxale de pseudo-référence, ou de dénotation sans dénoté », in *Fiction et Diction, op. cit.*, p. 114.

Cette conception est à mettre au compte de l'usage pratique de la liste. Rappelons que, dans sa fonction pratique, elle est envisagée comme un objet du monde, pour aller de pair avec les objets qu'elle énumère. C'est le cas d'une liste de courses, d'un inventaire de magasin, d'un bottin de téléphone. La littérature emprunte à la liste cette fonction, la duplique, se l'approprie, mais la met en scène, et surtout la met en *jeu*, jusqu'à, souvent, la fictionnaliser. L'usage de la liste en littérature est une spéculation de réel. Son rapport à celui-ci n'est jamais le même que dans une liste de courses, où l'équivalence entre le mot et l'objet est unifonctionnelle, simple. La différence qui préside à la lecture de liste littéraire, par rapport à la liste pratique, est de même nature que celle qu'envisageait Karlheinz Stierle lorsqu'il distinguait réception « quasi-pragmatique » et réception « pseudo-référentielle » ; dans la première, la reconstruction du sens passe par un schéma stéréotypé et inéluctable, une équivalence. Dans la seconde, l'indéterminé du texte n'est pas réduit à l'équivalence, mais permet une lecture plurielle : « ce qui reste ouvert ou indéterminé [dans le texte] ne doit pas être compris comme stimulation primaire de la créativité de la lecture, mais comme modification du système de pertinence dont il appartient au lecteur d'évaluer l'impact⁴⁴ ». L'effet de réel spécifique à la liste n'appelle pas de *révélation*, qui déboucherait sur une mise en valeur définitive du réel au détriment de la fiction (en biffant par exemple les termes de la liste en fonction du remplacement du mot par la chose) ; au contraire, elle participe de la construction de la fiction, laquelle est modifiée par l'éclairage spécifique de la liste littéraire – la suggestion d'un recours radical au hors-texte pour enrichir le texte. Dans la fiction, ce rapport de la liste au réel existe dans une mise à distance, parfaitement synthétisée par Laugaa pour qui « le signe du Faire, entre écrire et rayer, vaut [...] comme simulacre d'un dehors [...] où se défait et se représente l'acte d'une énonciation⁴⁵ ». A ce processus s'adjoint un mouvement performatif et cognitif, dévolu au lecteur. En somme, l'argument du réel peut être utilisé. Mais pas *contre* la fiction : *par* la fiction et *par* le littéraire⁴⁶. Il ne s'agit pas, pour l'utilisateur de la liste, de toucher à son référent, mais de renouveler par elle son expérience de la référentialité.

⁴⁴ K. Stierle, « Réception et fiction » in *Poétique* n° 39, 1979, p. 309.

⁴⁵ M. Laugaa, « Le récit de liste », *art. cit.*, p. 164.

⁴⁶ M. Jeay, lorsqu'il s'agit d'explicitier son approche des listes du poète Jean Froissart, déclare que « [sa] perspective n'[est] pas historique » et n'est donc pas liée à une recherche ontologique de réalité. Elle souhaite « observer le double effet [...] de réel et de témoignage autobiographique » (*Le Commerce des mots*, *op. cit.*, p. 336), ce qui revient également à dire que l'effet de réel est valable s'il conduit à une resubjectivation, laquelle n'est plus nécessairement interne à la structure du texte où la liste apparaît.

3.5 L'instrument d'une métalepse énonciative

En amont du texte, nous avons pu constater la présence d'une potentielle fonction autobiographique de la liste ; en plus de cela, il faut tenir compte d'une pratique d'écriture qui relève de l'*ethos* de l'écrivain, par laquelle les frontières énonciatives se brouillent, et s'estompent la transparence des instances. Précisons que l'*ethos* est ici compris comme une « image discursive de l'auteur construite dans le discours⁴⁷ ». Cette notion m'intéresse parce qu'elle est une projection, par le destinataire, de l'origine énonciative du discours, mais qu'elle ne procède pas d'un marquage textuel, d'une subjectivité benvenistienne dépendante par exemple de la présence de pronoms : « l'*ethos* se montre dans l'acte d'énonciation, il ne se dit pas dans l'énoncé⁴⁸ ». Elle peut donc s'accorder avec la disparition de ces marques et prendre ainsi le relais de cette subjectivité qui s'efface. Le recours à la notion d'*ethos* permet également de passer outre la différenciation que Benveniste opérait entre « énonciation de discours », marquée subjectivement, et « énonciation historique », laquelle lui permettait, face aux récits historiques, de conclure à la formule célèbre : « personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes.⁴⁹ » Maingueneau, prévoyant ce cas de figure, précise que

l'effacement de l'énonciateur n'empêche pas de caractériser la source énonciative en termes d'*ethos* d'un « garant ». Dans le cas de textes scientifiques ou juridiques, par exemple, le garant, au-delà de l'être empirique qui a matériellement produit le texte, est une entité collective (les savants, les hommes de loi...) [...].⁵⁰

Rappelons au passage que si, pour Sève, l'énonciateur de la liste était susceptible de disparaître complètement, on peut généralement admettre que cette disparition n'a pas lieu d'être. Rabatel le confirme : « il y a toujours un énonciateur⁵¹ » ; l'éclipse du sujet, que Rabatel reconnaît, l'incite à solidifier sa position en évoquant l'existence d'un « sur-énonciateur », ce dernier, le cas échéant, « exprimant la voix de la communauté ou celle de la conscience qui éclaire l'événement et la communauté⁵² ». Il me semble pourtant que la surdétermination

⁴⁷ J. Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011, p. 87. La synthèse utilisée ici par Meizoz pour différencier l'« *ethos* » de la « posture » me semble fournir une meilleure définition que celle(s) de Maingueneau, sur les travaux de qui Meizoz s'appuie par ailleurs ; en effet, dans sa découpe typologique, Meizoz tend à laisser de côté tout un aspect *corporel*, incarné, de l'*ethos* chez Maingueneau.

⁴⁸ D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scènes d'énonciation*, Armand Colin, 2004, p. 205.

⁴⁹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., t. 1, pp. 237-250, ici p. 241.

⁵⁰ D. Maingueneau, op. cit., p. 216.

⁵¹ A. Rabatel, art. cit., 2011, p. 268.

⁵² *Ibid.*, p. 269.

théorique qui le pousse à envisager à toute force la présence d'un énonciateur, et la position surplombante que cette notion induit, est moins intéressante pour traiter de la liste que l'effet d'intersubjectivité, d'« interactivité⁵³ » que permet l'ethos. Ce dernier, étant déterminé par le destinataire, est fécond car il permet un dégagement hors de la perspective d'un discours considéré par rapport à sa source. Une source qui perd complètement sa pertinence lorsque l'on considère la question de la « communauté » sous un angle embrassant à la fois l'« auteur » et le « lecteur ». Je préfère quant à moi laisser une part d'indéterminé, dans le continuum au fil duquel s'amenuisent les responsabilités de l'énonciation.

Cette perspective s'accorde avec le propos de Philippe Hamon, qui dans *Texte et idéologie* conclut à l'abandon d'une « totale lisibilité et "transparence" du texte », à un « discontinu axiologique⁵⁴ » au travail dans l'œuvre. Et si son propos porte sur l'ensemble des procédés qui accordent au texte sa valeur idéologique, il m'intéresse dans la mesure où ces valeurs sont liées à la perception d'un ethos auctorial, d'une source de subjectivité qu'il s'avère impossible de circonscrire précisément. Lui aussi tend à considérer la recherche d'un discours auctorial d'origine, d'un « réel » subjectif, comme un leurre rhétorique : « la ruse suprême consist[e] sans doute, en présentant au lecteur un univers normatif contradictoire, sans sujet, à mettre ce dernier en position de juge ultime, donc en position même de "sujet"⁵⁵ ». Ce qui nous renvoie à un aval du texte : la subjectivité devient le domaine du lecteur, selon un principe métaleptique, car c'est justement de la disparition du sujet-origine du discours, énonciateur identifiable, que doit se payer l'apparition d'un sujet-destinataire ; un « juge ultime », c'est-à-dire un lecteur qui devient lui-même énonciateur du texte qu'il lit. Sève le remarque d'ailleurs, sans prolonger sa réflexion : « les listes choisissent leurs lecteurs, et c'est sur le pôle de la lecture, plus que sur celui de l'écriture, que la dimension d'énonciation va se construire. Tout se passe paradoxalement comme si le lecteur de la liste était responsable de l'effet d'énonciation⁵⁶ ».

La métalepse, selon Genette, est avant tout à comprendre munie d'une adjonction : « métalepse de l'auteur », c'est-à-dire une « manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même⁵⁷ ». Plus loin dans son texte,

⁵³ « L'ethos est foncièrement lié à un processus *interactif* d'influence d'autrui », D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 205 (souligné par l'auteur).

⁵⁴ Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, *op. cit.*, pp. 224-225.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁵⁶ B. Sève, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁷ G. Genette, *Métalepse*, Seuil, 2004, p. 14.

Genette aborde cet « autre sens », le cas de la métalepse du lecteur, lequel se trouve alors comme invité dans le livre, à l'extérieur duquel il est pourtant censé se tenir pour le lire. Il présente à cet effet des exemples (comme *La Modification* de Butor, célèbre pour sa pronominalisation en « vous ») qui se résolvent tous par leur qualité de fiction :

Chez les auteurs de fiction comme Butor ou Calvino, la difficulté tient donc, non pas à l'usage du pronom « vous » ou « tu », mais bien au caractère fictionnellement déterminé de l'histoire racontée et de son protagoniste, auquel nul lecteur réel, lui aussi déterminé quoique d'une autre manière, ne peut sérieusement s'identifier [...]. Ici comme ailleurs, la métalepse reste une feintise.⁵⁸

Tout d'abord, il faut répondre que si l'on en croit Benveniste, l'usage des pronoms est justement ce qui permet de décrire et de stabiliser la subjectivité d'un texte. Ensuite, dans le cas qui nous préoccupe, la passation de pouvoir entre « auteur » et « lecteur » se fait au niveau d'une énonciation éthique (c'est-à-dire relative à l'ethos). Force est de constater que Genette n'en tient pas compte, préférant rester dans les clous de cette pronominalisation, de ces marques de subjectivité enchâssée.

Il faut donc envisager que le principe métaleptique propre à la liste se passe des marques de subjectivité qui semblent indispensables à Genette pour reconnaître cette figure ; confrontons cette intuition à l'une de ces marques principales, le *je*. Indice fort de subjectivité, la métalepse de liste n'empêche pas qu'il se prête au mercenariat dont il est coutumier, en tant que déictique. Ainsi l'une des plus célèbres des listes en *je* de la littérature française, *Je me souviens*, indique par ce pronom l'individu qui préside à son origine (Perec se souvient). Pourtant, il n'est pas question de réduire le souvenir à quoi que ce soit de personnel : le *je* qui se souvient ne fait que relayer un souvenir commun, et sert principalement à déclencher le souvenir du lecteur (cf. *infra*, III.2.1.3).

Comment, dès lors, se présente la métalepse de liste ? Devant les phénomènes multiples, mais convergents, que la liste engendre (problèmes de lisibilité, glissements métonymiques ou synecdochiques, effet de réel, éclipse du sujet), le lecteur de liste, pris au dépourvu et « désaccompagné » en quelque sorte par les instances énonciatives auxquelles il s'en remettait jusqu'alors, se positionne comme « auteur » de celle-ci, dans le sens étymologique du terme – *auctor* –, celui qui augmente, qui ajoute son texte à celui qui existe déjà. On en voit les indices

⁵⁸ *Ibid.*, p. 103.

dans la propension, déjà observée chez Rabelais ou d'Aubigné, parmi d'autres⁵⁹, à rallonger leurs listes d'une version à l'autre. Dans ces cas spécifiques, l'auteur se fait lecteur de sa propre œuvre, et la métalepse obéit à ce que l'on pourrait appeler une *loi d'attraction de la liste*, l'item étant un élément assez « léger » pour se trouver entraîné avec facilité dans son orbite ; cette tendance peut également être remarquée dans la transformation de la liste textuelle à des fins scénographiques. On a déjà observé comment la liste novarinienne demandait à être jouée pour être considérée comme complète⁶⁰. Sève observe également que telle liste de Montaigne – dite « Quoi des mains ? », « déborde son utilisation sceptique, une poétique théâtrale s'esquisse. Cette liste appelle irrésistiblement une mise en scène, comme cela a d'ailleurs été fait⁶¹ ». Jean-Louis Backès, préfaçant la *Théogonie* d'Hésiode, observe que le texte est d'un établissement incertain, ce qui constitue une tentation pour son commentateur ou son lecteur : « [le] savoir [d'Hésiode] s'organise facilement en collections. [...] Comme tant d'autres textes de ce temps-là, la *Théogonie* est un immense catalogue. Aussi est-on tenté de le prolonger⁶² ». Le silence après la liste appelle la liste, parce que son mode d'augmentation est la juxtaposition, c'est-à-dire un mode très simple par rapport à d'autres types de transformations grammaticales de l'énoncé (relatives, complétives) qui permet à l'item de subir une forme d'attraction.

Par ailleurs, il faut également mentionner une forme légèrement plus complexe de métalepse liée à la liste, lorsque celle-ci est prétéritive. Plus complexe, car il s'agit généralement de listes en « ni... ni... », qui ne sont pas asyndétiques mais polysyndétiques et impriment donc à chaque nouvel item un rapport de présence dans l'absence ; c'est cette double lecture de l'objet,

⁵⁹ « Montaigne [...] allongeant la liste au fil des éditions de son livre » ; mentionné par B. Sève, *op. cit.*, p. 187 ; Joe Brainard, dont Perec s'est inspiré, publiera entre 1972 et 1975 trois rééditions augmentées ou reclassées d'*I Remember* ; Jude Stéfán, après la publication de *Litanies du scribe* en 1988 (une liste de 533 noms d'écrivains), continue de retoucher le texte et d'y ajouter constamment des noms, comme le remarque Marion Chénétier-Alev dans son article « *Litanies du scribe* de Jude Stéfán », commentant le travail de l'écrivain comme un « *work in progress* » (*Liste et effet-liste en littérature, op. cit.*, p. 349). On a pu voir également *supra*, I.1.2.3, que tel a peut-être été le cas du Catalogue des vaisseaux chez Homère.

⁶⁰ Cf. *supra*, 1.5. Au passage, on notera que le processus de passage du texte à la scène passe dans le cas de Novarina non pas par un ajout mais par un retranchement. Ce geste du lecteur/acteur, s'il semble inverse de celui de l'auctor, est en fait le même : c'est une prise de possession du corpus, violente ou ludique, mais beaucoup plus vigoureuse dans le cas de la liste.

⁶¹ B. Sève, *op. cit.*, p. 191-192. Je reproduis ici cette magnifique énumération des modes d'expressions qui ne nécessitent pas de langage verbal, telle que citée au même endroit chez Sève : « Quoi des mains ? nous regrettons, nous promettons, appelons, congédions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, repentons, craignons, vergognons, doutons, instruisons, commandons, incitons, encourageons, jurons, témoignons, accusons, condamnons, absolvons, injurions, méprisons, défions, dépitons, flattons, applaudissons, bénissons, humilions, moquons, réconcilions, recommandons, exaltons, festoyons, réjouissons, complaignons, attristons, déconfortons, désespérons, étonnons, écrivons, taisons : et quoi non ? d'une variation et multiplication à l'envi de la langue. »

⁶² J.-L. Backès, préface à la *Théogonie* d'Hésiode, Gallimard, « folio », 2001, p. 13.

à la fois négatif dans sa thématisation et positif dans son inscription, qui offre un espace de participation au lecteur dans l'indécision même qu'elle met en scène. Pour Hamon, « dans la prétérition, ce qui est surtout souvent provoqué et mis en relief, c'est l'*autonomisation* toujours possible des fonctions et des modes du descriptif⁶³ » ; Claire Barel-Moisan observe également la possibilité, dans le cas de la prétérition, d'une « participation du lecteur à l'énonciation⁶⁴ ».

Comme dernier exemple de métalepse éthique, je souhaite mentionner un extrait tiré de la somme d'articles et d'entretiens de Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*. Michon, notoirement fasciné par Rimbaud, y cite un élément de la biographie du poète, tout à la fin de sa vie, à l'hôpital de Marseille, où celui-ci dicte à sa sœur

une liste de marchandises qu'il veut faire embarquer sur un cargo. Ces marchandises sont des lots de "dents d'éléphant", textuellement. Ses dernières pensées ont été des dents d'éléphant. "Défenses", c'est un mot pour les profanes, pour les caves, pour ceux qui ne font pas de commerce. [...] Quand on lit cette dernière lettre de Rimbaud, la sidération naît de notre admiration pour le fait que quelqu'un qui a maîtrisé parfaitement ce jargon qu'est la langue littéraire, tout à coup, soit passé au jargon commercial. C'est tellement beau, c'est comme la littérature. [...] c'est du grand code, la "dent d'éléphant".⁶⁵

On peut voir dans cette remarque l'indice d'une frustration bien connue chez les rimbaldisants face au fameux silence du poète après 1873. Michon prolonge, quelque peu artificiellement, la « littérature » de Rimbaud dans ce passage d'un code à l'autre, sans mentionner que le poète avait su intégrer ces codes dans son œuvre littéraire dix-huit ans auparavant. Les listes des *Illuminations* (les « Il y a » d'« Enfance »), celles d'*Une saison en enfer*⁶⁶, étaient alors de la littérature qui affectait de n'en être pas – car il appartient à la littérature de se réapproprier les codes qui traditionnellement lui sont étrangers. En ce qui concerne Rimbaud, la frustration que j'évoquais à l'instant a eu comme effet de transformer la biographie du poète en un roman, en l'œuvre qu'il n'a pas continuée. Une telle observation serait un peu tarte à la crème (le « poème de la vie », après le choix d'une vie sans poésie), si elle ne présentait en outre l'intérêt de pousser le contexte d'apparition de la liste littéraire au-delà du texte officiel. Il est manifeste que la mythologie rimbaldienne pousse Michon au fétichisme des « dernières

⁶³ Ph. Hamon, *Du descriptif*, op. cit., pp. 124-125 (je souligne).

⁶⁴ C. Barel-Moisan, « Stratégies du refus de la parole : silence et blancs dans *Clotilde de Lusignan* de Balzac », in A. Mura-Brunel & Karl Cogard (dir.), *Limites du langage : indicible ou silence*, L'Harmattan, 2002, p. 75.

⁶⁵ P. Michon, *Le roi vient quand il veut*, Albin Michel, 2007, pp. 302-303.

⁶⁶ « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires [...] », « Alchimie du verbe » in A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard « Pléiade », 1972, p. 106.

paroles », qu'il s'agit d'intégrer aux *legenda* dont l'œuvre écrite de Rimbaud constitue le fondement. Cette intégration est d'autant plus spectaculaire, que la liste citée incarne l'extrême différence des « codes », commercial et littéraire⁶⁷. Elle est l'instrument idéal de la métalepse énonciative, éthique. Il s'agit effectivement d'une liste pratique, d'un inventaire ; il ne fait guère de doute que, dans le cadre énonciatif strict de la dictée d'Arthur à Isabelle, les « dents d'éléphant » correspondent bien à quelques kilos d'ivoire entreposés quelque part dans les docks de Marseille. Ce rapport d'équivalence simple aurait pu rester tel quel, sans le travail des exégètes, pour en arriver finalement à cette remarque : « c'est tellement beau ». Hamon appellerait cela un « foyer normatif⁶⁸ », qui en tant que tel a comme particularité de marquer une présence énonciative, en l'occurrence seconde, une reprise en charge littéraire par Michon, précisément dans l'énoncé où l'on ne se serait pas attendu (et Rimbaud certainement pas, dans son état) qu'il pût transmettre une valeur esthétique. Le texte (la « vulgate », comme le dit Michon dans *Rimbaud le fils*⁶⁹), se trouve donc ici emblématiquement l'objet d'une double interpolation. Celle de son « auteur » qu'on « glisserait » dans le texte, en quelque sorte – car il s'agit ici bien d'intégrer une tranche de « réel » à l'œuvre, de réconcilier le poète et le commerçant dans un seul corps, génial jusqu'au dernier souffle ; et celle de son lecteur – Michon – grâce à l'appréciation normative de qui la « dent d'éléphant » trouve sa place non seulement dans l'œuvre poétique de Rimbaud, mais par effet de miroir, également dans celle de Michon. Car la poétisation du langage commercial instaure, cette fois dans le monde extérieur à une œuvre rimbaldienne même rallongée des dernières paroles du poète, une réappréciation des items qu'elle contient, qui n'ont plus la simple valeur d'échange de l'inventaire (un mot contre une denrée), mais font l'objet d'une reprise en charge énonciative – entrent dans le domaine du « pseudo-référentiel » – pour devenir du « grand code ».

Un tel débordement métaleptique peut avoir lieu ailleurs que dans la liste. Pourtant celle-ci en est le lieu privilégié. Certes, c'est le remplacement de « défense » par « dent » qui fascine Michon, mais on ne peut pas isoler ce simple terme du procédé métaleptique ; c'est d'un ensemble qu'il s'agit, le mot seul n'est qu'un symptôme. La valeur de cet exemple réside d'ailleurs en partie dans le fait que Michon ne semble pas réaliser qu'il est au moins aussi

⁶⁷ Il s'agit de la dernière lettre de Rimbaud, qui s'ouvre sur la liste suivante : « UN LOT : UNE DENT SEULE. / UN LOT : DEUX DENTS. / UN LOT : TROIS DENTS. / UN LOT : QUATRE DENTS. / UN LOT : DEUX DENTS. » *Idem*, p. 707.

⁶⁸ Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 24.

⁶⁹ Par ce terme, et à maintes reprises au fil de son texte, Michon désigne l'histoire de Rimbaud telle que la légende s'est chargée de la transmettre, à laquelle il préférerait ne pas rajouter de chapitre, mais qu'il faut bien de temps en temps « reprendre ». P. Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard « l'un et l'autre », 1991.

fasciné par la liste que par l'item. C'est l'étrangeté de l'ensemble qui fonctionne, à son insu, « comme la littérature », la langue du livre de comptes qui apparaît pour le littéraire comme une langue étrangère. Et paradoxalement, c'est l'extrême simplicité de cette langue qui est le moteur de cette fascination ; une simplicité fondée par la structure de la liste, parallèlement au niveau lexical, où « dent » est une simplification de « défense » ou de « dent d'éléphant ». Pourquoi en effet ne pas lire dans ce changement le signe d'un langage techniquement appauvri, celui du commerçant « Rinbo⁷⁰ » (« dent » pour « défense », peut-être parce que tous les acteurs de la transaction commerciale ne sont pas familiers du second mot)? A l'inverse, pour Michon, cet usage passe pour une *complexification*, une figure poétique. Michon veut y voir une sorte d'argot de contrebandier, un peu comme on utilise un euphémisme pour parler de matériel illégal (le mot « coke » pour désigner les esclaves). Il désigne ceux qui ne maîtrisent pas cet idiome spécialisé : les « caves », les non-initiés, les naïfs.

Les quelques lignes qui précèdent sont certes une extrapolation sur le *terme*, mais pas sur le *code*, qui me paraît être pour Rimbaud un code de simplification et non de poétisation. La liste participe du *mystère commercial* pour le rimbaldien, qui ne veut pas croire en la simplicité de l'activité, en un échange aussi rudimentaire. C'est pourtant la liste pratique (l'inventaire, le « pragmatique » sans même son « quasi- », dont la fonction est de coller à la réalité de la marchandise entreposée) qui permet au jargon commercial d'être identifié comme tel, et retourné, transposé – un jargon pour un autre – comme code littéraire. C'est *la structure rudimentaire de la liste* qui offre à Michon le loisir d'y lire de la littérature. De la même manière, le narrateur proustien s'émeut de la liste des noms de lieux normands et bretons figurant sur un simple indicateur des chemins de fer⁷¹ ; de la même manière, le narrateur leclézien recopie des noms de marques sous forme de poèmes hallucinés, afin de les décaler de leur lecture initiale

⁷⁰ Ainsi Rimbaud au Harar avait-il orthographié son nom sur son cachet, ce dont témoigne une lettre au moins, écrite par sa mère à Ernest Delahaye longtemps après sa mort (cf. Alain Borer, « Rimbaud en Arabie ou le retour d'Abou Nawas », in *NRF* n° 548, janvier 1999, p. 64).

⁷¹ M. Proust, *Du côté de chez Swann* in *À la recherche du temps perdu*, t. 1, Gallimard « Pléiade », 1954 [1913], pp. 385-386 : « J'aurais voulu prendre dès le lendemain le beau train généreux d'une heure vingt-deux dont je ne pouvais jamais sans que mon cœur palpitât lire, dans les réclames des Compagnies de chemin de fer, dans les annonces de voyages circulaires, l'heure de départ : elle me semblait inciser à un point précis de l'après-midi une savoureuse entaille, une marque mystérieuse à partir de laquelle les heures déviées conduiraient bien encore au soir, au matin du lendemain, mais que l'on verrait, au lieu de Paris, dans l'une de ces villes par où le train passe et entre lesquelles il nous permet de choisir ; car il s'arrêtait à Bayeux, à Coutances, à Vitry, à Questambert, à Pontorson, à Balbec, à Lannion, à Lamballe, à Benodet, à Pont-Aven, à Quimperlé, et s'avavançait magnifiquement surchargé de noms qu'il m'offrait et entre lesquels je ne savais lequel j'aurais préféré, par impossibilité d'en sacrifier aucun. »

(laquelle évoque les promesses de la surconsommation)⁷². On observe, dans la liste comme instrument de la métalepse, le même phénomène par lequel Eco différencie les textes ouverts et fermés : l'inventaire, la liste commerciale illustrant par excellence le genre fermé, il n'est pas étonnant que les écrivains s'en emparent pour les réutiliser, ce qui illustre le paradoxe exprimé par Eco : « rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé⁷³ » (je reviendrai sur ce point, *infra*, 3.7). Comme Foucault conjurant l'hétérotopie face à l'impossible liste de Borges, Michon doit à la structure de la liste la licence d'y importer sa propre lecture, fût-elle incompatible avec celle qu'aurait prévu Rimbaud, telle que l'on est en droit de se l'imaginer.

3.6 L'accession du lecteur de liste au statut d'énonciateur

La condition de cette opération métaleptique, ne le perdons pas de vue, est dans la continuité de l'échange énonciatif entre les instances auteur-texte-lecteur. Rappelons que « c'est sur le pôle de la lecture, plus que sur celui de l'écriture, que la dimension d'énonciation va se construire » (cf. 3.5). La responsabilisation du lecteur dans l'énonciation de liste est lié au changement de paradigme de lecture que la liste induit, changement au sujet duquel j'ai mentionné plus haut qu'il pouvait se manifester aussi bien comme une hypo- que comme une hyperlisibilité. C'est ce second niveau, positif, que perçoit Marc Dominicy, pour qui l'illisibilité de la liste est précisément la condition d'une reconquête du sens pour son destinataire :

Pour chacun d'entre nous, la liste de tels et tels noms propres suscitera une remémoration épisodique en même temps qu'une expérience émotive parfois prégnante. Il s'ensuit que, si nous nous voyons confrontés à une liste de ce genre, nous pourrions, même si elle "ne nous dit rien", imaginer à quoi cela équivaut d'y réagir comme nous le ferions face à une liste qui nous est familière.⁷⁴

Pour contextualiser rapidement cet extrait, je me contenterai de signaler que Dominicy explore dans son livre la possibilité, pour un certain nombre d'énoncés, d'être « évocateurs » plutôt que « descriptifs » ou « référentiels ». Ces objets se rapportent à une conception archétypique de leur objet et peuvent donc occasionner une prise en charge énonciative partagée par le locuteur et son destinataire. Même s'il mentionne l'énumération comme l'un de ces énoncés, il ne s'agit pas pour lui de théoriser celle-ci en profondeur. L'essentiel reste, ici

⁷² J. M. G. Le Clézio, *Les Géants*, Gallimard, 1973, p. 248 : « Est-ce que ce sont les noms des Maîtres, enfin ? Du Pont de Nemours, Wurlitzer, Woolworth, Zayre, Toledo, noms fabuleux de pays qui n'existent pas [...] ».

⁷³ U. Eco, *Lector in fabula*, trad. M. Bouzaher, Grasset « Biblio essais », 1985 [1979], p. 71.

⁷⁴ M. Dominicy, *Poétique de l'évocation*, Classiques Garnier, 2011, p. 128.

encore, que la liste permet cette reprise en charge mieux que tout autre type d'énoncé, parce qu'elle est rudimentaire, qu'elle fonctionne comme un jeu de construction.

Le chapitre précédent explicitait l'usage métalectique d'une liste pensée à l'origine selon une fonction pratique, mais recyclée pour intégrer le littéraire. Lorsqu'elle s'engage plus spécifiquement sur le terrain de la fiction, degré supplémentaire de specularité, la liste prend la fonction d'un effet de réel (effet qui, on en conviendra, n'a que peu de pertinence en dehors de la fiction). Chez Dominicy, le cadre n'est pas spécifié comme fictionnel, ni même comme littéraire, ce que traduit son approche de la liste, subjective au point d'en devenir quasiment affective. Mais cette immédiateté n'empêche pas que se révèle, ici aussi, une métalepse. Alors même qu'elle semble ne pas nous être destinée, « ne rien nous dire », la liste nous touche sur un plan intime. Cela revient à considérer la subjectivité de la liste comme inscrite dans sa réception plutôt que (ou aussi bien que) dans son origine. Dans la fiction, ce phénomène exigeait la médiation d'un effet de réel ; ce n'est plus le cas ici, mais le déplacement énonciatif n'a pas changé. La liste que je lis – par exemple sur un monument aux morts ou une épigraphe antique⁷⁵ – devient *ma* liste ; les noms qui s'y trouvent fonctionnent comme des déictiques, des unités dont le sens ne peut être compris que dans un contexte précis (dont ils sont ici dépris) et dans un cadre énonciatif situé (ce qu'un monument aux morts n'est que très vaguement). Parce que ce cadre et ce contexte sont lâches, je peux imprimer les miens à la liste. Dans le cas du monument aux morts, ces personnes qui, vivantes, avaient une famille, une compagnie, une histoire particulières, ne sont plus réunies que dans la mort qui, seule, leur est commune à tous – ainsi qu'à moi. Je peux reprendre en charge l'énoncé de la liste parce que je peux, à mon tour, assigner à ces noms la charge symbolique de mes propres morts (comme éventuellement de la mienne propre). Et je ne peux le faire *que* parce qu'un tel énoncé est peu marqué dans son origine énonciative (origine qui par ailleurs existe dans tous les cas, et dans celui-ci serait, mettons, l'Etat).

⁷⁵ A ce propos, je mentionne au passage un article de Mireille Corbier intitulé comme le livre d'Eco « Vertige de la liste » et traitant d'épigraphie latine. Dans cet article, M. Corbier traite de listes de noms trouvés sur des socles de statues ou des plaques de bronze ; son propos est que l'ordre colonnaire de la liste, qu'elle estime hiérarchisé mais dont les subtilités de la hiérarchie nous échappent aujourd'hui, constituent une matrice de reconstruction des réseaux sociaux liés aux porteurs de ces noms. Ces réseaux peuvent être devinés aujourd'hui dans une certaine mesure, mais à l'époque, ils étaient spontanément rétablis par les destinataires de ces inscriptions : « Les lecteurs potentiels de ces listes connaissaient sans doute le code, qui n'avait pas besoin d'être précisé : un classement sous-jacent connu de tous. » (M. Corbier, « Vertige de la liste » in J. López Vilar (éd.), *Tarraco Biennal. Actes, 1^{er} Congrès Internacional d'Arqueologia i Món Antic*, Tarragona, Fundació Privada Mútua Catalana, 2013, p. 111.

On pourrait objecter, à ce glissement du sujet, l'argument de la polarisation énonciative : si le sujet, comme point d'origine du discours, disparaît, comment le *je* qui le remplace ne serait-il pas automatiquement et unanimement distribué à tout lecteur de liste ? Après tout, pour reprendre l'exemple précédent, nous sommes tous voués à mourir. Par contre, nous ne serons pas tous sensibles à la présence de noms sur un monument. Il se pourrait bien que la liste « ne nous dise rien » et qu'elle reste hors de notre portée, illisible totalement (si par exemple nous n'avons aucune expérience de ce qu'est la guerre, ou même le deuil). On en revient donc à l'observation selon laquelle « le sujet n'est pas l'individu. *Le sujet est l'individuation* : le travail qui fait que le social devient individuel, et que l'individu peut, fragmentairement, indéfiniment, accéder au statut de sujet⁷⁶ ».

C'est parce que la liste décontextualisée appelle toujours un *travail*, la reconstruction d'un contexte, parce que sa désobjectivisation produit toujours une resubjectivisation, que la citation de Dominicy répond, de manière inattendue mais opportune, à la fameuse expérience dont Stanley Fish a fait le fondement de ses théories réceptionnistes et du concept de « communauté interprétative ». Rappelons ici brièvement cette expérience, dont Fish fait la relation dans son texte *Is There A Text In This Class?* de 1980. Fish se met lui-même en scène dans une saynète académique, au cours de laquelle, ayant à donner deux enseignements de suite dans la même salle, il néglige d'effacer du tableau, entre ses deux cours, une liste de noms propres. Ce sont des noms de linguistes, une sorte de bibliographie succincte destinée aux étudiants de sa classe de linguistique de 9h30 :

Jacobs-Rosenbaum
Levin
Thorne
Hayes
Ohman (?)

La liste est encore au tableau lorsque se présente sa classe de 11h, aux étudiants de laquelle Fish donne un cours sur la poésie religieuse anglaise du XVII^{ème} siècle (bienheureuses années 1970, durant lesquelles un professeur pouvait se prévaloir de domaines de compétences aussi disparates !...). Sur l'injonction du professeur, les noms des linguistes font alors l'objet de conjectures poétiques très approfondies et étayées de la part de la seconde classe, ce qui

⁷⁶ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 95 (souligné par l'auteur).

poussera Fish à énoncer le principe central de sa théorie ultrarelativiste de la réception littéraire : « les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font (*they make them*)⁷⁷ ».

Cette coïncidence entre deux discours théoriques qui n'ont pas pour objet, à proprement parler, la liste, mais au cœur desquels on la trouve, n'est pas due au hasard. Il se trouve que cet objet scriptural particulier qu'est la liste *favorise le déplacement énonciatif*. Comme le dit Yves Citton dans sa préface à la traduction du livre de Fish, la liste de noms a permis le bon déroulement d'une mystification qu'un autre énoncé n'aurait pas permis : « un fragment extrait au hasard du code des obligations [serait] bien plus difficile à faire passer pour [un poème]⁷⁸ ». Nonobstant les remarques pertinentes de Citton concernant le contenu même de cette liste de noms, judéo-chrétiens, « capables de prêter écho à des interprétations bibliques⁷⁹ », il revient à la liste en tant que telle de fournir un espace de lecture particulier, à l'horizon sémantique bouleversé, et en partie vidé de ses structures énonciatives. C'est également vrai pour le « grand code » commerçant de Rimbaud : la liste offre un matériau brut, dont le lecteur use pour se charger de l'énoncé, et se le réapproprié avec un degré de liberté qu'aucune autre forme ne tolérerait. Car seule la liste, qui par sa structure formelle rudimentaire permet une proximité constante entre ses usages pratique et littéraire, ménage pour son lecteur un spectre de déchiffrement d'une telle ampleur.

Dans cet espace élargi de lecture, malgré la dissimulation rhétorique opérée par Fish (qui a pu sans difficulté dissimuler qu'il était lui-même l'auteur de ce « poème », et l'a fait dans le cadre d'un programme argumentatif personnel), le pouvoir de l'instance d'origine de l'énonciation se reporte à proportion égale sur la latitude du lecteur à reprendre en charge cette énonciation (quitte dans le cas précis à le faire en inventant une origine illusoire à la liste) ; ce qui revient à dire que l'espace vide laissé par la source énonciative est occupé automatiquement par le lecteur, qui se fait sujet. Que ce statut de sujet échoie alors à une « communauté interprétative » plutôt qu'à un individu ne gêne pas la conversion des rôles énonciatifs. Au contraire, puisque la notion de communauté restreint le champ de ses acteurs à l'intérieur d'elle-même, selon des modalités et des discours qui leur sont à la fois communs et exclusifs. Pour des chercheurs européens, plus attachés à l'objet littéraire (comme phénomène) que ne l'est Fish, cette approche se traduit pourtant assez bien, par exemple au sein du champ critique

⁷⁷ S. Fish, *Quand lire c'est faire, L'autorité des communautés interprétatives*, trad. E. Dobenesque, Les Prairies ordinaires, 2007 [1980], p. 62.

⁷⁸ Y. Citton, préface à S. Fish, *ibid.*, p. 7.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 6.

post-benvenistien ; champ dont l'une des richesses épistémologiques aura été de prolonger le concept de sujet de l'énonciation, jusqu'à le considérer comme potentiellement détaché du sujet parlant, dilué ou multiplié dans une pluralité d'instances. Meschonnic n'est pas le seul représentant de cette tendance⁸⁰. Antoine Culioli remarque expressément que la notion de sujet chez Benveniste semble pâtir d'un flou théorique, remplacée par une « prolifération de désignations, et un concept manquant⁸¹ ». Mais c'est peut-être cette absence de « centre, [de] repère origine qui assure la stabilité du système de repérage⁸² » qui donne au sujet sa puissance conceptuelle. En témoigne aussi par exemple Julia Kristeva, quand elle observe que l'expérience de lecture est celle d'« un rythme ou une intonation précise, adoptés par l'écrivain mais que le lecteur doit réinventer à sa mesure, qui permettent de restructurer une, deux ou plusieurs variantes propositionnelles et donc une multiplicité de “sujets-d'énonciation”⁸³ ». Cette proximité théorique avec Fish réduit quelque peu les ambitions de ce dernier lorsqu'il affirme, en 2007, que « l'idée de communauté interprétative [permet] de dépasser la dichotomie sujet/objet ». C'est aller trop loin, car déclarer qu'il existe une « dépendance à l'institution du jugement littéraire et du fait littéraire⁸⁴ » ne correspond pas à l'abolition de cette dichotomie, mais à la reconduction de la dynamique herméneutique sur un plan supra-individuel.

Le lieu de la liste est donc un lieu d'expérience subjective, partagée par ses instances d'origine et de destination. Qu'il soit le fait d'un lecteur individuel ou d'une communauté d'interprétation, le jeu de recodage de la liste par son destinataire a lieu, et fonctionne plutôt bien ; la latitude du lecteur est, en fait, proprement impressionnante. Fish a raison de dire que les interprètes « créent » l'énoncé, même s'il a tort d'étendre cette observation au « poème » et à l'ensemble du littéraire dans la foulée. C'est ainsi que l'on peut résumer la spécificité de la lecture de liste : il ne suffit pas de dire, comme Citton, que *certaines autres énoncés* n'auraient pas permis à Fish de faire fonctionner son système. Il faut aussi reconnaître qu'*aucun autre type*

⁸⁰ Rappelons ici que le sujet, tel que Benveniste le définissait, était plutôt monolithique ; c'était « l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience » (*Problèmes de linguistique générale, op. cit.*, p. 260). Or, pour Meschonnic, « pas plus d'unité du sujet que de hiérarchie du sens » (*Critique du rythme, op. cit.*, p. 101).

⁸¹ A. Culioli, « Théorie du langage et théorie des langues » in *Pour une linguistique de l'énonciation*, t. 2, Orphys, 1999, p. 121.

⁸² *Idem.*

⁸³ J. Kristeva, « La fonction prédicative et le sujet parlant » in J. Kristeva, J.-C. Milner, N. Ruwet, *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Seuil, 1975, p. 257. Je précise que le discours de Kristeva ressortit ici au commentaire de textes de Sollers et de Faulkner, et parvient à cette conclusion après avoir mobilisé tour à tour Hegel et Freud.

⁸⁴ S. Fish, postface à *Quand lire c'est faire, op. cit.*, pp. 130 et 131.

d'annoncé n'aurait pu faire l'affaire, dans la mesure où aucun ne se présente sous cette forme de matériau brut, tout à la fois simple et peu fonctionnelle, tout à la fois étrange et familière. La lutte de pouvoir entre primat de l'auteur et du lecteur est caduc : c'est dans la forme de la liste que réside ce pouvoir de l'énonciation.

3.7 Listes de listes et temporalité suspendue

Le pouvoir de la liste est directement lié à son aspect modulable : elle est à la fois lieu vide et foyer de l'interprétation, de la subjectivité. Dans le cadre littéraire qui est le nôtre, il s'agit à présent d'interroger le rôle spécifique du lecteur, face à une séquence qui n'est pas, comme le texte romanesque normal, « astreint au cheminement » (Barthes), mais soumise à un rythme qui lui est propre. Ce rythme, dont on a vu qu'il provoquait une prolifération paradigmatique et remettait en question les catégories habituelles du lisible, nécessite une activité particulière du lecteur, une reprise en charge. C'est l'orientation qu'imprime à la lecture de liste Sabine Mainberger, pour qui celle-ci fonctionne face à l'ordinaire de la langue comme une portion d'inconnu. Dans cette perspective cognitiviste, la liste devient « un "Autre" du discours, du texte, du littéraire » qui progressivement devient un « "Autre" intérieur » ; un objet scriptural qui « n'est pas un texte définitif, mais potentiel⁸⁵ ». S'il fallait traduire ces catégories dans le respect de son approche anthropologique, mais en orientant le discours dans le cadre (plus familier pour moi) d'une théorie de la réception littéraire, la notion la plus utile pour définir l'activité du lecteur de liste serait probablement celle du *jeu*.

Auparavant, afin de situer cette approche « réceptionniste », revenons rapidement sur la lecture du texte littéraire, en ce qu'elle questionne le degré de liberté, la latitude interprétative, accordés au lecteur. On peut facilement – et j'en donnais un indice au chapitre 3.5 – observer le rapport de proximité qui existe entre la liste et ce qu'Umberto Eco (le sémiologue des années 1980, plutôt que le collectionneur de listes des années 2000) appelle un texte « ouvert », au sens qu'il donne à cet adjectif rapporté particulièrement au *Finnegan's Wake* de Joyce⁸⁶. L'ouverture dont un tel texte fait preuve le rend potentiellement illisible, plus qu'un texte fermé qui donne à son lecteur tous les indices structurels – « scénaristiques » dirait Eco, je rajouterais en ce qui

⁸⁵ S. Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, op. cit., p. 12 (je traduis).

⁸⁶ U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 72. Rappelons qu'une liste non-littéraire, particulièrement sous la forme fondamentale de l'inventaire, se verrait assigner par Eco le statut d'œuvre « fermée », propice au grand écart de l'« utilisation » plutôt qu'à l'« interprétation » (*ibid.*, p. 74). Dans *Vertige de la liste*, il confirme ce fait, remarquant qu'il est possible de « faire des lectures rapides et émues de catalogues inintéressants » (op. cit., p. 377).

nous concerne « hiérarchiques » – pour que la lecture se passe comme l’architecture de l’œuvre le prévoit. On se trouve ici dans une opposition paradigmatique proche de celle de Stierle, dont il était question plus haut. Le contexte de réception de la liste littéraire offre donc cette potentialité du texte ouvert au maximum, ce qui recoupe certaines observations faites précédemment : en effet, un texte « fermé » selon Eco se conforme à des stratégies auctoriales rigides. En d’autres termes, il implique une forte présence de l’auteur, dans la mesure où, chez Eco, la dynamique qui fonde l’interprétation du texte par un lecteur empirique passe aussi par l’instauration d’un Auteur Modèle⁸⁷, qui permet un travail de suture des éléments textuels. Dans un premier temps, donc, la notion de jeu dans l’interprétation de la liste s’apparente à la mise en place d’une « aire de jeu », d’un espace d’altérité du texte, de liberté⁸⁸. C’est une sorte de terrain vague du texte, zone inclassable ou déclassée, qui non seulement permet, mais demande la reconstruction du sens par le lecteur. Car si la liste répond particulièrement bien à la définition d’un texte ouvert, c’est, dirait Michel Charles, à cause de sa « capacité à produire des lectures⁸⁹ ». Pour Charles comme pour Eco, de nombreuses œuvres littéraires peuvent se prévaloir d’une telle qualité ; il faut alors se demander en quoi la liste possède une dimension supplémentaire par rapport à elles, ou plus exactement au texte qui la supporte.

La réponse à cette question réside probablement dans une caractéristique anthropologique propre à la liste, qui concerne son lien à l’enfance et à l’acquisition de la culture. Comme Goody le remarque, en tant qu’ethnologue observant le processus de développement de l’écriture dans une société, la liste fait partie intégrante des transformations cognitives et intellectuelles de celle-ci. Selon lui, « la représentation graphique de la parole [dont la liste est l’archétype] est un outil, un “amplificateur”, un auxiliaire d’une extrême importance. [...] Elle facilite la réflexion sur l’information et son organisation⁹⁰ ». Goody élargit ensuite le spectre social de cette importance aux illettrés mêmes, dont les processus cognitifs sont eux aussi transformés par ceux qui possèdent la maîtrise de l’écrit, et jusqu’aux enfants. En s’appuyant sur le psychologue J. S. Bruner⁹¹, il soutient que dans un espace culturel transformé par l’écrit, la liste conditionne toute forme d’apprentissage, et ce sans même qu’elle soit

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 75-83.

⁸⁸ C’est en cela qu’on peut, avec Michel Charles comme avec Michel Picard qui en partagent la métaphore mécanique, observer cette zone comme l’un des lieux privilégiés où le texte « a du jeu ». Chez Picard, c’est dans cette zone bornée par les règles du jeu de lecture (« game ») que s’exerce l’activité du lecteur (« playing »). (M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977, p. 9 ; M. Picard, *La Lecture comme jeu*, Minuit « Critique », 1986, p. 48)

⁸⁹ M. Charles, *ibid.*, p. 288.

⁹⁰ J. Goody, *La Raison graphique*, *op. cit.*, pp. 193-194.

⁹¹ *Ibid.*, p. 194.

toujours matériellement présente. La même logique préside à l'approche de Paveau et Rosier, pour qui la liste « constitue une mémoire *externe* nécessaire à la cognition humaine⁹² ». La liste impose un principe d'abstraction sur ses items, puis de ségrégation et de classification minimale, dans tout processus d'apprentissage au sein d'une société ayant l'usage de l'écrit. Elle applique sur ces items une grille d'appréhension simple, qui comprend des possibilités de commutation, d'inclusion, d'exclusion – bref, de manipulation et de jeu symboliques. La liste serait ainsi, au même titre que « l'essentiel de notre répertoire culturel individuel », « intériorisé[e] sous forme de structures comportementales [...] que nous assimilons de manière globale⁹³ ». Le lien se trouve alors confirmé entre la liste littéraire et son pendant pratique, au sens où l'appréhension et le traitement d'une liste littéraire apparaît toujours comme le palimpseste d'un mode d'appréhension archaïque du monde par le mot, et que toute lecture de liste relevant, en partie au moins, d'une *pratique* de liste, elle retrouve au sein du littéraire un écho de cet état mental, commun à chacun, qui est l'apprentissage par le jeu. Mais quel apprentissage ? Si l'on récapitule le mouvement des derniers paragraphes, on observe que :

- la liste est un procédé qui facilite l'« ouverture » du texte ;
- cette ouverture implique une participation du lecteur ;
- cette participation apparaît à la faveur d'un « terrain vague » de l'énonciation ;
- lequel conduit à un mode de participation lectorale qui s'apparente au jeu (de construction) ;
- un jeu assez fondamental pour caractériser toute structure mentale dans une société de l'écrit, adaptable à des schémas cognitifs profondément ancrés en nous.

On peut donc avancer que la fonction cognitive de la liste est celle d'un *apprentissage par imitation*. Anthropologiquement et psychologiquement, cette fonction correspond à celle de l'objet-liste pour le littéraire (auteur comme lecteur) : un « degré zéro⁹⁴ », un matériau brut.

Observons à présent comment cette fonction d'imitation se révèle sur un plan pragmatique. Si l'on revient sur ses caractéristiques formelles, on admettra que la liste est une figure facile à produire. Elle fonde le travail préparatoire de nombreux textes littéraires (ceux de

⁹² M.-A. Paveau & L. Rosier, *art. cit.*, p. 127, je souligne.

⁹³ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 232.

⁹⁴ L'expression est directement empruntée à J.-M. Adam, pour qui l'énumération constitue « le degré zéro de la description », in *Les textes : Types et prototypes*, Nathan, 1992, p. 81.

Zola, de Perec, du Baudelaire du *Spleen de Paris*⁹⁵ en sont quelques exemples parmi des dizaines d'autres); on trouve des listes en amont de constructions plus complexes comme la description; il s'agit d'un mouvement aussi simple qu'il est primordial, inaugural. On trouve chez Michel Charles un constat allant dans ce sens, bien que rapidement produit: pour lui, le texte n'étant pas unitaire en soi (l'unité donnée d'emblée étant imputable à une sorte de vieux substrat aristotélicien), il faut le définir comme une « collection d'énoncés⁹⁶ » entre lesquels « le modèle de la relation neutre, c'est la liste⁹⁷ ». Ce modèle de production, dont on a vu qu'il se confondait facilement avec le geste de déchiffrement qui lui est concomitant, est effectivement un degré zéro de l'art du langage écrit. De fait, le lecteur de liste, producteur de son énonciation, devient aussi à l'occasion un producteur de liste: elle est à la portée de toute personne alphabétisée, tout le monde en fait, pour des questions mnémotechniques ponctuelles mais aussi pour des raisons d'organisation mentale à long terme, comme en témoigne le livre de Dominique Loreau (cf. *supra*, 1.1). Se pourrait-il que le système énonciatif métaleptique propre à la liste ait également le pouvoir de pousser son lecteur à en devenir un producteur? Inutile de tenter de répondre à cette question ici sur un plan général. Mais dans le cadre spécifique de la liste littéraire, il est possible d'envisager l'existence d'une lecture littéraire de la liste qui se trouve être également une liste. En effet, de très nombreux chercheurs et commentateurs s'étant penchés sur la liste (transformant donc leur lecture en une production scripturale) en viennent à se trouver comme contaminés par leur objet d'étude, à écrire des *listes de listes*⁹⁸. C'est le cas du *Vertige de la liste* d'Eco, qui, pour être une réflexion sur son objet, s'avère avant tout une collection de textes et d'images⁹⁹. Pour Jacques Roubaud, c'est le cas de son *Art de la liste* comme de son article sur les listes de Perec¹⁰⁰, tous deux entièrement organisés sous forme de liste. On peut également citer Charles Dantzig, auteur d'une *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien* (Grasset, 2009), qui est une *liste de listes*, et même les commentateurs scientifiques, comme en

⁹⁵ « Les listes de titres, notes, projets, canevas pour les "poèmes à faire" rendent sensible du premier coup d'œil l'ampleur et la diversité du dessein primitif de Baudelaire », écrit Yves Florenne dans l'appareil critique du *Spleen de Paris*, Le Livre de poche, 1972, p. 191.

⁹⁶ M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, 1995, p. 50.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁸ On pourrait ici convoquer le terme de « métaliste », toutefois la légère économie conceptuelle ainsi réalisée ne suffirait pas à justifier un tel jargonage (pour un résultat esthétiquement déplorable, qui plus est).

⁹⁹ Une collection d'images n'est pas une liste. Rappelons, avec Georges Molinié, que « le matériau nucléaire de l'effet de liste est bien lexical ». « Vers une sémiotique de la liste », *art. cit.*, p. 567.

¹⁰⁰ J. Roubaud, *L'Art de la liste*, Isele, 1998 et « Note sur la poétique des listes chez Georges Perec », in B. Didier et J. Neefs, *Penser, classer, écrire de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.

témoigne la double page de Sève intitulée « liste des notions corrélées à l'idée de liste¹⁰¹ », la dernière partie du livre de Robert Belknap qu'il intitule « A list of literary lists¹⁰² » ou encore cette note de bas de page de Mainberger, qui ne doit qu'à des considérations d'économie éditoriale d'avoir résisté à la tentation de fatrasie : « S'il s'agissait d'une édition plus économique, je me réserverais quelques pages blanches à la fin de ce livre que j'intitulerais "Mes listes"...¹⁰³ ». Jean Onimus, dans le livre qu'il consacre à l'œuvre de J.-M.-G. Le Clézio, au moment d'aborder la question des nombreuses énumérations que l'on y trouve, glisse assez vite de l'analyse à la mention, réitérée, des plus impressionnantes de ces listes, sans véritablement présenter de conclusion à propos de leur fonction dans les textes¹⁰⁴. Le symptôme de la *liste de listes* est loin d'être marginal, et il exemplifie un système de lecture imitative où – pour anticiper sur la terminologie picardienne dont je vais faire état dans le prochain paragraphe – le *playing* (ou activité d'« emportement¹⁰⁵ » du lecteur) fait plus que d'éclipser le *game* (les règles qui encadrent cette activité) : il le *devient*.

J'ai suggéré plus haut l'existence d'un « pouvoir » de la liste¹⁰⁶ ; il faudrait ajouter le terme d'« emprise ». Il y a, dans la réception de la liste littéraire, un peu de la torpeur éprouvée par les rats à l'écoute du joueur de flûte de Hamelin, et la métaphore musicale est également celle dont fait usage Sève pour reconnaître dans le « phénomène de retour régulier » l'occasion d'un « sentiment de liste » – « c'est le cas du refrain dans une chanson ». Et d'ajouter que « l'allure de liste en musique » constitue « un danger que le compositeur de "musique savante" doit éviter », faute de se retrouver à écrire des « refrains¹⁰⁷ ». Ce symptôme particulier à la lecture de liste tend à la positionner, selon la tripartition établie par Michel Picard entre *lu*, *liseur* et *lectant*¹⁰⁸, sur le

¹⁰¹ B. Sève, *op. cit.*, pp. 12-13.

¹⁰² R. E. Belknap, *op. cit.*, pp. 207-223.

¹⁰³ S. Mainberger, *op. cit.*, p. 16 (je traduis).

¹⁰⁴ « La quantité et la longueur de ces énumérations sont considérables ; elles dénotent un intense besoin de "tout dire". Une ivresse verbale s'empare de celui qui accumule avec rage et volupté, comme le peintre Arman accumule les cuillères et les réveille-matin. Accumulations d'insultes (LF 81), noms des rues de Marseille (D 252), revue de détail de tout un quartier (F 90), ce qu'on voit le soir dans une rue (PV 110), ce que voit Paoli en marchant vite (F 110), ce que détruit une machine de chantier (De 219), etc. ». J. Onimus, *Pour lire Le Clézio*, PUF, 1994, p. 167.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁶ Au passage, je redonne ici une citation présente *supra* (1.1, note 12) en la complétant : telle « partie du *Codex [Mendoza]* constitue la notation d'une liste d'impôts : l'écriture est d'abord l'apanage du pouvoir » (L.-J. Calvet, *Histoire de l'écriture*, *op. cit.*, p. 22). Il me semble que le mot « liste » est indéfectiblement lié à celui d'« impôts » dans ce syntagme, et que le terme de « pouvoir » se réfère aussi bien à l'un qu'à l'autre.

¹⁰⁷ B. Sève, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁸ Rappelons ici que Picard, dans une perspective psychanalytique, différencie les instances de *liseur* (celui qui « maintient le contact », qui opère le lien entre le livre et le monde), *lu* (celui qui, naïf, « s'abandonne aux émotions », « succombe aux sortilèges » des mots) et *lectant* (celui qui « réfléchit », chez qui s'exerce une « secondarité » et une activité « critique »). *Op. cit.*, pp. 214 et 233.

pôle du *lu*, un peu comme si le principe de plaisir de la lecture l'emportait sur le principe de réalité. Et, en l'occurrence, dans l'axiologie de Picard, cette orientation assez polarisée de la lecture de liste se justifie dans la mesure où, de ces trois instances, la plus valable est le *lectant*, le lecteur critique, surplombant ; en fin de compte, « lire, c'est lier¹⁰⁹ ». La lecture du délié tire logiquement le lecteur en direction d'une pratique bancaire, déséquilibrée. Pour rester dans les termes de Picard, la lecture de liste ressemblerait à un *playing*, dont le *game* s'efface, ou se suspend momentanément ; un jeu combinatoire qui n'a d'autres limites que celles que le joueur s'impose.

La lecture de liste apparaît donc comme un jeu spécifique¹¹⁰, et la liste comme un texte dont l'« ouverture » est piégée comme celle d'une souricière. Un piège qui n'est, il faut le préciser, que la manifestation ultime d'une orientation générale. Mais même en dédramatisant le phénomène, on constate que la lecture de liste obéit, dans cette suspension, à une temporalité particulière. Le temps de lecture s'y modifie, pour peu qu'on le prenne. Son rythme change. Il peut être accéléré, soumis à la cadence emballante de la polysyndète. Mais le plus souvent, il est comme ralenti, il subit une expansion, une parenthèse temporelle. C'est la communauté expérimentale, encadrée par Fish, de ses apprentis-herméneutes. C'est la lecture « minutieuse, méticuleuse » de Magné, nécessaire à la compréhension de ce « roman pédagogique » qu'est *La Vie mode d'emploi*. C'est la lecture comme « expérience émotive » (Dominicy) de l'exploration des « paradigmes latents » (Hamon). C'est le retour, archaïque, du rythme de la liste, que chacun reconnaît, à l'instar de la Ritournelle à la fois territorialisante, rassurante, mais également ouverte vers l'extérieur, la marge, les « forces cosmiques » (comme le disaient à l'époque les beatniks¹¹¹).

S'il est nécessaire d'opérer un travail de recontextualisation de la liste (notamment dans le texte de fiction), de reconnaître son rapport à la « non-liste », c'est parce qu'il s'agit de briser la logique solipsiste, « embarquée », de la liste de listes. La liste inscrite dans le texte fictionnel, toute particulière qu'elle est, fait tout de même le jeu de la fiction. Son apport dans ce cadre est celui, métaleptique, d'une redistribution des instances d'énonciation en vue d'une

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁰ J. Pigeot (*art. cit.*) remarque, à propos des listes de Sei Shônagon, qu'« on est parfois très près de la devinette » (p. 117), qu'elles sont affiliées aux « jeux tant prisés à la cour qu'étaient les concours de poèmes ou d'énigmes » (p. 119) et en somme que « la liste hétéroclite est de caractère essentiellement ludique » (p. 123).

¹¹¹ G. Deleuze & F. Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 383 (entre autres pages).

subjectivisation particulière, qui offre un rôle nouveau au lecteur. Même si, dans la majorité des œuvres du corpus, l'interprétation de la liste et son rapport marqué à la subjectivité relèvent d'une logique figurale, pour autant « la figuralité n'est [...] jamais une propriété objective du discours, mais toujours un fait de lecture et d'interprétation – même quand l'interprétation est manifestement conforme aux intentions de l'auteur¹¹² ». En d'autres termes, les versants poétique et éthique de la liste sont indissociables lorsqu'il s'agit d'observer son fonctionnement dans un cadre littéraire.

¹¹² G. Genette, *Fiction et Diction*, *op. cit.*, p. 199.

4 L'ESPACE MÉTAPHORIQUE DE LA LISTE

*Le ciel est comme un vase énorme de Lalique :
Fragile, non (bien moins que celui de Sully),
Mais indéfiniment fusible – en lazuli,
Cinabre, bergamote, amarante, angélique.
Impossible dès lors d'être mélancolique
Dans le train attentif et savant qui relit
Mot à mot son parcours sans commettre un oubli –
Silo, village, usine, étang, bois, basilique.*
Jacques Réda¹

*Dehors, une autre immobilité, celle des choses, régnautes montagnes, verdure
étendues, villages arrêtés, colonnades de buildings, noires silhouettes urbaines dans le
rose du soir, scintillements de lumière nocturne en une mer d'avant ou d'après nos
histoires. Le train généralise la Melencolia de Dürer, expérience spéculative du monde :
être hors de ces choses qui restent là, détachées, absolues, et qui nous quittent sans
qu'elles y soient pour rien ; être privé d'elles, surpris de leur éphémère et tranquille
étrangeté.*
Michel de Certeau²

Comme on a pu le constater dans les pages qui précèdent, l'analyse de la forme-liste assigne à celle-ci un espace symbolique bipolarisé. Le flux rythmique de la liste est déterminé par une oscillation, un « battement³ » qui oblige la pensée à accepter, comme issus du même objet, une dynamique et son contraire. De nombreux auteurs s'accordent sur cette schématisation. Jeay termine son introduction en qualifiant la pratique de la liste comme « cohérente dans ses contradictions⁴ ». Pour Eco, qui à cette occasion fait référence à Spitzer, il existe

deux tendances, toutes deux présentes dans l'histoire des listes mais surtout dans la littérature moderne et postmoderne : d'un côté la liste par excès cohérent, qui réunit toutefois des entités ayant une forme quelconque de parenté ; de l'autre, des listes [...] qui

¹ J. Réda, « Caténaire 3 » in *L'Adoption du système métrique. Poèmes, 1999-2003*, Gallimard, 2004, p. 22.

² M. de Certeau, *L'Invention du quotidien, t.1, Arts de faire*, Gallimard « Folio essais », 1990, p. 166.

³ M. Laugaa, « Le récit de liste », *art. cit.*, pp. 156 et 168.

⁴ M. Jeay, *Le Commerce des mots*, *op. cit.*, p. 19.

sont des assemblages de choses volontairement dépourvues de rapport réciproque apparent, à tel point que l'on a parlé dans ce cas d'*énumération chaotique*.⁵

Cette bipolarité (taxinomique | chaotique) est l'expression de l'un des nombreux couples oppositionnels qui peuvent prétendre délimiter le territoire de la liste littéraire. En fait, l'espace symbolique de la liste est constitué au cœur d'un faisceau de prédicats contradictoires. Sève en repère, également sous forme de couples, au terme de son étude, et (sans surprise) les énumère⁶.

4.1 Ouverture et clôture : une opposition fondamentale

Dans le cadre des chapitres précédents, certaines de ces oppositions ont déjà émergé de l'analyse. En termes syntagmatiques, la liste oscille entre un continu et un discontinu ; au niveau ontologique, l'opposition se situe entre l'hétérogénéité et l'homogénéité des termes de la liste, catégories vers quoi tendent également les conclusions eco-spitzériennes. On peut y assimiler les systèmes suivants, que j'ai déjà mentionnés : hyperlisible | hypolisible, mesuré | démesuré, énumération | accumulation. Tous obéissent à un schéma subsumant, d'*ouverture* et de *clôture*, auquel, dans le premier temps d'une observation *formelle*, il faut réduire tous les autres. Je commencerai par observer l'aspect clos de la liste. Dans cette perspective, la liste fermée (hyperlisible, mesurée, énumérative) correspond à l'inventaire, au [N=N']. Bien qu'il soit, comme on l'a vu, possible d'envisager un usage littéraire de l'inventaire, il reste que, même dans ce cas, celui-ci n'existe que dans le cadre d'une représentation de lui-même ; le roman, le poème qui présentent un inventaire, détournent sa fonction pratique, la dépassent. Voyons comment.

On sait depuis Jakobson que l'un des traits distinctifs du littéraire (en tant que celui-ci trouve, dans la fonction poétique, sa fonction principale) est la secondarité du référent ; son « ambiguïté⁷ ». Sans adopter le point de vue structuraliste extrême, représenté en leur temps par Kristeva ou Riffaterre, qui prône la disparition totale du référent au profit du seul signe⁸, je rejoins pourtant l'avis d'un héritier de Jakobson, Thomas Aron, pour qui le texte littéraire

⁵ U. Eco, *Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 254.

⁶ B. Sève, *op. cit.*, p. 225 : « La liste est archaïque, la liste est moderne. La liste est sacrée, la liste est profane. La liste est épique, la liste est comique. La liste est sérieuse, la liste est ludique. La liste est prosaïque, la liste est poétique. [...] ».

⁷ Pour mémoire, « la suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation) mais la rend ambiguë ». R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, pp. 220 et 238.

⁸ Sur ces questions, je renvoie à l'excellent *digest* de Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Flammarion, GF-Corpus/Lettres, 2002.

trouve l'une de ses spécificités dans le « désancrage référentiel⁹ », étant par nature l'expression d'une communication différée. Ces réflexions sembleraient bien générales, si elles ne rencontraient à propos de l'inventaire une illustration nouvelle. En effet, l'inventaire obéit à une logique inverse : il lui faut une référence directe pour fonctionner. Comme on l'a déjà indiqué plus haut (II.1.5), les choses qu'il nomme doivent coïncider, dans un espace-temps restreint, avec leur nomination. Ainsi le pilote ne pourra pas décoller si sa *check-list* n'est pas vérifiée, ni le magasin rouvrir tant que les stocks ne correspondent pas aux listes, ni le client quitter le supermarché sans avoir rempli son cabas de tout ce qu'il avait noté devoir acheter. Tout décalage entre l'inventaire et les objets inventoriés doit faire l'objet d'une correction rapide pour que celui-ci puisse remplir son rôle (la mise à jour régulière des registres et des bottins en est un exemple, mais aussi les corrections orales par lesquelles un serveur devra amender le menu qu'il présente aux dîneurs).

Ce lien entre inventaire et référence n'est pourtant pas toujours satisfaisant, car la nature des objets susceptibles d'être inventoriés varie. On peut avoir affaire à des objets non tangibles, comme par exemple les douze travaux d'Hercule ou les sept couleurs de l'arc-en-ciel. Dans ces cas-là, le rapport à l'objet de la liste change, mais il faut toujours qu'il y ait une vérification possible, et donc une proximité – non plus entre le mot et la chose, mais de nature contractuelle entre les interlocuteurs, la chose ne se situant plus que dans un espace abstrait de référence commune (Eco dirait : « l'encyclopédie »). Le contrat en question porte toujours sur une coïncidence mais, mot et chose se confondant, il portera sur celle qui rassemble le pantonyme de la liste et l'ensemble de ses items. Prenons l'exemple des douze travaux d'Hercule, dans son occurrence inventorielle : le contrat de l'inventaire portera sur la présence au sein de la liste de ces douze travaux – ni onze, ni treize. Il ne sera rempli que si la liste est complète et close, dans une correspondance entre la performance énonciative et l'encyclopédie.

L'inventaire n'est pas très éloigné de la tautologie. Pour le penser grammaticalement, il faut faire passer la réflexion du signe à la phrase¹⁰, plus particulièrement à la prédication. Le prédicat, ce que l'acte d'énonciation assigne au sujet, permet de distinguer celui-ci (le thème) de ce qu'on va en dire (le propos). Or l'inventaire, simplifié à sa plus simple expression phrastique, tend à confondre sujet et prédicat ; plus précisément, dans l'inventaire, sujet et prédicat sont coréférentiels. Il s'agit toujours de dire, en substance, « les douze travaux d'Hercule sont les

⁹ T. Aron, *Littérature et littéranité*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1984, p. 24.

¹⁰ Je suis ici la logique établie par Benveniste dans le chapitre X (« Les niveaux de l'analyse linguistique ») des *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Gallimard « Tel », 1966, pp. 119-131.

douze travaux d’Hercule » – il faut bien sûr les nommer, pour qu’il y ait inventaire, mais cette nomination ne débouche que sur une confirmation. L’inventaire ne se penche pas sur la nature de ces travaux ou sur leurs différences : il ne s’intéresse à l’item qu’en tant qu’il est constitutif d’une totalité, d’un ensemble plein et clos. La tautologie fonctionne de la même manière, « phrase attributive dont l’attribut est apparemment identique au sujet¹¹ ».

C’est, d’une part, l’aspect différé de la communication écrite (et donc littéraire), d’autre part les propriétés prédicatives de la phrase, qui rendent l’usage de l’inventaire inapproprié dans la littérature. Si elle apparaît dans un cadre littéraire, la liste, par la secondarité de son usage et par le fait qu’elle s’intègre dans un discours qui la dépasse, est toujours (au moins un peu) ouverte, est toujours susceptible de *donner du jeu*. Elle n’admet plus le statut d’inventaire, à cause de l’éloignement des signes qu’elle déploie et de leurs référents, et parce qu’elle ne se réduit pas à sa propre complétude. Cela est évident lorsqu’on observe de très longues listes, comme celles du *Quart livre*, qui adoptent l’allure erratique de Pantagruel et de ses compagnons, ou celles dont on sait qu’elles ont subi des augmentations au fil des éditions du texte. Ce l’est moins lorsqu’on a affaire à des listes courtes, comme par exemple celle-ci, de Quignard, qui faisait l’objet d’une note dans la partie précédente (152, *supra*, II.2.6) et que je reproduis ici :

Toute ma vie consciente, dans les moments de détresse, j’aurai récité tout haut, en chantonnant, en accentuant très fort les premières syllabes : – la *Nina*, la *Pinta*, la *Santa Maria*. Cela m’arrive encore quand il me faut être hardi. Il y a dans l’attaque de ces mots un rythme qui entraîne – mais surtout une audace à se perdre dans l’océan sans fin.

Il y a ici le souvenir – ou la *ruine* – d’un inventaire. Son premier terme n’existe plus (qui eût été « Les bateaux de Christophe Colomb lorsqu’il partit à la découverte de l’Amérique furent »), hormis dans l’encyclopédie commune au lecteur et à l’auteur. Les trois items, si l’on admet que ce premier terme peut être reconstruit, constituent alors un inventaire *en soi* : les bateaux sont bien ces trois-là, il n’y en a pas d’autre, la liste est fermée. Mais ce n’en est plus un à un niveau pragmatique, car le contrat qui lie auteur et lecteur a changé. A l’origine, on peut imaginer que le contrat d’inventaire de cette liste était de nature scolaire : la question du maître d’école doit susciter une réponse ne comprenant ni plus ni moins que ces trois vaisseaux. Mais chez Quignard, son usage a quitté le domaine de l’inventaire, et bien que formellement la liste

¹¹ M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF « Quadrige », 2009, p. 993. Tautologie et inventaire présentent un rapport comparable entre leur sujet et leur prédicat : « [Dans “*un homme est un homme*”,] la première occurrence d’*homme* [...] représente un exemplaire jugé représentatif d’une classe référentielle envisagée dans son *extension*, dont la seconde prédique l’essence, c’est-à-dire la *compréhension* » (*idem*, souligné par l’auteur).

retienne trois items requis, elle n'est plus fermée parce qu'elle ne désigne plus uniquement des bateaux, mais métonymiquement (ou par connotation) la bravoure face à l'inconnu. Le mythe colombien pris comme exemple offre une ouverture à la liste, lui donne une dimension illocutoire, qui se concrétise dans l'action de hardiesse. En d'autres termes, le « rythme qui entraîne » le sujet, entraîne également la liste dans une autre fonction, que l'école obligatoire n'avait pas prévue. L'ouverture de la liste est à l'image de cette échappée du sujet hors du simple savoir taxinomique, comme elle est à l'image de l'échappée de ces trois caravelles : fiers vaisseaux déterminés à la conquête du monde ; coquilles de noix brinquebalant vaillamment sur les sept mers de l'enfance.

4.2 Oppositions thymiques

Sur la base de cette première opposition (ouvert | fermé), il faut en décliner une autre, d'ordre essentiellement métaphorique cette fois, afin d'enrichir les propriétés de notre objet. Il s'agit à nouveau d'une série de désinences, mais qui exigent de la part du sujet de l'énonciation un investissement complexe.

Car le sujet, bien entendu, s'invite dans cette cartographie des bipolarités de la liste ; ainsi Detlev Schumann observe-t-il une différence entre les « catalogues sans fin des états, villes, chaînes de montagnes [...] » et les « listes hétérogènes de choses apparemment déconnectées, introduites par un “Je vois” ou un “J'entends”¹² ». Eco, reprenant à son compte cette opposition, observe un contraste entre « énumération conjonctive » et « énumération disjonctive¹³ » : la liste peut être restreinte dans son ouverture par le contrôle que le sujet exerce sur lui (c'est le cas des « Je me souviens » ou des « J'aime – je n'aime pas »), ou plus ouverte, si le sujet de l'énonciation cesse d'imposer ce contrôle, ou que lui-même est la proie d'une « sorte de schizophrénie¹⁴ ».

Cette dominante psychologique annonce un nouveau système polarisé, qui se situe à mi-chemin entre l'observation formelle de la liste et une attention portée sur ses effets en aval du texte : celui qui oppose *ordre* et *désordre*. Une telle opposition est encore liée à des considérations objectives, selon le degré de cohésion des items qui constituent la liste. Forte, cette cohésion lui donnera la forme d'une taxinomie ; faible, elle la mènera vers un chaos impossible à

¹² D. Schumann, *art. cit.*, p. 173 (je traduis).

¹³ U. Eco, *Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 321.

¹⁴ *Idem.*

appréhender dans sa globalité. L'approche se fait plus subjective, ce qu'implique Hamon lorsqu'il compare la liste à « une sorte de kyste textuel radicalement différent » (cf. *supra*, II.1.3). On peut aussi rappeler le propos de Jean Paris, qui attribuait aux listes de Rabelais la « fonction proliférante » d'un « cancer » ; listes à propos desquelles Floyd Gray parlait d'« auto-destruction » du texte (cf. *supra*, I.2.2). L'ordre de la liste reste assimilable à la clôture de l'inventaire, bien que l'on y décèle un degré supplémentaire de subjectivité. Si l'on en croit Bergson, « l'ordre est [...] un certain accord entre le sujet et l'objet. C'est l'esprit se retrouvant dans les choses¹⁵ ». L'image de la métastase, du corps étranger à exclure, illustre *a contrario* le décalage entre les choses listées et la capacité de « l'esprit » à s'y accommoder. L'opposition entre ordre et désordre de la liste est particulièrement liée au rapport conflictuel que le sujet entretient avec l'objet lorsque ce dernier se multiplie au sein de son environnement direct. On en trouve une illustration spectaculaire dans le roman de Bret Easton Ellis *American Psycho*, en particulier dans les pages où le narrateur autodiégétique touche aux limites de sa raison, confronté à un univers de pure consommation (la ville de New-York dans les années 1980), à une hyperprésence de la marchandise qui le définit presque entièrement¹⁶. La liste apparaît alors d'une part comme l'axe qui maintient le sujet dans la rationalité du monde, de l'autre comme le signe d'un monde dépourvu de centre, qui dévore et aliène l'individu. Le problème pour Bateman est qu'il confond ces deux aspects de la liste. Le premier correspond à ce que j'ai appelé inventaire : chaque nom d'objet procède de la présence de cet objet dans le monde, au sein d'un ensemble clos. La recherche d'ordre de Patrick Bateman le mène vers un refuge régressif, un monde infantile et plein, où les rennes du Père Noël ont tous un prénom que l'on

¹⁵ H. Bergson, *L'évolution créatrice*, PUF « Quadrige », 2009 [1941], p. 224.

¹⁶ B. E. Ellis, *American Psycho*, trad. A. Defossé, Salvy « Points », 1992 [1991]. Le chapitre intitulé « Shopping », pp. 230-234, donne un exemple impressionnant des multiples fonctions de la liste dans la construction identitaire de Patrick Bateman, plus exactement dans le mouvement contradictoire par lequel son identité s'assemble et se défait continuellement, à travers les efforts qu'il produit pour ne pas perdre l'esprit face à la pléthore des objets qui l'entourent. Le chapitre s'ouvre sur une liste de collaborateurs à qui Bateman doit acheter des cadeaux. Il se rend pour cela dans le grand magasin Saks. L'angoisse erratique de son après-midi de shopping se traduit, pour le lecteur, en un monologue principalement énumératif. Une première liste d'objets apparaît, susceptibles de constituer ces cadeaux : « Un Xanax ne suffit pas à enrayer mon angoisse. Saks l'accentue. ... stylos et albums de photos, serre-livres et bagages poids plume, brosses à reluire électriques et porte-serviettes chauffants et carafes isolantes en plaqué argent et téléviseurs couleur de poche avec écouteurs, [...] ». Suit une nouvelle liste, numérotée, de choses à faire avant Noël, par laquelle le sujet cherche à reprendre pied dans l'ordre planifié de son quotidien. Puis l'énumération chaotique des marchandises fait à nouveau intrusion dans son discours ; une connaissance l'aborde en le prenant pour un autre : « “Salut, Davis”, fait-il et, sans raison, je me mets à réciter les noms des huit rennes qui tirent le chariot du Père Noël, dans l'ordre alphabétique ». Le phénomène de parasitage du discours par les marchandises se reproduit une dernière fois, en fin de chapitre, où apparaît l'inventaire des habits de grande qualité que Bateman porte sur lui, noms de marques compris, comme autant d'objets qui, au plus près du corps du personnage, l'enveloppent sans répit et le submergent, mettant ainsi en évidence son vide existentiel et identitaire.

peut réciter sans se tromper – ainsi sera complété l'exercice ou la comptine. Mais par ailleurs la place immense qu'il accorde, dans son identité, aux marques de fabrique et aux signes extérieurs de richesse, n'a pas pour effet de rasséréner Bateman en le stabilisant dans son rang social. Au contraire, la convocation de ce second aspect a pour résultat de minimiser, puis de réduire à néant, tout ce qui ne participe pas à l'effet de surface de la marchandise. Bateman ne peut s'adosser à un ordre qui le nie ontologiquement.

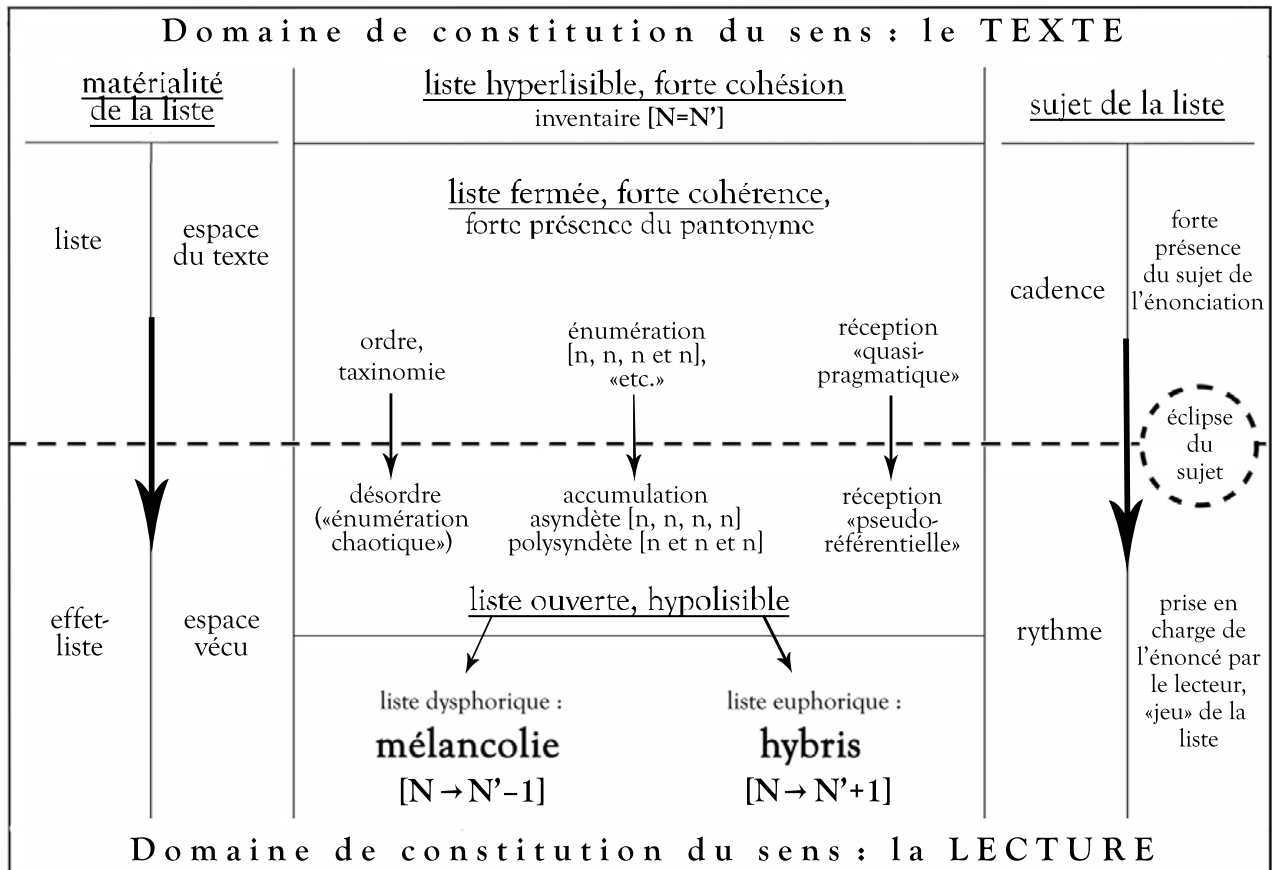
On aborde, avec cet exemple, la dimension affective du rapport entre le sujet et la liste. Ainsi l'opposition ordre-désordre qu'illustre l'exemple de Bret Easton Ellis renvoie à un état mental très clairement pathologique ; pour que ce domaine affectif de l'énonciation de liste prenne son sens le plus large et le plus fécond, il faut élargir l'opposition, en offrant au sujet la double disposition, plus générale, d'*euphorie* et de *dysphorie*¹⁷. Sève observe une antinomie de cet ordre lorsqu'il oppose listes « nostalgiques » et listes « compétitives¹⁸ ». J'ai choisi de considérer, dans ce domaine thymique, un couple très proche. Les pôles qui le constituent ne sont pas exactement des opposés, ce qui enrichit considérablement leurs spectre : **l'hybris et la mélancolie**. À travers ces notions, le sujet trouve sa place dans le système descriptif de la liste, tout en bénéficiant d'un espace d'indétermination entre ces deux pôles. Il est susceptible de passer de l'un à l'autre, dans un mouvement qui reconnaît son statut protéiforme, la variabilité de son rapport à la liste. Les deux catégories impliquent une détermination partagée entre l'individualité du sujet et la classe, ou le *type* auquel il appartient – c'est la raison pour laquelle je convoquerai, comme représentantes de la mélancolie et de l'*hybris*, les figures de Saturne et de Prométhée. Au niveau du corpus, on verra l'utilité de cette bivalence un peu lâche, qui peut exprimer aussi bien une complexion individuelle qu'une tendance historique. Pour le dire autrement, la résolution de la fonction littéraire de la liste en un tel couple est également dictée par un besoin de jeter des passerelles entre des auteurs d'une part nombreux, d'autre part très différents les uns des autres, au point que seuls les rassemblent ces deux caractéristiques :

¹⁷ Au passage, on notera que J.-M. Adam, dans sa réflexion sur la description littéraire, observe dans « l'ambition taxinomique de l'histoire naturelle » une « euphorie de la dénomination par le langage du continu des objets du monde », in *Les textes : types et prototypes*, *op. cit.*, p. 91-92, ce qui ne recouvre pas exactement mon propos, mais qui en constitue un indice.

¹⁸ B. Sève, *op. cit.*, p. 216, *sqq.*, notamment p. 218 : « la liste compétitive est construite par le moi socialisé, évalué et jaugé, elle se situe sur le pôle de l'égoïté. La liste nostalgique est tournée vers le monde, elle se situe sur le pôle de l'altérité ». L'antinomie est fondée sur le rapport du sujet psychologique aux listes qu'il utilise, mais expose à mes yeux le sujet de manière trop directe : une telle opposition ne donne au sujet de la liste (en l'occurrence, contemporain) que le choix entre l'un ou l'autre état, en une alternative axiologiquement polarisée.

l'usage de la liste et leur situation historique « contemporaine ». J'ai toutefois l'espérance que le parrainage de cette opposition fondamentale permettra une conciliation plus profonde.

A titre de récapitulation, je propose ci-dessous un tableau dans lequel se trouvent représentés et systématisés la plupart des concepts qui précèdent.



On aura remarqué que ce tableau, séparé en deux parties correspondant au deux domaines de constitution du sens de la liste - le texte et sa lecture - compte un certain nombre de flèches verticales. Ces schématisations sagittales représentent le trajet qui m'aura conduit, dans ces chapitres théoriques, à passer du premier niveau au second : elles ne correspondent donc ni à un strict rapport de détermination causale, ni à l'illustration d'une relation complète entre les couples d'opposition mentionnés.

Concernant les formules [N=N'], [N → N' - 1] et [N → N' + 1], voici quelques mots d'explication. On notera que les deux dernières « équations » n'admettent plus l'égalité que l'inventaire [N=N'] permettait de constituer entre la chose et sa représentation sous forme d'item dans une liste : en effet, la liste littéraire, malgré l'effet de réel qu'elle suppose, n'induit

pas la réalisation des items qu'elle objective. S'y substitue, dans un rapport qui n'est pas d'égalité mais de projection, un nombre d'items soumis à une fondamentale incomplétude, qui s'exprime en définitive soit par le manque ($N'-1$), soit par l'excès ($N'+1$). En d'autres termes la logique d'ouverture, à laquelle la liste littéraire est systématiquement soumise, s'exprime soit selon qu'il *manque un terme* à la liste, soit selon qu'il faille au contraire résoudre cette ouverture par un trop-plein, une *pléthore*. Ces deux formules modélisent, de manière rudimentaire, les concepts respectifs de mélancolie et d'*hybris*, dont il sera question plus longuement dans le chapitre qui suit.¹⁹

On voit comment, grâce à ce couple central, se modifie le rapport préalablement établi de la liste avec les questions d'ordre et de désordre. En somme, de la même façon qu'une liste littéraire est toujours (au moins un peu) ouverte, le désordre lui correspond bien plus qu'un ordre qui n'est pas à sa portée, ou pas de son ressort.

¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans le premier chapitre « introduction : Rhizome » de *Mille plateaux* (Minuit, 1980), parmi les multiples caractères du rhizome, définissent son principe d'écriture : « écrire à $n - 1$ » (p. 13), au sens où il s'agit de rejeter du système tout principe centralisateur, « tout automate centralisateur, unificateur » (p. 27), échapper à l'Un et à ses manifestations aliénantes (Dieu, l'Etat, l'individu, l'arbre etc.). Il serait possible d'établir quelques passerelles entre la pensée de Deleuze & Guattari et notre schéma – par exemple lorsqu'ils affirment que le rhizome « n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde » (p. 31). Un rapprochement serait aussi possible, en suivant les grands principes de la rhizomatique, qui prétendent abroger la « logique binaire de la dichotomie » (p. 11). Mais de tels parallèles n'existant qu'à travers quelques citations, ponctuelles et décontextualisées, il serait hasardeux et peu profitable d'entrer dans une comparaison spécifique des systèmes.

5 HYBRIS ET MÉLANCOLIE

5.1 *Hybris*

La notion d'*hybris*, que l'on identifie généralement à une démesure inspirée par l'orgueil¹, a été principalement envisagée, dans la littérature académique, par les spécialistes des auteurs de l'Antiquité. Ainsi évoque-t-on la *Rhétorique* d'Aristote, où l'*hybris* est surtout considérée sur un plan politique et social, comme un principe général d'insulte et de profonde incivilité². Aristote présente la notion dans son acception publique, sans y inclure de dimension religieuse. Celle-ci lui est pourtant concomitante selon Maurice Dirat, qui, résumant l'ensemble de ces critères, définit l'*hybris* comme « essentiellement une outrance qui conduit souvent à l'outrage³ ». En ce sens très négatif, elle équivaut à une transgression grave des lois divines et humaines : « cause essentielle du malheur des hommes rassemblés en cités⁴ », elle est opposée à « un ordre divin⁵ ». Cette mise en relation entre l'humain et le divin élargit la portée du terme, lequel implique un oubli de la condition mortelle de l'homme et sa croyance insensée en son propre pouvoir. Pris d'*hybris*, il croit pouvoir rivaliser avec les dieux ou leur ravir leurs privilèges ; en retour, la faute rejaillit sur l'ensemble de la communauté humaine, dont le sujet hybristique⁶ se coupe, par orgueil et par égoïsme⁷.

Comment la liste devient-elle une manifestation littéraire de l'*hybris* ? Pour le montrer, le plus simple est de rappeler les liens établis plus haut entre liste et description. Dans le cadre d'une économie narrative romanesque, l'une comme l'autre sont des *ekphrasis*, elles procèdent

¹ Cf. à ce propos N. R. E. Fisher, *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster, Aris & Phillips, 1992, p. 2, bien qu'il se distancie de cette définition minimale, qu'il considère comme une simplification. Cf. également Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romane*, P.U.F. 1999 [1951], p. 215 : « Hybris est une abstraction, la personnification de la Démesure et de l'Insolence ».

² C'est ainsi que Fisher résume le propos aristotélicien (*Ibid.*, pp. 7-35).

³ M. Dirat, *L'Hybris dans la tragédie grecque*, t. 1, Lille, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1973, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁶ La lexicalisation existe (et elle est sans doute préférable à « hybrique » également rencontré mais un peu... lourd), par exemple chez Corinne Jouanno dans son article « *Thersite, une figure de la démesure ?* » in *Kentron* n° 21, Caen, 2005.

⁷ N. R. E. Fisher, *op. cit.*, p. 2 : « l'*hybris* apparaît essentiellement comme une infraction à l'égard des dieux » et se traduit souvent par des « actes ou paroles "excessifs" » (je traduis) ; M. Dirat, *op. cit.*, p. 530 : l'*hybris* est l'expression d'un « égoïsme débordant » qui « se manifeste avant tout dans le refus de se soumettre à ce qui devrait être la commune loi des hommes ».

d'une « autonomisation potentielle de morceaux *ostentatoires*⁸ ». Je souligne ce dernier terme, car il me semble particulièrement judicieux : outre l'autonomie d'un tel morceau, et au-delà de son contenu informatif, une telle ostentation implique que sa présence s'accompagne du geste de sa monstration. La liste pose toujours la question de son énonciation en même temps qu'elle est énoncée. A cet égard, elle peut présenter des « dangers », selon Hamon, qui décrit ainsi l'un d'eux à propos de la description :

La liberté incontrôlable du descriptif (son signe emblématique pourrait être le « etc. » infini) peut aller de pair avec une impossibilité de contrôler les réactions du lecteur. Une « liberté » excessive, symétrique de la « licence » amplificatoire de l'auteur, risque d'être octroyée à ce lecteur qui a alors la possibilité de s'absenter du texte, de le « sauter », de n'être plus entièrement régi ou programmé dans son activité même de lecture.⁹

On voit bien que ces observations portent aussi bien sur la description que sur la liste – qui est pour Hamon une sorte de proto-description. L'une comme l'autre appartiennent au genre épideictique, qui est un genre d'apparat¹⁰ où se développe la virtuosité de l'énonciateur. Et dans les syntagmes « liberté incontrôlable » ou « excessive », « licence amplificatoire », le rapprochement entre *hybris* et liste devient plus net : l'*ekphrasis* apparaît comme le lieu privilégié de l'excès, de l'engagement dans la démesure qu'offrent les possibles infinis du langage, et la liste, dans la successivité particulièrement rapide de ses items et par son « inflation paradigmatique » (cf. *supra*, II.2.7), comme une forme éminemment adéquate pour révéler l'orgueil et l'immodestie de son auteur comme de son lecteur.

Revenons un instant sur l'appartenance de la liste au genre épideictique. Au vu de ce qui précède, cette affiliation se justifie à plusieurs titres : le genre accueille des « digressions au sein de la fiction narrative et dramatique¹¹ » ; d'autre part l'énumération y est prévue, par exemple dans le cas où la *laudatio* exige que l'on passe en revue les qualités d'un homme sans les inscrire dans un ordre chronologique ou systématique¹². Plus spécifiquement, le genre épideictique est

⁸ J.-M. Adam, *La Description*, P.U.F, 1993, p. 31.

⁹ Ph. Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ Michèle Aquien & Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie Générale Française « La Pochothèque », 1996, p. 129 : « sous son aspect le plus pur, le genre démonstratif constitue l'univers de l'éloquence d'apparat ».

¹¹ Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, Max Hueber Verlag, 1973, p. 132 (je traduis : « als Exkurse in erzählenden und dramatischen Dichtungen »).

¹² C'est-à-dire lorsque l'éloge (plutôt que le blâme, en l'occurrence) ne se développe ni sous la forme des étapes d'une vie (« *sequendo aetatis gradus gestarumque rerum ordinem* ») ni sous celle d'une division hiérarchisée des qualités mentionnées (« *dividendo laudem in species virtutum* ») mais que ces qualités sont simplement énumérées (« *enumerando* »), *ibid.*, p. 133.

celui où se manifeste l'*amplificatio*, dont l'une des divisions est nommée *congeries*, entassement de mots ou de phrases synonymes. L'abondance s'y exprime sans qu'un ordre y soit visible ; la gradation s'y installe à travers une concurrence interne entre les items¹³. Cette émulation interne à la liste mène à sa mise en évidence discursive, son autoréférentialité ; cela fait d'elle, une fois reconduite dans son statut d'énoncé, le lieu d'une autocélébration du travail de son énonciateur, un lieu d'*exhibition rhétorique*¹⁴.

C'est précisément ce que remarque Madeleine Jeay, qui rapproche *hybris* et liste dans le cadre du lien entre le poète médiéval et son œuvre. Il s'agit pour ce dernier de célébrer son propre travail (c'est-à-dire de procéder par ostentation), soit en énumérant ses œuvres, soit celles des autres – auquel cas leur apparition se présente sous le sceau du discrédit. L'*hybris* est alors directement considérée au niveau énonciatif, plutôt que formel¹⁵, une direction déjà alléguée par son appartenance au genre épictique. Car la ramification sémantique la plus fondamentale que transmet la notion est celle d'excès, de débordement, qu'illustre parfaitement la propension de l'énonciateur de la liste *hybristique* à procéder par surcroît, par [N'+1]. Une telle liste se présente généralement comme une accumulation d'items menant à la démesure de l'ensemble qu'elle prétend constituer, accumulation inspirée par l'orgueil d'un « tout dire ».

Mais le lien de conséquence qui entraîne l'auteur de l'*hybris*, par « égoïsme », à se couper de sa communauté est indissolublement un facteur d'individuation. Le sociologue Jean Duvignaud a parfaitement observé cette fonction de l'*hybris* en la mettant en rapport avec la scène théâtrale, au cours d'une réflexion qui le mène à comparer cette scène avec les rituels propres à la vie sociale. Pour lui, l'individuation est liée à une forme de dramatisation du monde social ; il remarque ainsi

l'extrême individualisation du personnage représenté, [...] l'isolement d'un membre du groupe, d'un héros – soit en raison du rôle qu'il exerce et qu'il ne peut éviter de jouer, soit en raison de la séparation d'un individu avec la vie commune quand l'accomplissement d'un acte interdit l'a consommée¹⁶.

¹³ *Ibid.*, p. 224 : « Die *congeries* ist die Häufung synonymer Wörter und Sätze [...]. Hierbei kann die innere Struktur der *congeries* eine ordnungslose Fülle oder eine Skala sich steigender Glieder sein ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 130 : « l'exhibition de la rhétorique est figurativement orientée vers l'exhibition de la beauté des objets » (« Die Exhibition der Redekunst ist so gegenständlich auf die Exhibition der Schönheit der Gegenstände orientiert »).

¹⁵ Voir le chapitre « La liste d'œuvres comme figure de l'*hybris* du poète » in M. Jeay, *op. cit.*, pp. 60-62.

¹⁶ J. Duvignaud, « Situation dramatique et situation sociale », in *Spectacle et société*, Denoël, 1970, p. 35.

Une constatation qui le mène tout naturellement à rapprocher la condition de l'individu dans la société avec l'*hybris* :

Tout se passe comme si l'esthétique dramatique naissait de ce commentaire des hommes [...] sur les cas d'individus séparés, rois ou criminels, bouffons ou maladroits, projetés tantôt volontairement, tantôt involontairement hors des normes admises. Les Grecs avaient appelé *hybris* cette outrance, ce débordement des cadres de référence admis par un individu qui met à profit la sélection dont il a été l'objet ou qu'il a lui-même provoquée¹⁷.

L'individu séparé : c'est ainsi que naît pour Duvignaud la condition de héros, c'est-à-dire du personnage qui tente de construire son propre destin dans un contexte fictionnel. C'est, plus précisément, l'expression d'une individuation, c'est-à-dire dans le cas de la liste, de prise en charge orgueilleuse d'un discours qui semblait pourtant se constituer, et ce dans son débordement même, de manière autonome. L'*hybris* du sujet, dans le discours de liste, procède par surcroît, en réaction à l'impossibilité de correspondance parfaite que l'inventaire désigne.

En quoi l'excès listique est-il lié à l'outrage ? Dans un premier temps parce que, comme on l'a vu, la liste *scandalise* dans sa forme (cf. *supra*, II.2.7) ; certes, ce scandale est intrinsèque à toute liste, mais l'*hybris* pousse l'énumération au-delà des limites de l'acceptable ; elle se signale par des listes trop longues. Mais la longueur n'est pas le seul indice formel de l'identité hybristique de la liste ; un exemple tel que celui, déjà cité, de Cendrars, développe aussi une forme d'*hybris* :

Le morse
Le soleil
Le grand morse
L'ours le lion le chimpanzé le serpent à sonnette et la mouche¹⁸

Ici, l'excès vient de la composition typographique : de la colonne, on passe à la ligne, selon un mouvement conquérant d'annexion de l'espace. On assiste alors à un déport symbolique de l'outrage - une notion à valeur morale, laquelle s'efface - au profit d'un débordement, typographique et énonciatif : la règle qui semblait imposer à la liste sa disposition verticale est bafouée par la présence supplémentaire, sur une même ligne, de plusieurs items. Rappelons que, dans son étymologie, la liste désigne une « bande », une « bordure »¹⁹ et

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸ B. Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde*, *op. cit.* p. 68. Cf. *supra*, II.1.4.

¹⁹ *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, t. 1, p. 1135.

entretient donc un rapport particulier à la marge. Verticale, elle investit un espace colonnaire ; mais sa plasticité ne la retient pas forcément dans cet espace. En le dépassant comme ici, elle déborde sa propre organisation typographique et s'approprie la marge qu'elle avait elle-même créée auparavant. Elle réfute son économie première, réinvestit ses propres limites en les transgressant. La saturation n'est pas systématiquement tributaire d'une « simple » accumulation d'items, elle peut aussi passer par une articulation, une complication de son inscription – et donc par un traitement de la liste comme énoncé. Pour le reformuler de manière minimale, la transgression de la règle typographique (ou rythmique) est le signe d'une mise en relief de son énonciation.

5.2 Prométhée ivre

Marquée par le radical grec $\upsilon\pi\epsilon\rho$ ²⁰, l'*hybris* est étymologiquement liée au mot hybride²¹, qui désigne la condition de ce qui n'est plus seulement un, mais deux ou plusieurs dans l'un ; qui ne se laisse pas concevoir de manière unitaire ; dont les propriétés sont affectées par un surcroît de valeur²². Dans la liste hybristique, saturée, cette propriété s'observe en deux temps : tout d'abord dans un excès qui se traduit par la présence au sein de la liste de trop d'items pour que celle-ci apparaisse comme « seulement » pleine, ou complète. La somme de ceux-ci dépasse le tout dont la liste devait initialement être le signe. J'ai déjà traité plus haut (chap. II.3.3 et II.3.4) de cet effet, que l'on pourrait dire « interne à la liste », de N'+1 (la liste induirait, presque fantastiquement, sa propre prolifération) ; j'ai également établi les liens au sujet que cet effet révèle, auprès d'un objet qui en semble dépourvu. Le passage du premier au second temps de l'*hybris* de liste est lié à ce double constat, contradictoire : dans son second temps, ce n'est plus « la liste » qui est responsable de sa propre prolifération, mais son sujet. Ce second temps se rapporte donc au rapport de la liste à son énonciation. Je l'illustrerai en passant par une considération tirée de *La Société de consommation* de Jean Baudrillard :

Il y a quelque chose de plus dans l'amoncellement que la somme des produits : l'évidence du surplus, la négation magique et définitive de la rareté, la présomption maternelle et luxueuse du pays de Cocagne. [...] L'espérance violente qu'il y en ait non pas assez, mais

²⁰ E. Tournier, cité par J.-M. Mathieu, « Compte rendu de N.R.E. Fisher, "Hybris". A Study of the values of Honour and Shame » in *Kentron* n° 11, 1992, p. 98.

²¹ *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., t. 1, p. 984.

²² C'est par exemple dans ce sens que Victor Hugo parle, dans *Notre Dame de Paris*, d'un « entassement hybride d'arcades latines et de colonnades corinthiennes » (cité par le *Grand Robert de la langue française*, 2011, article « hybride »).

trop, et trop pour tout le monde, est là : vous emportez la pyramide croulante d'huîtres, de viandes, de poires ou d'asperges en boîte en achetant une parcelle. Vous achetez la partie pour le tout.²³

Précisons que le « vous » ici mis en scène achète la partie d'un tout qui est toujours déjà plus que sa propre somme. Cette partie même est « hybride », elle cumule deux valeurs ; en tant qu'item, elle est un objet discret du monde, mais elle est aussi la croyance en l'existence du même produit consigné dans son abondance, toujours à disposition à l'endroit où on l'a pris.

En outre, l'apostrophe « vous emportez / vous achetez » donne l'indice, dans la construction du rapport à la marchandise, de la nécessaire implantation du sujet, de son *investissement* dans tous les sens du terme – de « l'espérance violente » qui en est le signe tangible. Ce qui crée la pléthore, c'est aussi bien une accumulation ou une saturation véritable des objets, que la *croyance* en la pérennité de la pléthore, une projection vers la disponibilité multipliée de l'objet singulier. On ne peut pas réellement emporter la pyramide, et aussi bien, on ne peut pas nommer tous les animaux ou toutes les plantes, mais la croyance persiste que l'exploit est à portée. Dans cette perspective, l'excès apparaît au consommateur comme une expérience positive de consommation : il semble à première vue que la conséquence *outrageante*, propre à l'*hybris*, lui est étrangère. Mais le propre de l'*hybris* vécue n'est-il pas justement d'en rester à cette « première vue », de subir un aveuglement partiel, et comme ici, d'en rester à un stade pré-œdipien, dans une « présomption luxueuse et maternelle » ? Le sujet de l'*hybris* est pris dans la tension de son acte d'appropriation. Une fois la fascination dissipée, l'outrage apparaît plus nettement, sous la plume de Baudrillard, avec ce qu'il appelle « gaspillage » :

Pour que [l'abondance] devienne une *valeur*, il faut qu'il y en ait non pas assez mais *trop* – il faut que soit maintenue et manifestée une distance significative entre le nécessaire et le superflu : c'est la fonction du gaspillage à tous les niveaux. [...] Toute production et dépense au-delà de la stricte survie peut être qualifiée de gaspillage (pas seulement la mode vestimentaire et la “poubelle” alimentaire, mais les supergadgets militaires, la “Bombe”) [...].²⁴

On voit ici apparaître, en filigrane des activités humaines mentionnées, la silhouette de Prométhée. Le principe d'*hybris* est indissociable de cette figure, quelle que soit l'époque où elle

²³ J. Baudrillard, *La Société de consommation*, Gallimard, 1970, p. 19.

²⁴ *Ibid.*, p. 52.

apparaît²⁵. Le mythe de Prométhée inclut l'*hybris*, dès ses premières manifestations, en particulier chez Eschyle, comme le montre Raymond Trousson²⁶. Les séquences du mythe correspondent au mouvement double de l'audace transgressive (le vol du feu) et de la punition (l'enchaînement), punition qui, sous la désignation de *némésis*, fait partie intégrante de l'*hybris* en tant qu'elle en est la conséquence probable²⁷. Trousson, néanmoins, ne va pas jusqu'à reconnaître pleinement, dans le Prométhée du XX^e siècle (qu'il désigne comme celui qui « a libéré l'atome²⁸ », suivant la même logique que Baudrillard), le second de ces deux mouvements, la contrepartie négative de l'*hybris*. Il hésite à lire chez ses contemporains la connaissance pleine d'une figure prométhéenne qu'il sait, quant à lui, ambivalente, mais dont il ne repère pas chez eux le second versant : « Prométhée peut donc incarner de nos jours cette confiance illimitée que d'aucuns croient pouvoir accorder au progrès matériel et au perfectionnement technique qu'ils considèrent comme la plus haute expression de l'homme moderne.²⁹ » Le nombre de modalisations de cet extrait dit assez l'inconfort de son auteur face aux manifestations contemporaines du mythe.

Baudrillard, quant à lui, est plus entreprenant. Pour lui (toujours si l'on admet que son propos traduise une *hybris*), cette contrepartie punitive prend la forme du « gaspillage », c'est-à-dire d'une dissipation galvaudée, d'un reste dont on accepte l'absence de valeur comme condition de la valorisation suprême de l'abondance. Le gaspillage ne prend pas, au départ, l'allure d'une punition : le Prométhée contemporain est incarné par un sujet qui ne veut pas voir les conséquences de son désir, autrement que comme une quantité négligeable, le reste nécessaire, mais accessoire, d'un désir présenté comme rationnel – c'est « l'évidence du surplus ». Cet oubli, cette inadvertance du regard porté sur une abondance considérée comme

²⁵ Pour François Flahault, « l'*hubris* » est « la démesure qui caractérise le personnage de Prométhée, ancien ou moderne. » (F. Flahault, *Le Crépuscule de Prométhée. Contribution à une histoire de la démesure humaine*, Mille et une nuits, 2008, p. 112).

²⁶ R. Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1976, pp. 17-55. Eschyle, pour Trousson, établit sa tragédie « entre le droit et l'*hybris* » (p. 17) ; d'autre part, on notera au passage que l'expression eschyléenne de l'*hybris* de Prométhée passe par la liste : « Dans un élan magnifique, [Prométhée] énumère les richesses dont il a pourvu les éphémères [...]. L'architecture, l'astronomie, les mathématiques ? c'est de Prométhée qu'ils les ont apprises. L'agriculture et la navigation, la médecine et l'art divinatoire ? Encore Prométhée. Et l'art de travailler le fer et le bronze, le moyen d'arracher à la terre ses matériaux précieux ? Lui encore, toujours lui ! » (p. 25).

²⁷ N. Fisher, *op. cit.*, p. 3 : « Les dieux [...] sont censés punir les manifestations de l'*hybris* [...] ; on tient qu'une telle punition porte le nom de *némésis* » (« The gods [...] are held to punish instances of *hybris* [...] ; such punishment is held to be called *nemesis* »). Il est à noter toutefois que, si Fisher tient compte du lien entre ces deux notions, il refuse de les considérer comme inéluctablement liées (cf. *ibid.*, p. 490).

²⁸ R. Trousson, *op. cit.*, p. 464.

²⁹ *Ibid.*, p. 458.

normale, trouve écho dans l'analyse que fait François Flahault des développements modernes du mythe de Prométhée et du prométhéisme (le récit renouvelé de ce mythe adapté aux circonstances modernes). Pour lui, plus spécifiquement, le développement de l'*hybris* prométhéenne emprunte deux « voies » historiquement distinctes :

Dans la première, le sujet a bien conscience de s'adonner à une affirmation absolue de lui-même, mais ce désir lui paraît justifié. [...] Le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle en donne un exemple : aux yeux du Titan, l'injustice et l'excès sont tout entiers du côté de Zeus ; lui-même se voit donc tout entier du côté du bien, et par conséquent fondé à étendre son moi, fût-ce en annihilant l'adversaire.³⁰

Cette voie est aussi celle qu'illustrent, par exemple, Shelley ou Nietzsche. On peut y lire le parcours de l'individu qui s'émancipe du carcan religieux, d'un Prométhée en voie de déchaînement ; elle se rappelle l'existence d'un dieu qui punit : même si elle en proclame la mort, c'est encore en tenir compte.

La seconde voie qui conduit à la démesure est bien différente de la première. Alors que celle-ci, consciente de son désir d'intensité, le présente comme légitime, la seconde voie se veut au contraire mesurée, raisonnable et rationnelle : il ne s'agit plus de justifier l'*hubris*, il s'agit d'en nier l'existence. Il suffit pour cela, comme Hayek nous en a donné l'exemple, de se convaincre que l'être humain ne cherche rien d'autre que son intérêt et qu'il ne le trouve jamais mieux qu'en échangeant avec ses semblables.³¹

Cette seconde voie est celle qui présente le plus d'affinités avec ce que Baudrillard appelle « gaspillage », mais Flahault va plus loin encore. En régime d'abondance, les besoins de l'individu impliquent un surplus dont il n'aurait pas l'usage en régime de simple survie : les deux régimes s'opposent donc, au point que le premier nie la notion même de surplus. La pléthore devient indispensable, ce qui revient à abolir la « distance significative entre le nécessaire et le superflu », étant donné que le superflu (le surplus) ne se donne plus comme tel. De même, la négation de l'*hybris*, son oubli en tant que vecteur de nécessaire *némésis*, correspond à sa légitimation, son annexion au sein même de l'individu. Bien que différentes, ces deux voies se rassemblent donc en un point : si la première est une extension du moi, la seconde est le résultat extrême de cette extension. Parallèlement, cette annexion survient au moment où l'individu se détache de toute explication transcendantale du monde. Comment

³⁰ F. Flahault, *Le Crépuscule de Prométhée*, op. cit., p. 113.

³¹ *Ibid.*, p. 116.

pourrait-il admettre qu'il est la proie de la démesure, s'il se donne lui-même comme la mesure de toute chose ? Le sujet, dès lors, s'essentialise, fonde son existence sur la croyance en sa propre substance. Comment le fait-il ? En considérant que son empire sur le monde passe, non pas par l'autre qui, de toute façon, équilibre ses désirs avec les siens (c'est ici l'allusion de Flahault à Hayek et aux théories libérales d'« ordre spontané » ou de « main invisible »), mais en priorité par les choses. Se référant à Locke, Flahault écrit :

Le *dominium* individuel qui permet à chacun de se penser comme propriétaire des fruits de son travail résulte d'une délégation de pouvoir venant de Dieu et situé originellement l'homme face aux choses, le rapport aux autres se constituant dans un deuxième temps.³²

Le listeur de l'*hybris* est directement subordonné à cette situation. Dans l'*hybris* même, il ne ressent pourtant pas l'emprise (magique, maternelle) que celle-ci a sur lui, car il ne voit encore que l'adéquation de son désir avec la chose qu'il convoque. Il lui a été accordé le pouvoir de nommer, et ce pouvoir lui procure une ivresse³³ triomphante, le conforte dans sa souveraineté. Mais pour un temps seulement, car de ces choses, et du langage, il ne fait pas partie. Il ne saurait véritablement s'approprier les unes comme l'autre. Comme l'a observé la linguistique post-benvenistienne (et Meschonnic notamment, cf. *supra*, II.2.7), le langage ne peut pas appartenir à un sujet qui, de lui-même, ne possède aucune unité. Philosophiquement traduit, chez Flahault, ce constat s'énonce ainsi : « le sujet n'est pas une substance³⁴ ». Il lui est raisonnablement impossible de trouver son origine et sa destinée dans un infini de nature divine, sur lequel il puisse compter pour se constituer dans un rapport au monde plein et indivis. En d'autres termes, « il faudra se faire à l'idée que l'être humain n'est pas en mesure de jouir d'un rapport à la complétude qui soit à la hauteur de son désir³⁵ ». C'est à ce rapport à la complétude que le listeur de l'*hybris* est directement confronté dans son énumération.

5.3 « Une sorte de gueule de bois généralisée »

La période qui s'étend de l'après-guerre à nos jours s'avère un moment historique des plus intéressants pour traiter du concept d'*hybris*. Toutes les notions qui gravitent autour de l'*hybris* –

³² F. Flahault, « Entre émancipation et destruction. Les fondements de l'idéal prométhéen » in F. Flahault (dir.), *L'idéal prométhéen. Communications* n° 78, Seuil, 2005, p. 18.

³³ Pour N. Fisher, *hybris* « est souvent associée à l'ivresse » (« often associated with drunkenness »). Il ne précise pas (et pour cause) s'il existe un lien étymologique entre *hybris* et *ivresse* ; ce lien paraît probable, mais le *Dictionnaire historique* ne le mentionne pas.

³⁴ F. Flahault, « Entre émancipation et destruction », *art. cit.*, p. 44.

³⁵ *Ibid.*, p. 45.

surabondance, accumulation, transgression – ont partie liée avec ce moment historique, où la figure de Prométhée apparaît comme plus présente que jamais. A ce propos, il faut préciser que Trousson, bien que son analyse soit une somme incontournable, n'entre pas vraiment en matière à propos du XX^e siècle : « le XX^e siècle, dont le véritable tournant, en ce qui concerne Prométhée, ne s'est dessiné qu'à partir de la seconde guerre mondiale, est encore hésitant et son instabilité invite à la prudence³⁶ » Il est vrai qu'il écrit ceci au milieu des années 1970. De la seconde moitié du XX^e siècle à nos jours, les effets du prométhéisme ont été nombreux, mais marqués par un déclin croissant de ce désir de complétude induit par l'*hybris*. Trois facteurs, les totalitarismes, la perte de l'avance technologique occidentale et l'émergence des problèmes environnementaux, conduisent Flahault à observer « une sorte de gueule de bois généralisée³⁷ », le réveil douloureux d'une *hybris* qui ne tient pas compte de sa *némésis*. C'est dans des termes voisins que le philosophe Günther Anders, dans une série d'essais en grande partie consacrés aux conséquences de l'apparition de la bombe atomique dans le champ géopolitique humain, diagnostique un état post-prométhéen de l'humanité. Il suit, en cela, le même cheminement philosophique que Flahault, pour qui les manifestations contemporaines du prométhéisme sont liées à l'hégémonie du libéralisme :

La fierté prométhéenne consiste à ne rien devoir qu'à soi-même, y compris soi-même. Si cette posture, typique du *self-made man* du XIX^e siècle, n'a pas encore tout à fait disparu, elle n'est sans doute plus vraiment représentative de ce que nous sommes aujourd'hui. D'autres attitudes et d'autres sentiments l'ont à l'évidence remplacée, par suite du destin particulier du prométhéisme.³⁸

De ces « autres sentiments », le plus central est celui qu'Anders nomme la « honte prométhéenne ». Constatant que les machines qu'il a construites sont plus parfaites que lui, alors même qu'il aspirait à la perfection, le sujet moderne prend acte d'une séparation entre lui et les choses. Sa volonté d'émancipation s'est manifestée de manière si flagrante que ce sont les moyens mêmes mis en œuvre pour cette émancipation qui se sont émancipés de lui. Le signe principal de ce retard de l'intention subjective (c'est-à-dire, à l'échelle de la modernité occidentale, du progrès) sur l'objet manufacturé, pour Anders comme pour Baudrillard, c'est la « Bombe », manifestation paradoxale du progrès technique suprême, mais dont l'efficace est de

³⁶ R. Trousson, *op. cit.*, p. 469.

³⁷ F. Flahault, « Entre émancipation et destruction », *art. cit.*, p. 42.

³⁸ G. Anders, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Ivrea/L'Encyclopédie des nuisances, 2002 [1956], p. 39.

mettre fin à tout progrès ultérieur. La « honte prométhéenne » répond au constat de Flahault énoncé plus haut, par lequel certes, l'homme a cessé de croire qu'il existait à travers le rapport aux choses, mais n'envisage pas cette séparation sans malaise :

[Le déshonneur] n'est précisément pas d'être réifié, mais, à l'inverse, de *ne pas* l'être [...]. Avec cette attitude, à savoir *la honte de ne pas être une chose*, l'homme franchit une nouvelle étape, un deuxième degré dans l'histoire de sa réification : c'est le moment où l'homme accepte la supériorité de la chose, accepte d'être mis au pas, approuve sa propre réification ou rejette sa propre non-réification comme un défaut.³⁹

Cette sorte de « retour de bâton » de l'*hybris*, Anders le prévoit également dans le cadre établi par Baudrillard, à propos de l'objet considéré sous l'angle marxiste de la marchandise. La pléthore des objets de consommation courante est, en effet, aussi bien le signe de tout ce que l'on pourrait posséder, que de tout ce que l'on ne pourra pas s'offrir : « la rue commerçante n'est-elle pas l'exposition permanente de *tout ce qu'on ne possède pas* ?⁴⁰ ».

On voit alors comment se présente la logique de l'*hybris*, euphorie déraisonnable conduisant inmanquablement à une dysphorie exacerbée dans un monde soumis au calendrier des grandes catastrophes, au point qu'Anders va jusqu'à parler d'un « devoir d'angoisse » spécifique à ses contemporains⁴¹. Pour reprendre le terme d'*hybride*, adapté cette fois à l'animal qu'il désigne dans le vocabulaire courant : ce sont deux espèces en une, et pourtant leurs représentants sont stériles.

On verra au chapitre suivant, consacré à Le Clézio, que la liste se manifeste de manière hybridique, à travers l'assimilation du discours de liste à son énonciateur. Celui-ci développe une croyance en la matérialité des mots, matérialité indissociable de la sienne propre. Le mot, et partant, l'item de la liste, y est considéré comme concret plutôt qu'abstrait, dans une sorte de positivité figée qui se transmet à l'ici-maintenant de l'écriture, à son geste. Cette conception, on le verra également, est intenable : elle induit, dans une constante une fuite en avant euphorique, la possibilité d'un monde qui ne serait fait que de mots. C'est ne pas vouloir admettre que le roman est une somme finie ; c'est également ne pas voir qu'une telle conception est tributaire de l'*hybris*, laquelle débouche inmanquablement sur la dysphorie de la *némésis*. J'observerai à présent cette nécessité, pour l'*hybris*, d'être conceptualisée de manière

³⁹ *Ibid.*, p. 45 (souligné par l'auteur).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 43 (souligné par l'auteur).

⁴¹ « Il est probable qu'aucune génération, avant le XVIII^e siècle, c'est-à-dire avant le triomphe des théories du progrès, n'a été aussi mal préparée que la nôtre au devoir d'angoisse qui est aujourd'hui notre lot. » *Ibid.*, p. 309.

dialectique ; elle ne peut fonctionner isolément. Et si, comme on l'a vu, la liste fonctionne le long d'un axe bipolarisé et selon une constante dynamique, une fois considérée à la lumière de l'*hybris*, on verra qu'elle oppose également à celle-ci un contraire, qu'au vu des remarques qui précèdent, j'identifie sous le terme générique de *mélancolie*.

* * *

Pourquoi un tel couple ? Il faut rappeler que, traditionnellement, l'*hybris* s'oppose à la modération, à la norme, à la vertu citoyenne, à l'ordre, à la loi. Cette opposition est visible dans mon schéma récapitulatif : la formule $[N \rightarrow N'+1]$ s'oppose, en tant que liste ouverte, à toute liste fermée, à la sage énumération du $[N=N']$, à l'inventaire. Mais on observe aussi qu'elle fonctionne plus étroitement de concert avec $[N \rightarrow N'-1]$, dans l'espace subjectivisé de la liste. Un espace où la liste s'observe à son niveau thymique, à travers l'état tempéramental du sujet, qui balance entre euphorie et dysphorie.

Traditionnellement, l'*hybris* est donc un outrage qui trouve sa conséquence morale dans la *némésis*, la punition divine⁴². Le continuum qui préside à ma conceptualisation de la liste littéraire permet de caractériser cette *némésis* sous la forme de la *mélancolie*. On traduirait ainsi ce mouvement : l'orgueil de langage, qui laisse croire au sujet de la liste qu'il pourra tout dire grâce à elle, se heurte à l'impossibilité pratique de tout dire effectivement. La dilatation verbale laisse alors la place à son contraire : la constatation selon laquelle le désir de complétude achoppe toujours sur le mot absent de la liste, sur le manque que cette absence induit, et c'est sous la forme désabusée de ce manque, dont on a pris acte, qu'apparaît la liste *mélancolique*.

5.4 Mélancolie 1 : circularité, simultanété

Le sujet concernait la philosophie, la médecine, les beaux-arts, la littérature. Le péril était de se perdre dans la masse des documents. Il fallut donc se tracer un chemin, et renoncer aux voies collatérales.
Jean Starobinski⁴³

Si le terme et le concept d'*hybris* n'ont pas fait l'objet d'une prise en charge conséquente par la critique, en dehors des travaux des Antiquisants⁴⁴, ceux se rapportant à la *mélancolie* ont

⁴² Le grec νόμος, la loi, est à l'origine du terme. Hannah Arendt écrit : « La loi, au sens grec [...] est pour ainsi dire ce à partir de quoi une polis a commencé sa vie ultérieure : elle ne peut la supprimer sans renoncer à sa propre identité, et l'enfreindre équivaut à outrepasser la limite assignée à l'existence et donc [à mener] à l'*hybris*. (*Qu'est-ce que la politique ?*, trad. S. Courtine-Delamy, Seuil, 1995, p. 159.)

⁴³ Avant-propos de *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1989, p. 11.

été à l'origine de travaux si nombreux, à des époques et dans le cadre de disciplines de pensée si divers, qu'il m'est plus simple d'y entrer, à l'instar de Starobinski, par la petite porte. Le terme lui-même, malgré la fortune intellectuelle dont il a fait preuve, n'est pas suffisant pour englober les divers avatars qu'il a connus au fil de l'Histoire. Pascal Quignard écrit :

Le *taedium* des Romains s'étendit au I^{er} siècle. L'*acedia* des chrétiens apparut au III^e siècle. Réapparut sous la forme de mélancolie au XV^e siècle. Revint au XIX^e siècle sous le nom de spleen. Revint au XX^e siècle sous le nom de dépression. Ce ne sont que des mots. Un secret plus douloureux les habite.⁴⁵

Ces paroles font écho au constat de Starobinski à propos du terme « nostalgie » : « Son succès l'a dépouillé de toute signification technique ; il est devenu un terme littéraire (donc vague).⁴⁶ » Le mot de « mélancolie » a subi le même sort, dit-il au même endroit. Il ne revient pas sur le qualificatif de *vague*, pourtant central à mes yeux : la mélancolie ne peut sans doute pas se fixer sur un terme ou une définition particulière, elle est vague essentiellement, si l'on accepte une telle oxymore. Nostalgie, neurasthénie, vague à l'âme, blues, on pourrait continuer longtemps la description d'un état que Quignard présente, et ce n'est pas un hasard du tout, sous forme de liste. Si la mélancolie s'exprime par la liste, c'est parce que cette dernière présente toute chose sous le signe d'un changement perpétuel, d'un déport d'un terme à un autre. Tout comme la première fut, dans des temps plus anciens, la cause de grandes listes de symptômes, d'organes-sièges de la maladie, de remèdes, d'exemples dans la nature⁴⁷.

Mais il est peut-être imprudent d'établir d'emblée cette proximité d'une manière aussi assertive. C'est pourquoi dans un premier temps je souhaite m'approprier la notion *en tant qu'elle s'oppose* à l'*hybris*⁴⁸. Cette opposition, bien qu'inhabituelle (comme en témoigne le déséquilibre entre les travaux consacrés à l'une et à l'autre de ces notions), n'est pas de mon

⁴⁴ J.-M. Mathieu exprimait d'ailleurs, en conclusion de son article, le souhait que le nom *hybris* et l'adjectif *hybristique* cessassent d'être galvaudés par « les langues modernes », ces termes ayant selon lui un sens qui devrait se cantonner au contexte hellénique (*art. cit.*, p. 107). Je me suis permis d'en faire tout de même usage selon un sens général.

⁴⁵ Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard « Folio », 1994, p. 253.

⁴⁶ J. Starobinski, « La leçon de la nostalgie » in *L'Encre de la mélancolie*, Seuil « La Librairie du XX^e siècle », 2012, p. 261.

⁴⁷ Je pense ici en particulier à *The Anatomy of melancholy*, écrit par Robert Burton en 1621, rempli de telles listes, et que Starobinski commente abondamment (*ibid.*, pp. 181-219).

⁴⁸ Cette approche va me conduire à considérer la liste mélancolique de manière heuristique, sans la décrire précisément tout de suite (cela viendra au chapitre suivant) : que mon lecteur me pardonne de mettre ainsi la charrue avant les bœufs.

simple fait ; elle apparaît sous forme de suggestion chez Flahault⁴⁹, elle est attestée plus directement par d'autres⁵⁰, et en particulier par le philosophe italien Sergio Givone dans un livre au titre éloquent : *Hybris e Melancholia*⁵¹ (à ma connaissance, il s'agit du seul ouvrage traitant conjointement et explicitement de ces deux notions).

Givone établit la pertinence de ce couple dans le cadre d'un travail portant, comme son sous-titre l'indique, sur « les poétiques du XX^e siècle ». Ses objets d'étude comptent entre autres Valéry, Hesse ou Rilke. Dans son chapitre final, il généralise son propos, en invoquant le patronage (peu surprenant) de Prométhée (pour l'*hybris*) et de Saturne (pour la mélancolie) :

Prométhée représente en effet l'homme qui, de ses seules forces, indépendamment de Dieu et contre lui, tente la conquête du ciel : d'où la *violence présomptueuse* d'où son acte émerge. Saturne représente à l'inverse le Dieu qui, au-delà des multiples événements humains, tourne éternellement autour de la terre et revient à son point de départ : d'où le *désespoir acédique* que son influence inspire.⁵²

Pour autant, cette bipartition ne prend réellement son sens chez Givone que lorsque les deux mythes se répondent : Prométhée est « condamné à une punition qui, dans sa répétition

⁴⁹ Dans une note du *Crépuscule de Prométhée* (*op. cit.*, p. 116), Flahault évoque le « goût post-romantique pour une délectation noire et nihiliste qui constitue sans doute l'envers des débordements prométhéens ».

⁵⁰ Je rassemble, dans cette note un peu longue, quelques occurrences du rapprochement entre ces deux notions, mais à chaque fois plutôt fortuites, et garde pour le corps de mon texte celles qui sont centrales à l'argument de leurs auteurs. Ainsi l'évocation de ces deux notions rassemblées est anecdotique sous la plume de Marc Fumaroli qui, écrivant à propos du personnage balzacien de Frenhofer, le trouve « saisi d'une hubris mélancolique qui fait éclater toutes les limites de son art » (« Frenhofer, démon de la peinture », in *Le Monde*, 17 oct. 2008). Moins anecdotique est le rapprochement établi par Jean Kaempfer dans *Poétique du récit de guerre*, José Corti, 1998, p. 54 : « le discours attribué à Pompée dans *La Pharsale* [de Lucain] est profondément mélancolique » et p. 57 : « Pompée a péché par *hybris*. Il a cru qu'il suffisait, pour créer, de penser. » Pompée est tour à tour victime de la mélancolie lorsqu'il doit combattre son beau-père César, et de l'*hybris* dans la confiance aveugle qu'il a en sa victoire sur celui-ci. On verra plus loin que le motif de la guerre, profondément lié à l'état d'*hybris*, figure en bonne place dans l'esthétique de la liste hybridique, propre, notamment, à Le Clézio. Jackie Pigeaud a également mis en balance ces deux notions, interrogeant la figure du mathématicien Archytas qui entreprend de compter les grains de sable d'une plage dans une ode d'Horace. « Archytas est-il mélancolique ? » La question reste ouverte, Pigeaud décrivant néanmoins un personnage qui « fut fou d'entreprendre ces comptes exubérants et pleins d'*hybris*. Quel est le plus mélancolique des deux, d'Archytas qui compta le sable ou d'Horace qui exprime la vanité de sa conduite ? ». J. Pigeaud, « Mesure et mélancolie » in J. Clair et R. Kopp (éds.), *De la mélancolie*, NRF, 2007, pp. 56-58. Enfin Jean Starobinski, parlant du texte de Robert Burton *Anatomy of Melancholy* (1621), présente une opposition globalement comparable à celle qui nous occupe : « L'animation est grande, comique souvent, aux confins de l'excès. En usant d'un concept anachronique, nous parlerions d'un style d'« état mixte », où la tristesse et l'hilarité se mêlent. » J. Starobinski, « L'Anatomie de la mélancolie » in *L'Encre de la mélancolie*, *op. cit.*, pp. 191-192. Au passage, je remarque que l'*Anatomy of melancholy* de Burton présente, au livre II, partie 2, une liste immense d'adjectifs destinés à la description de la laideur.

⁵¹ S. Givone, *Hybris e Melancholia. Studi sulle poetiche del Novecento*, Milan, Mursia, 1974.

⁵² *Ibid*, p. 163 (ma traduction) ; « Prometeo rappresenta infatti l'uomo che con le sue sole forze, indipendentemente e contro Dio, tenta la conquista del cielo : di qui la *presuntuosa violenza* da cui il suo atto emerge. Saturno rappresenta invece il Dio che al di là delle molteplici vicende umane eternamente gira intorno alla terra e ritorna al punto di partenza : e di qui l'*accidiosa disperazione* che il suo influsso ispira ».

infinie, peut bien être considérée comme saturnienne », et Saturne subit « un échec prométhéen quand son propre fils l'exile du ciel⁵³ ».

La mise en relation des deux notions se traduit pour Givone par un système de codétermination : c'est le destin du Titan pris d'*hybris*, que de voir son orgueil sanctionné par la mélancolie. Mais si cette combinaison fonctionne très logiquement lorsqu'on va de l'*hybris* vers la mélancolie (ainsi voit-on, avec la liste, le « vouloir tout dire » se heurter à une impossibilité matérielle de le faire), il semble qu'il n'en est pas de même lorsque l'on cherche à retourner le système. La mélancolie conduit-elle à l'*hybris* ? Ce n'est pas l'avis de Givone, pour qui les deux figures divines sont soumises à un destin similaire : « en tant qu'il est soumis au destin, l'éternel retour de Saturne ne peut que faire l'objet d'une condamnation prométhéenne⁵⁴ ». Leur destin commun est considéré comme *toujours déjà* mélancolique ; pour Givone, l'*hybris* présente en ses fondations les caractéristiques qui mèneront à sa condamnation. Elle n'est pas envisagée, alors qu'elle le devrait selon moi, comme un emportement aveugle aux conséquences qu'elle implique.

Or il se trouve que le retournement de la mélancolie vers l'*hybris* existe – c'est, en fait, l'observation de la manifestation mélancolique de la liste qui va le démontrer. Nathalie Barberger, dans un bel article, en donne des indices. Observant la liste – selon ses termes, la série – chez Beckett, elle note :

On trouve ainsi dans les séries du récit, dans la multiplication des possibles, dans leur duplication potentiellement infinie, le rêve d'une plénitude, l'*ubris* d'une toute-puissance, un fantasme d'emprise qui nous renvoie, par régression nostalgique, à la douceur et à la tendresse des signes, au plaisir, sinon de la signification, du moins de l'enchaînement des signifiants. Demeure toujours dans la liste [...] quelque chose de la jubilation du *am-stam-gram* enfantin ou du *marabout-bout* de ficelle : que l'on puisse réciter, décliner, sans fin et sans fatigue, les éléments d'une leçon, d'un vieux *pensum* qui deviendrait, par la vengeance du jeu, plaisir euphorique, voire frénétique, d'aligner les vocables, de déverser les sons, en pure perte, en allant jusqu'au bout de la dépense [...].⁵⁵

L'*hybris* de liste est là, telle qu'on l'avait observée, dans une « toute puissance » et une « régression nostalgique » qui fait écho à la « présomption maternelle et luxueuse du pays de

⁵³ *Idem* : « così si vede Prometeo condannato a una punizione che, nel suo ripetersi all'infinito, può ben essere detta saturnina ; e si vede Saturno subire uno scacco prometeico quando dal suo stesso figlio è allontanato dal cielo ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 164 : « In quanto soggetto al destino, l'eterno ritorno di Saturno non può che essere motivo di una condanna prometeica. »

⁵⁵ N. Barberger, « Ce qui manque à la série », in D. Moncond'huy et F. Noudelmann, *Suite / Série / Séquence, La Licorne* n° 47, Poitiers, 1998, p. 120.

Cocagne ». Cette reconnaissance s'accompagne, quelques lignes plus loin, d'une conséquence dysphorique : « si les séries de *Watt* suscitent un rire inquiet, c'est [...] parce qu'on y découvre à quel point le sujet, en vrai mélancolique [...] est définitivement aliéné à son rêve de lisibilité, d'épiphanie totale, et que finalement ces séries ne sont que l'exhibition humoristique d'un manque⁵⁶ ». Là aussi, il est fait état d'un cheminement irrésistible de l'*hybris* en direction de la mélancolie : le sujet, en fait, était dès le départ un « vrai mélancolique » qui s'ignorait. Le ver était dans le fruit, et tout l'effort du sujet inéluctablement voué à l'échec, au point que l'on se met à douter de la pertinence de l'état euphorique où l'*hybris* l'a conduit pendant un temps. Un peu plus loin pourtant, Barberger fournit un détail d'analyse par lequel cet inéluctable apparaît comme transitoire lui-même : « l'excès, le *fourbi* des objets renvoie toujours à son propre défaut, et inversement⁵⁷ ». C'est moi qui souligne cette inversion finale : l'auteure donne ici un indice quand à la possible circularité du schéma *hybris*-mélancolie. De l'objet qui fait défaut, de l'espace vide d'un objet qui devrait se trouver là, découlerait la potentialité d'un excès renouvelé, nourri par le fantasme ; ce qui fait excès, c'est « ce qui manque et qui fait rêver » :

Ce qui manque et qui fait rêver du hors série ou du hors champ, du sans titre, de l'objet manquant, déplacé et dépareillé [...], c'est précisément ce sur quoi butent toutes les stratégies de collecte et de thésaurisation : ce réel qui n'est pas une réalité, en tout cas pas un ensemble de choses désignées et répertoriées.⁵⁸

C'est avec Giorgio Agamben que cette circularité se vérifie. Plus particulièrement dans l'un des chapitres d'un recueil, *Stanze*, en partie consacré à la mélancolie ; ce chapitre, intitulé « L'objet perdu », est une discussion de l'article de Freud de 1917, « Deuil et mélancolie ». Il me faut ici citer Agamben de manière extensive. Rappelons d'abord que Freud évalue le travail du deuil à l'aune de la perte d'un objet dont il est difficile, voire impossible, de déterminer la nature :

“Il faut admettre”, écrit [Freud] avec une certaine gêne, “qu'une perte est bien advenue, mais sans que l'on parvienne à savoir ce qui a été perdu” ; et, cherchant à atténuer cette

⁵⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 126.

contradiction d'une perte sans objet perdu, il parle un peu plus loin d'une "perte inconnue" ou d'une "perte d'un objet qui échappe à la conscience".⁵⁹

A partir de cette observation, Agamben dégage le constat plus radical d'un état de mélancolie qui escompte la perte de l'objet, qui en fait une nécessité et une détermination :

[...] La mélancolie offre le paradoxe d'une intention endeuillée qui précède et anticipe la perte de l'objet. [...] On dirait que le repli de la libido mélancolique n'a d'autre but que de permettre une appropriation alors qu'en réalité aucune possession n'est possible. Dans cette perspective, la mélancolie serait moins une réaction de régression devant la perte de l'objet aimé qu'une aptitude fantasmagorique à faire apparaître comme perdu un objet qui échappe à l'appropriation.⁶⁰

Le terme central de cette analyse est, à mes yeux, le mot « aptitude », confirmé un peu plus bas par une fixation de l'ensemble de la réflexion d'Agamben, dans la formule « l'*ambition* spécifique du *projet* mélancolique⁶¹ ». La mélancolie apparaît dès lors moins comme un destin inéluctable que comme un processus, sinon entièrement maîtrisé, du moins souhaité et conduit par le sujet. Il y aurait, dans ce processus, deux étapes successives de la mélancolie, à l'instar de l'*hybris* qui voyait se succéder euphorie aveugle et révélation de l'incomplétude : le temps du repli, de l'objet qui « échappe à la conscience » ; puis le temps démiurgique du « faire apparaître ».

En recouvrant son objet des noires tentures du deuil, la mélancolie lui confère la fantasmagorique réalité de l'objet perdu ; mais dans la mesure où elle est le deuil d'un objet insaisissable, *sa stratégie permet à l'irréel d'accéder à l'existence*, délimitant une scène sur laquelle le moi peut entrer en rapport avec lui et tenter une appropriation qu'aucune possession ne pourrait égaler, qu'aucune perte ne pourrait compromettre.⁶²

C'est dans cette réappropriation de l'objet perdu comme fétiche, et globalement dans cette positivité du rapport à l'objet – le passage du [N-1] au [N+1] –, que le mélancolique retrouve potentiellement l'état d'*hybris* ; en témoigne également le fait que cette nouvelle étape correspond à une forme de ré-aveuglement du sujet. La circularité du système devient alors envisageable : d'une part, « la tragique insanie du tempérament saturnien prend [...] sa racine

⁵⁹ G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Y. Hersant, Payot & Rivages « poche », 1998 [1981], p. 47.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁶¹ *Idem*, je souligne.

⁶² *Ibid.*, p. 49, je souligne.

dans l'intime contradiction d'un geste qui voudrait embrasser l'insaisissable⁶³ ». D'autre part, l'objet perdu est saisi dans son absence propre :

[...] de même que le fétiche est tout à la fois le signe de quelque chose et de son absence, cette contradiction lui conférant son statut d'objet fantomatique, de même l'objet visé par la mélancolie est en même temps réel et irréel, incorporé et perdu, affirmé et nié.⁶⁴

On voit, avec cette dernière citation, que la circularité de notre schéma s'accélère ; en fait, plutôt que d'étapes, il faudrait parler de report constant de l'*hybris* sur la mélancolie et vice-versa. C'est la temporalité même du processus qui se réduit, c'est pourquoi il apparaît que de vouloir à tout prix boucler la boucle entre *hybris* et mélancolie est moins important que d'observer la simple interdépendance de ces deux états thymiques.

Pour illustrer cette question à son niveau clinique⁶⁵, je citerai rapidement Ludwig Binswanger. Le psychiatre observe, dans un ouvrage au titre faisant écho à notre questionnement puisqu'il s'intitule *Mélancolie et manie*, une distorsion du temps qui frappe aussi bien les mélancoliques que les maniaques. L'antinomie maniaco-dépressive est soumise, dans les deux cas, à une économie temporelle se résumant à une sorte d'éternel présent, une incapacité à rassembler en un seul flux la trame temporelle créée par le souvenir du passé et la projection dans le futur : « dans la mélancolie et la manie la conséquence ou la continuité de l'expérience et par là la réalisabilité du cours de la vie est mise en question⁶⁶ ». Plus spécifiquement,

Si dans la forme d'existence maniaque, l'espace s'élargit et devient infini, ici [dans la forme mélancolique] il devient petit, étroit et fermé, [...] si là le temps se raccourcit, ici il s'allonge, si là le rythme du vécu est rapide, ici il est lent, si là le monde est volatil (fuyant, léger, inconsistant), rose et lumineux, ici il est résistant, lourd et dur, noir et sombre [...] ; s'il s'agit là d'une trajectoire vitale concentrique et circulaire, ici il s'agit d'une "vie punctiforme" ; si là l'homme se dissipe en affairément, ici c'est dans la faute (et plus précisément sans la possibilité du mouvement biographique vers le repentir authentique

⁶³ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁶⁵ Je n'entrerai pas ici de plain-pied dans un domaine médical qui nous entraînerait dangereusement loin des rivages de ma compétence ; mais l'usage de Binswanger par des théoriciens de la mélancolie au sens littéraire du terme (Jean Clair, « Une mélancolie faustienne » in J. Clair (*dir.*), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Réunion des musées nationaux - Gallimard, 2005, p. 456 ; Jean Starobinski, « Les proportions de l'immortalité » in *L'Encre de la mélancolie*, *op. cit.*, pp. 445-447) m'autorise cette incursion.

⁶⁶ Ludwig Binswanger, *Mélancolie et manie*, PUF, 1987 [1960], p. 21.

et par là vers le dépassement de la faute) [...] ; si là la dissimulation et la fuite de soi s'expriment dans la *précipitation*, ici c'est dans la reprise et la *ruminatio*n sans fin.⁶⁷

La description de l'état maniaque permet un rapprochement évident avec la notion d'*hybris* appliquée au sujet de la liste, pris dans un rapport de fuite face à l'item énuméré, de rapidité du rythme et d'euphorie générale ; celle de l'état mélancolique semble également convenir à un sujet s'abîmant dans l'éternelle incomplétude de la liste ; c'est aussi – surtout – le rapport du listeur au récit syntaxiquement hiérarchisé, offrant une « continuité de l'expérience », que l'on retrouve dans un cas comme dans l'autre. C'est enfin une traduction possible de la liste dans sa forme même, telle qu'on en avait vu l'illustration à travers le double processus de cadence et de rythme (*supra*, II.2.7) : elle est à la fois cadence, répétition (« rumination ») et rythme, nouveauté (« élargissement de l'espace »).

Le chapitre qui s'achève se proposait d'observer les liens entre mélancolie et *hybris* ; il faut à présent revenir sur le rapport direct de la mélancolie à la liste (qu'est-ce qu'une liste mélancolique ?), tout en prenant en compte ce constat nouvellement acquis : le système proposé pour traiter de la liste littéraire ne doit pas être appliqué de manière catégorique, étant donné qu'un tel système ne fonctionne pas de manière strictement polarisée, mais admet une circulation constante d'un pôle à l'autre. Désigner une liste comme appartenant au pôle de l'*hybris* ou de la mélancolie ne la contraint en aucun cas dans l'exclusivité de sa catégorie. Une telle catégorisation est dépendante de l'organisation générale du discours dans lequel la liste se présente ; en tant qu'énumération isolée – si elle est réduite à un schéma binaire selon lequel le mot (plein) est séparé d'un autre par un vide – elle présente toujours plus ou moins la même apparence.

5.5 Mélancolie 2 : mélancolie de liste. Un exemple d'Annie Ernaux

On l'a vu, des procédés extérieurs à la simple asyndète entrent en ligne de compte pour traiter de la liste (procédés aussi bien typographiques que stylistiques ou sémantiques). Je partirai du postulat suivant : il est possible d'identifier son versant mélancolique dans des productions où, plutôt qu'un ajout à la totalité, apparaît une « soustraction au vide », ou (pour éviter l'aporie qu'une telle formule installe d'emblée), d'une *mise en évidence du vide qui sépare les*

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 113-114 (souligné par l'auteur).

items de toute liste. Cette mise en évidence peut passer – c’est souvent le cas – par le retrait ostentatoire d’un des items de la liste, comme dans cet exemple de Modiano :

Ainsi, elle s’appelait Yvonne. Mais son nom de famille ? Je l’ai oublié. [...] C’était un nom suave, très français, quelque chose comme : Coudreuse, Jacquet, Lebon, Mouraille, Vincent, Gerbault...⁶⁸

Il y aurait beaucoup à dire sur cette liste, mais cette discussion prendra place au chapitre consacré à Modiano (*infra*, III.2.3.7). Dans l’immédiat, on se contentera de pointer l’oubli qui la motive, et qui focalise l’attention du sujet sur les blancs qui séparent les mots, plutôt que sur ceux-ci. Bien sûr, cette liste possède également sa fonction positive : nommer des noms suaves de francité, avec la dimension politique du discours que cette nomination induit. Mais au premier niveau de la narration, ces noms doivent être écartés comme intrus, aucun d’eux n’étant celui que l’on recherche, ce qui revient à prêter au nom absent plus d’importance qu’à ceux qui se trouvent mentionnés. Le schéma [N=N’-1] est donc parfaitement respecté : la fonction de la liste n’est plus en première instance celle d’un ajout, mais d’un retranchement ; ce que l’on recherche, ce pourquoi on fait la liste, est précisément ce qui ne s’y trouve pas. En termes grammaticaux, nous pourrions dire que la liste de l’*hybris* obéit à un schéma de type polysyndétique [*n* et *n* et *n* et encore *n*], tandis que la mélancolique serait de nature prétéritive [*ni n*, *ni n*, *ni n*]. Mais cette catégorisation est un peu outrée, et en tout état de cause insuffisante, car on a vu que la liste ne se manifestait, la plupart du temps, ni par la polysyndète ni par la prétérition, mais bien par l’asyndète. C’est de cette figure qu’il faut rapprocher le blanc typographique qui nous intéresse, la négativité qui prend le pas sur la positivité de l’item dans l’aspect mélancolique de la liste. Tout texte consiste en une alternance de graphèmes et d’espaces, mais dans la liste (asyndétique), ces espaces sont précisément le lieu de l’asyndète, ils témoignent silencieusement de sa présence. Ils sont donc plus significatifs que dans tout autre type de texte.

On a vu plus haut que la liste de l’*hybris* était souvent longue, mais que ce critère n’était pas toujours nécessaire. De la même manière, la liste mélancolique est souvent courte, même si celle que je veux présenter maintenant ne l’est pas. Il s’agit du premier chapitre des *Années*, d’Annie Ernaux, chapitre qui n’est qu’une grande liste, et dont la première phrase semble

⁶⁸ P. Modiano, *Villa Triste*, Gallimard, 1975, p. 31. Je précise que les points de suspension appartiennent au texte cité, et que la liste s’arrête là.

répondre à Baudrillard et à Anders : « Toutes les images disparaîtront. » Suit une série d'instantanés rapidement décrits, puis des objets, verbaux cette fois :

les slogans, les graffitis sur les murs des rues et des vécés, les poèmes et les histoires sales, les titres

anamnèse, épigone, noème, théorétique, les termes notés sur un carnet avec leur définition pour ne pas consulter à chaque fois le dictionnaire

les tournures que d'autres utilisaient avec naturel et dont on doutait d'en être capable aussi un jour, il est indéniable que, force est de constater

les phrases terribles qu'il aurait fallu oublier, plus tenaces que d'autres en raison même de l'effort pour les refouler, tu ressembles à une putain décatie

les phrases des hommes dans le lit la nuit, Fais de moi ce que tu veux, je suis ton objet

exister c'est se boire sans soif

que faisiez-vous le 11 septembre 2001 ?

in illo tempore le dimanche à la messe

[...] Tout s'effacera en une seconde. Le dictionnaire accumulé du berceau au dernier lit s'éliminera. Ce sera le silence et aucun mot pour le dire. De la bouche ouverte il ne sortira rien. Ni je ni moi. La langue continuera à mettre en mots le monde. Dans les conversations autour d'une table de fête on ne sera qu'un prénom, de plus en plus sans visage, jusqu'à disparaître dans la masse anonyme d'une lointaine génération.⁶⁹

Dans cette liste, le travail dialectique entre *hybris* et mélancolie est très visible. On y lit de très visibles traces de la première, mais dans son ensemble, la liste est passée du côté de la seconde. Ces traces sont flagrantes dans les deux premiers fragments reproduits : chacun offre à lire une liste locale (grossièrement : les inscriptions sordides, le vocabulaire technique des sciences humaines) qui s'ajoute à la liste globale ; cette secondarité rappelle les marques de l'*hybris*, en ce qu'une complication dans l'articulation de la liste rajoute à celle-ci une sorte d'envergure supplémentaire. En outre, les objets mentionnés dans les deux premiers fragments renvoient à un monde marqué positivement : on pourrait croire que se profile une liste à la

⁶⁹ A. Ernaux, *Les Années in Ecrire la vie*, Gallimard « Quarto », 2011 [2008], pp. 927-933.

Philippe Delerm, jouant sur la connivence d'un lectorat du même âge et de même culture que l'auteure. Mais cette positivité disparaît au fil du chapitre, qui s'émaille d'anecdotes personnelles au point que tout, finalement, peut être comparé à ces marques anciennes aujourd'hui disparues, « le shampoing Dulsol, le chocolat Cardon, le café Nadi, comme un souvenir intime, impossible à partager⁷⁰ ».

Mais pour les deux premiers paragraphes de l'extrait, la liste se termine par un item à la signification vague, « les titres » (dont on ne peut que présumer qu'il s'agit de titres de journaux) et « les termes notés... » ; et dans les deux cas, on peut identifier les traces d'une abdication de la voix énonciative face à la masse infinie d'exemples que de telles listes pourraient véhiculer. L'aspiration à l'infini de la liste hybristique semble, à ce niveau, écartée. Les trois fragments suivants pourraient également ouvrir sur des « listes dans la liste », mais l'ambition de les mener à bien semble éteinte avant même qu'elles apparaissent, de sorte que seuls des embryons de liste demeurent, d'un ou deux items. Se révèle donc, dans l'écriture de ces listes, une sorte de démission, rendue plus visible encore par la typographie. Ainsi, les fragments ne comportent pas de majuscule initiale, ni de point final, ce qui donne au blanc qui les sépare plus d'importance qu'il n'en aurait, dans le cas d'une ponctuation normale : l'espace entre les fragments gagne sur leurs seuils mêmes. Si l'on ajoute à cela l'effet « coq-à-l'âne » de ces fragments, leur isolement devient évident. Le travail d'écriture de la liste met ici en évidence la dislocation des items qui la constituent.

Mais ce qui nourrit surtout la présomption d'une démission énonciative, ce sont les quatre indicateurs temporels qui reviennent comme un tocsin tout au long du chapitre : d'abord, dans sa première moitié, consacrée aux images (« Toutes les images disparaîtront », p. 927, « Elles s'évanouiront toutes d'un seul coup », p. 929), puis dans sa seconde, consacrée aux mots (« S'annuleront subitement les milliers de mots qui ont servi à nommer les choses », p. 930, « Tout s'effacera en une seconde », p. 933). Ces affirmations mettent en balance l'extrême rapidité de la disparition annoncée et le ressassement qui l'entoure. Il faut revenir sur l'aspect positif des fragments mis en liste : constitués aussi bien d'éléments de culture commune, haute et basse (citations de Proust, de Mme de Staël, rappels d'une vie intellectuelle germanopratine

⁷⁰ *Ibid.*, p. 932. Starobinski, observant la proximité de la nostalgie et de la mélancolie, consacre quelques lignes à ce symptôme : « le poète exilé persiste à parler sa propre langue, mais nul ne le comprend. [...] Rousseau, dans la première de ses *Réveries*, adopte l'attitude de l'exilé et déclare qu'il n'a désormais plus de destinataire. Il n'écrit plus que pour lui-même. » *L'Encre de la mélancolie*, *op. cit.*, p. 288. Cela ne veut pas dire – on le verra dans les lignes qui suivent – que le lecteur est démuné face à cette posture auctoriale.

bouillonnante et jargonnante, mais aussi blagues obscènes et graffitis) que de souvenirs intimes, cette liste opère une convergence vers un centre subjectif, peut-être autobiographique, témoignant de la richesse d'une vie. Mais à cette richesse, à cette variété, aux images comme aux mots, répondent ces quatre affirmations qui n'en sont qu'une : *tout cela, et en un instant*, est appelé à disparaître dans la mort de cette énonciation particulière. Anticipant sa propre mort, Ernaux présente une figure auctoriale au pouvoir de nomination provisoire et fugace. On verra, dans le chapitre suivant consacré à Le Clézio, que l'*hybris* de liste est fortement associée à un énonciateur qui se confond avec l'image démiurgique de l'auteur, pris dans une sorte de complexe divin.

Dès lors, deux lectures du rapport *hybris*-mélancolie sont possibles. La première serait une lecture de la liste mélancolique où l'énonciation reste fortement ancrée au niveau de la figure auctoriale. Une telle lecture est rendue possible chez Ernaux par l'appartenance générique de son œuvre à l'autobiographie ou à l'autofiction, appartenance aussi bien défendue que contestée⁷¹. Cette acception de la mélancolie « pleine » est à comprendre comme tenant compte de l'*hybris* qui la précède, mais ne disparaît pas avec l'aveu de son échec. Aussi bien l'*hybris* frappait d'aveuglement ceux qui en étaient victimes, les empêchant d'envisager l'inéluctable revers de fortune qui l'accompagne ; aussi bien la mélancolie offre à son sujet une conscience profonde de sa condition, et la mémoire de son parcours. Cet aspect de la mélancolie pourrait être illustré par l'observation d'Aristote, selon qui la mélancolie frappe « tous les hommes d'exception⁷² ». La disparition des mots est un scandale contre lequel l'individu qui écrit doit s'élever, par exemple en faisant valoir la positivité d'un « dictionnaire accumulé du berceau au dernier lit ». On assiste à un retour de l'orgueil, comme si sur la mélancolie se reportait une *hybris* qui n'avait jamais vraiment disparu.

Une autre lecture est possible, qui n'est d'ailleurs pas incompatible avec la première, si l'on admet que peuvent cohabiter l'idée d'une énonciation auctoriale centrale et celle d'une énonciation éparpillée. Cette seconde lecture laisse entendre que, pour Ernaux, ce complexe

⁷¹ Ernaux : « Je récuse l'appartenance à un genre précis, roman et même autobiographie. Autofiction ne me convient pas non plus. » Citée par J. Zufferey, lequel défend pourtant l'existence chez Ernaux d'un certain type d'autofiction (« L'écriture de soi comme invention de l'Autre : formes et enjeux de l'autofiction dans *Passion simple* d'Annie Ernaux » in J. Zufferey (dir.), *L'Autofiction : variantes génériques et discursives*, L'Harmattan - Academia « Au cœur du texte » n° 22, 2012, p. 131, *sqq.*). Cf. également Isabelle Charpentier, pour qui « l'ensemble de [l']œuvre [d'Ernaux] est indiscutablement et globalement autobiographique ». « “Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...” ». « L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », in *Contextes* n° 74, 2006, en ligne : <http://contextes.revues.org/74>, consulté le 15.08.2014)

⁷² Aristote, *Problèmes III*, I, cité par J. Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, *op. cit.*, p. 164.

divin de mainmise sur les mots est dépassé. Une approche différente de la production d'Ernaux apparaît, où l'identité énonciative de ses textes ne se laisse pas réduire à sa propre personne, où « le “je” de [son] œuvre est collectif⁷³ ». Ce déplacement de l'énonciation offre un parallèle judicieux au déplacement de l'*attention* du lecteur, portée moins sur les items de la liste que sur le blanc qui les sépare : de même que l'objet est écarté au profit de son absence, la figure centrale d'énonciation perd de son magnétisme sur les objets qu'elle invoque. Si l'*hybris* de liste apparaît comme un effort de la figure énonciative pour retenir à soi le pouvoir de nomination qu'elle s'est découvert, la mélancolie de liste serait comme un lâcher-prise de ce pouvoir, une démagnétisation. L'« exhibition d'un manque » est en effet indissociable d'un regard sur l'après, sur le moment où le langage continuera sans *je*. Le dernier paragraphe de l'extrait (qui est aussi le dernier du chapitre) est, à cet égard, admirable : on y lit que le pouvoir de nommer sera retiré à celle qui parle, mais octroyé à ceux qui parleront d'elle, en la nommant dans un premier temps (« on ne sera qu'un prénom »), puis en reproduisant le même manque que la liste du premier chapitre des *Années* évoquait – la « masse anonyme » pouvant être comparée à l'ensemble disparate des objets évoqués dans la liste, où rien d'essentiel n'a subsisté, où tout est illustration d'une contingence. Cette permanence relative de la langue sur la source initiale de l'énonciation nous conduit, selon un principe désormais familier, à envisager l'analyse de la liste mélancolique en la déportant vers sa réception.

On retrouve ici le constat selon lequel toute désubjectivation de la liste appelle à une resubjectivation (cf *supra*, II.3.6), et plus encore, ce *jeu* qui accompagne toute réception pour des auteurs comme Iser, Eco ou Picard. Toujours au double sens du terme, car mécaniquement, le blanc de la liste est un espace à investir, un endroit où la langue a du jeu :

Norman Holland, Michaël Riffaterre, Wolfgang Iser ont démontré, chacun dans son secteur, combien le texte exigeait la participation dynamique du lecteur. Ses stimuli, ses “lieux d'indétermination”, ses “blancs” (*Leerstellen*) [...] nécessitent une invention, ou du moins une collaboration : tout texte *a du jeu*, et sa lecture *le fait jouer*, en particulier dès qu'on atteint le niveau des fictions.⁷⁴

« Tout texte a du jeu », certes, mais l'espace en question, dans la liste mélancolique, est celui où le lieu d'indétermination est *plus vide* que d'habitude, où au vide naturellement présent entre les mots, on a encore retranché – ou qu'on a encore élargi. C'est le lieu où le *playing* se

⁷³ A. Ernaux, citée par I. Charpentier, *art. cit.*

⁷⁴ M. Picard, *La Lecture comme jeu*, Minuit « Critique », 1986, p. 48 (souligné par l'auteur).

défait du *game*⁷⁵, où face aux exemples donnés (par Ernaux), l'important est moins ce qui est nommé dans la liste que ce que l'on pourrait soi-même, en tant que récepteur, y faire figurer. Une nouvelle fois, il serait exagéré de postuler que la positivité de la liste disparaît : celle-ci, dans ses fondements historiques, est déterminée, marquée par les items qui la constituent. Mais sa négativité l'emporte : le « tout » qui la résume à trois reprises ne reprend pas que l'ensemble qu'elle constitue, il instaure métonymiquement la disparition de toute vie individuelle, que l'on soit ou non concerné par les phrases des hommes dans le lit la nuit, ou par ce que l'on faisait le 11 septembre 2001. Cette liste ramène plus directement à la certitude de notre état mortel qu'aux éléments anecdotiques qui la constituent, et c'est ce qui en fait une liste mélancolique, la mélancolie étant, en ses fondements historiques, une « exacerbation de la conscience de soi⁷⁶ ». C'est donc finalement là que se trouve le *réinvestissement* de l'énonciation par le lecteur : dans cette réapparition de l'objet perdu (Agamben), cette nouvelle responsabilisation du lecteur de liste telle que Sève ou Rabatel en suggéraient l'existence (cf. *supra*, II.3.5-6).

Pour finir, afin de resituer la liste mélancolique dans son contexte historique de seconde moitié du XX^e siècle, je veux encore requalifier ce « blanc », cet espace de non-texte au cœur de la liste, qui centralise le réinvestissement lectoral. Pour ce faire, je m'aiderai de trois réflexions qui laissent augurer l'existence d'une dynamique d'*hybris*-mélancolie spécifique à cette période. La première est de Gilles Deleuze :

Nous sommes transpercés de paroles inutiles, de quantités démentes de paroles et d'images. La bêtise n'est jamais muette ni aveugle. Si bien que le problème n'est plus de faire que les gens s'expriment, mais de leur ménager des vacuoles de solitude et de silence à partir desquelles ils auraient enfin quelque chose à dire.⁷⁷

Cela est probablement devenu un lieu commun, mais l'époque contemporaine se caractérise, dans son rapport à l'information, par des impératifs de vitesse et de productivité, qui sont cela même contre quoi s'inscrit la « vacuole » deleuzienne. Précisons que Deleuze appelle de ses vœux un lieu symbolique de dégagement, une absence de discours *dépressurisée* en quelque sorte – je veux dire par là qu'il s'agit dans un premier temps pour lui de laisser cet

⁷⁵ Cf. *supra*, II.3.7. On pourrait également rapprocher ce schéma avec celui de Michel de Certeau, qui établit une différence la *stratégie* (surplombante, productrice de règles, « qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir [...] est isolable ») et la *tactique* (qui « n'a pour lieu que celui de l'autre », n'a « pas la possibilité de se donner un projet global », est un « art du faible ». Ce faible serait le lecteur. Cf. *L'invention du quotidien*, *op. cit.*, pp. 59-61.

⁷⁶ E. Panofsky, R. Klibansky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Gallimard, 1989 [1964], p. 371.

⁷⁷ G. Deleuze, *Pourparlers*, Minitext, 1990, p. 177.

espace subsister en un pur et simple affranchissement des contraintes du réel⁷⁸. Mais, immédiatement après, il y réinvestit également *quelque chose de rare* : « Douceur de n'avoir rien à dire, droit de n'avoir rien à dire, puisque c'est la condition pour que se forme quelque chose de rare ou de raréfié qui mériterait un peu d'être dit⁷⁹ ». La rareté caractérise sans doute les « hommes d'exception » d'Aristote.

Malgré cela, cette image semble particulièrement bien adaptée à la problématique de liste contemporaine, dans un monde où le dire prolifère et se congestionne. L'idée de vacuole est également soulevée par la seconde citation, que l'on doit au psychanalyste Charles Melman. Il y développe une réflexion sur le désir qui s'adapte à la problématique de l'*hybris* contemporaine, dans la mesure où il décrit un même monde du tout-dire, dans lequel tout semble à portée immédiate. L'*hybris* spécifique à la liste fait écho à cette constatation : la chose doit être là *parce qu'on la nomme*. Si tout a lieu, de manière immanente, il n'y a pas de raison que la nomination de toute chose ne soit pas, de facto, une convocation directe de cette chose. Autrement dit :

Nous sommes passés de la *représentation* qui nous est familière, coutumière du rapport au sexe, lui que nous ne faisons jamais qu'approcher, pour – semble-t-il – préférer sa *présentation*. [...] Si l'on poursuit dans ce droit fil, ce qui marque cette mutation culturelle, c'est cet effacement du lieu de recel propre à abriter le sacré, c'est-à-dire ce dont se soutiennent tant le sexe que la mort.⁸⁰

« Impossible dès lors d'être mélancolique », comme le disait Réda en ouverture de ce chapitre, avec ce « dès lors » qui sonne comme un constat historique, une « mutation culturelle ». Une impossibilité qui fait écho à la troisième citation, de Günther Anders, à propos de la réification du corps à l'âge contemporain, citation qui s'inscrit dans une réflexion passagère à propos du maquillage des femmes : elle ne sauraient, dit Anders, se montrer en public sans que leurs visages et leurs mains n'aient été transformés, comme en un objet industriellement produit et identique pour toutes (de la manucure à la manufacture, pourrait-on dire). De la même façon que Deleuze constatait la « quantité démente de paroles et d'images » et Melman « l'abandon du lieu du recel », Anders observe dans la réification

⁷⁸ On trouve chez Derrida une réflexion similaire, non dépourvue d'ironie, à propos de l'Université : « le rythme interne du dispositif universitaire est relativement indépendant du temps social et détend l'urgence de la commande, lui assure une grande et précieuse liberté de jeu. Une place vide pour la chance. L'invagination d'une poche intérieure. » J. Derrida, « Les pupilles de l'Université. Le principe de raison et l'idée de l'Université », in *Du droit à la philosophie*, Galilée, 1990, p. 497.

⁷⁹ G. Deleuze, *Ibid.*, p. 177.

⁸⁰ C. Melman, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix*, Denoël, Folio « essais », 2002, p. 24.

volontaire du corps, non plus sur le mode de l'ornementation mais de l'adéquation à la production industrielle, un bannissement général et volontaire de l'homme face à la technique (qui donne à son livre son titre) ; dans la mécanique serrée des instruments, l'homme n'a plus sa place. C'est pourquoi,

aujourd'hui, un corps "nu" n'est pas un corps dénudé, mais un corps qui n'a pas été travaillé, un corps dénué des attributs d'une chose, privé de toute référence à la réification. Et l'on a bien plus honte du corps "nu", pris en ce nouveau sens, même s'il est couvert, qu'on avait honte du corps "nu" au sens traditionnel – jusqu'à ce qu'on le réifie de manière satisfaisante.⁸¹

Cette réflexion prend tout son sens lorsqu'on la compare au premier chapitre des *Années*. Non seulement l'énonciatrice s'y met à nu, à un premier niveau d'aveu intime, par exemple dans ces « phrases terribles qu'il aurait fallu oublier », mais à un second niveau, dans sa condition, cette fois non plus strictement féminine, mais humaine, de mortelle en sursis. À la « honte prométhéenne », hybristique, d'être vue sans maquillage, répond cette seconde mise à nu, qui est l'inverse de la fuite en avant de l'*hybris*, l'inverse de la compulsion d'accumulation : une *tabula rasa* des images et des mots. Il n'est pas impossible d'être mélancolique, mais c'est à ce prix fort qu'on l'est – pour Ernaux, au prix d'une protension vers l'état cadavérique qui, seule, peut répondre à l'accumulation induite par une transformation de l'homme en ses propres instruments – en ses propres images, en ses propres mots.

⁸¹ G. Anders, *L'Obsolescence de l'homme*, op. cit., p. 47 (souligné par l'auteur).

Troisième partie :
la liste littéraire
contemporaine
(1963-2013)

1 AVANT-PROPOS AU SUJET DU CORPUS

Quand elle pense à cette génération d'hommes qui se taisent, ces garçons qui ont connu la Grande Dépression et qui, devenus adultes, ont été, ou pas, soldats pendant la guerre, elle ne leur en veut pas de refuser de parler, de ne pas vouloir retourner dans le passé ; mais quelle bizarrerie se dit-elle, quelle sublime incohérence quand on voit que sa génération à elle, qui n'a pas encore grand-chose dont elle puisse parler, a produit des hommes qui ne cessent de bavarder [...] tandis que ces hommes qui se taisent, ces vieux, ceux qui sont à présent sur le point de disparaître, elle donnerait n'importe quoi pour entendre ce qu'ils ont à dire.
Paul Auster¹

Le Clézio publie *Le Procès-Verbal* en 1963, Perec *Les Choses* en 1965, Modiano *La Place de l'étoile* en 1968. Comme l'observe Sophie Jollin-Bertocchi, le *Procès-verbal* et *Les Choses*, proches par leur parution à deux ans d'intervalle, le sont aussi par leur inscription dans un même « projet de dénonciation de la société moderne² ». Cette remarque pourrait être valable pour *La Place de l'étoile* également, à propos duquel Modiano écrira plus tard qu'il voulait « river leur clou³ » aux profiteurs de l'Occupation restés en place après-guerre. Au fond, c'est plutôt en amont de la parution de ces romans qu'il faut envisager ce qui les lie, en considérant comme *terminus a quo* la Seconde Guerre mondiale. Le motif de la guerre court dans leur œuvre sans discontinuer, et chez eux, comme on le verra, l'écriture de la liste est profondément liée à cet événement historique.

L'épigraphe de Paul Auster, en tête de ce chapitre, nous permet d'envisager la génération ainsi constituée par ces trois auteurs comme prise dans cette problématique : parler ou se taire, à propos de cet événement central de leur siècle. Dans leurs pratiques de la liste, leur rapport au langage recoupe cet impossible choix : la liste, en tant que témoignage de la guerre, exemplifie aussi bien un bavardage qu'une occultation, illustre aussi bien le discours du bavard que celui du taiseux. Ce que la guerre fait à la liste, en substance, est de l'entraîner dans sa propre mécanisation, d'en faire un instrument, un rouage. Les noms pris dans les listes seront soit sacrifiés, soit soustraits à un vide insondable, une très grande fosse commune. La guerre des

¹ P. Auster, *Sunset Park*, trad. P. Furlan, Arles, Actes Sud, 2011, p. 110.

² S. Jollin-Bertocchi, « Variations sur le thème de la liste dans *Ritournelle de la faim* de J.M.G. Le Clézio », in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, 2013, p. 275.

³ P. Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, 1997 [Folio 1999], p. 71.

mots, qui continue après la guerre des armes, a comme enjeu le rapport entre la mémoire et l'oubli, entre la réhabilitation et la condamnation.

Cette préoccupation soudain grave, soudain absolue, entérine une séparation entre les listes littéraires de la première et de la seconde moitié du siècle. Un très rapide parcours des enjeux formulés par la liste dans les avant-gardes précédant la Deuxième Guerre mondiale montre que sa fonction est, alors, essentiellement positive, voire le véhicule d'une plénitude, d'un enthousiasme unilatéral. Pierre-Henri Kleiber identifie la liste surréaliste (surtout chez Breton) à cette positivité, indiquant qu'elle est « un des moyens de revivifier le langage⁴ » ; il en fait aussi le signe d'un « fluide (ré)conciliateur parcour[ant] le réel⁵ ». Stéphanie Thonnerieux, observant les effets de la liste conjugués à ceux du vers libre chez Cendrars ou Apollinaire, conclut à un « partage » de la réalité dans le « renforcement de la *deixis*⁶ ». Johanne Mohs enfin, dans une perspective comparable puisqu'elle traite des manifestes avant-gardistes de Marinetti ou Tzara, envisage la liste comme symptôme d'une « utopie centrale propre à presque toutes les avant-gardes historiques – le rapprochement de l'art et de la vie⁷ ». A propos de Tzara notamment, elle conclut que « la liste dans les manifestes DADA [devient] le mode de représentation par excellence du chaos et de l'exubérance incontrôlable de la vie⁸ ». Ce survol est bien sûr trop lacunaire pour rendre compte avec exhaustivité des fonctions de la liste littéraire avant 1945, mais il est suffisant pour constater qu'à partir de cette date, à la positivité du réel et à l'exubérance de la vie s'adjoint l'expression d'une absence, l'omniprésence de la mort et de la catastrophe radicale. À la liste optimiste, dressée dans la positivité de ses items, succède une liste en demi-teinte, plus consciente du vide qui sépare ceux-ci.

Pour les trois auteurs analysés dans ce chapitre, l'affiliation aux avant-gardes de l'après-guerre est, pour le moins, tangente. L'affiliation de Perec à l'Oulipo est bien connue, même si elle ne date que de 1967, c'est-à-dire deux ans après la parution des *Choses*. On sait par ailleurs à quel point Perec était opposé aux théories de Robbe-Grillet sur le roman, et son refus d'y être

⁴ P.-H. Kleiber, « Sur la liste surréaliste. Poétique et philosophie des “énumérations égarantes” », in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, 2013, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁶ S. Thonnerieux, « L'effet-liste et le vers libre au début du XX^e siècle » in *Liste et effet liste en littérature*, *op. cit.*, pp. 324-325.

⁷ J. Mohs, « De l'art à la vie – mise en liste. La fonction de la liste dans les manifestes des avant-gardes historiques » in *Liste et effet liste en littérature*, *op. cit.*, p. 129.

⁸ *Ibid.*, p. 140.

affilié⁹. *Le Procès-verbal* a pu être considéré comme appartenant au Nouveau Roman, quoique cette appartenance s'amalgame avec d'autres courants de l'avant-garde d'après-guerre, c'est-à-dire véritablement avec aucun, si l'on en croit Ricard Ripoll Villanueva. Pour lui, d'une part, « *Le Procès-verbal* nous oblige à prendre en considération trois mouvements littéraires par rapport auxquels il conviendrait de situer le roman. Il s'agit du Nouveau Roman, de l'OULIPO et de l'écriture textuelle des écrivains groupés autour de la revue *Tel Quel*. » D'autre part, « Ce qui l'éloigne du Nouveau Roman c'est sa volonté d'être unique, de n'appartenir à aucune école.¹⁰ » On constatera, dans ce chapitre, qu'à la même époque où Perec publiait *La Disparition* ou *La Vie mode d'emploi*, Le Clézio proclamait, plus qu'une non-adhésion, le très net rejet de toute forme de *contrainte* sur son activité d'écriture. Quant aux débuts de Modiano, Bruno Blanckeman note explicitement que « rien ne relève d'une revendication de filiation » entre Perec et lui, que « les deux projets se cristallisent de façon parallèle¹¹ ». En fait, Perec, Modiano et Le Clézio se distinguent de leurs affiliations aux avant-gardes d'une part et des rapprochements que l'on peut faire de leurs œuvres respectives d'autre part, par la progression très singulière de leurs carrières respectives, qui présentent les caractéristiques d'une évolution plus interne qu'externe. Si Perec s'est fait une spécialité de surprendre son lectorat à chaque nouvelle parution, en n'empruntant jamais deux fois le même chemin littéraire (à l'image du problème des ponts de Königsberg, qui le fascinait¹²), la progression des carrières de Le Clézio et de Modiano s'est effectuée sur un mode littéraire à la fois très personnel et très prévisible.

Cet individualisme de l'écriture, qui s'oppose aux affiliations avec l'avant-garde, est propre à chacun des auteurs dont il sera question dans cette troisième partie. Il témoigne de leur appartenance à une modernité où l'individu est érigé en modèle indépassable, mais en même temps à une époque plus précise – la seconde moitié du XX^e siècle – qui a vu ce modèle subir plus d'attaques que jamais. Il est significatif d'observer en parallèle ces multiples carrières

⁹ Voir, pour une synthèse jubilatoire des expressions de ce refus, Roland Brasseur, *Je me souviens de Je me souviens. Notes pour Je me souviens de Georges Perec à l'usage des générations oubliées*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1998, pp 98-99.

¹⁰ R. Ripoll Villanueva, « Le Procès-verbal : Stratégies de l'énigme » in D. Jiménez et E. Real (éds.), *J.M.G. Le Clézio, actes du colloque international*, Valence, 1992, pp. 36-37.

¹¹ B. Blanckeman, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? » in M. Heck (dir.), *Cahiers Georges Perec n° 11 – filiations perecquiennes*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, p. 122. On notera également l'insistance de la 4^e de couverture de *La Ronde de nuit* (Gallimard, 1969), où l'on lit tout d'abord « Patrick Modiano n'a rien connu de la guerre et de l'occupation, mais [...] se livre [...] à une recreation de cette époque » ; et ensuite « Patrick Modiano tente un exorcisme contre un passé qu'il n'a pas vécu mais dont les derniers remous l'ont atteint ».

¹² G. Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, p. 87 : « Si j'en avais le temps, j'aimerais concevoir et résoudre des problèmes analogues à celui des ponts de Koenigsberg, ou, par exemple, trouver un trajet qui, traversant Paris de part en part, n'emprunterait que des rues commençant par la lettre C. »

littéraires comme issues d'une époque imprégnée de formalisme, ce dont témoignent directement les débuts des trois écrivains les plus anciens de ce corpus. Au plus fort de ce qu'Alain Vaillant a appelé le « droit à l'autotélicité¹³ » revendiqué par la littérature, au plus fort de son autonomie, ils se font remarquer dès leurs premiers romans, tous trois primés¹⁴, tous trois clairement assimilables à la littérature expérimentale qui fleurit alors.

Deux d'entre eux – Modiano et Le Clézio – s'en détachent pourtant d'emblée, proclamant leur absence d'affiliation à toute collectivité. Chacun connaît ensuite, plus ou moins rapidement, un « retour au récit », à la suite de cette première phase expérimentale. Assez tôt pour Modiano, pour Le Clézio aux alentours de 1980, date qui est précisément celle que choisit Henri Raczymow pour l'inscrire sur la pierre tombale du « grand écrivain¹⁵ ». Je ne me prononcerai pas ici sur la pertinence des propos de Raczymow, mais je constate qu'avec l'abandon de l'expérimentation, Modiano et Le Clézio quittent également une posture jusqu'au-boutiste, une *hybris*, pour se réengager pleinement, et plus humblement, dans un récit qui fait la part belle à l'Histoire – Histoire à laquelle est subordonnée l'autorité de l'individu. Perec, quant à lui, n'a jamais abandonné l'expérimentation, mais s'est durant toute sa carrière frotté au problème de l'écriture de l'Histoire face à l'insuffisance de l'identité individuelle définie par l'état civil – c'est dire que son *hybris* a, de tout temps, été tempérée par une évidente mélancolie. Reconnus tôt, régulièrement et durablement, si ces trois auteurs ont fini par être entièrement monumentalés par des institutions¹⁶ qui les légitiment désormais sur la base de leur œuvre toute entière, c'est sans doute en partie parce qu'ils témoignent, à travers leurs débuts, d'une époque qui croyait au Grand Écrivain¹⁷.

¹³ A. Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Armand Colin, 2010, p. 38.

¹⁴ Rappelons qu'à leur sortie, *Les Choses* et *Le Procès-Verbal* remportent le prix Renaudot et *La Place de l'étoile* les prix Fénéon et Roger-Nimier.

¹⁵ Plus exactement, une agonie qui prend comme point de repère principal la mort de Sartre en 1980 et se prolonge jusqu'à l'interruption de l'émission *Apostrophes*, en 1990 (H. Raczymow, *La Mort du grand écrivain*, Stock, 1994, pp. 196-197. Je note au passage que Raczymow identifie Modiano et Le Clézio parmi ces survivants d'une époque révolue, relayant même à propos de Le Clézio cette remarque assassine : « il était un écrivain qui est devenu romancier » (p. 106).

¹⁶ Spectaculairement pour Le Clézio, qui reçoit en 2008 un Nobel inattendu. Plus unanimement reconnu par les médias hexagonaux, Modiano est quant à lui célébré lors de chaque nouvelle parution, par exemple sur le plateau d'« Esprits libres » sur France 2, le 5 octobre 2007, où, invité par Guillaume Durand, il voit défiler toute une série d'artistes ou de journalistes venant lui rendre un hommage hagiographique, de Sandrine Kiberlain à Vincent Delerm.

¹⁷ D. Viart montre bien que la génération des Nouveaux Romanciers pratiquait déjà une posture d'humilité, malgré la reconnaissance institutionnelle dont ils bénéficiaient – ainsi de Beckett et de son « bon qu'à ça », de Simon au Nobel modeste (*La Littérature française au présent*, op. cit., p. 313). On ne saurait en dire autant du Le Clézio du *Procès-Verbal* ou du Robbe-Grillet de *Pour un Nouveau Roman*, par exemple, parus la même année 1963.

Les événements de l'Histoire récente ont un impact évident sur la production littéraire contemporaine (au premier rang desquels on cite volontiers la chute mur de Berlin en 1989¹⁸). Perec est mort en 1982, avant d'avoir pu faire écho à ces événements. Quant à Le Clézio et Modiano, dans les liens qui les unissent à leur(s) époque(s), ils ne participent pas de la même manière à cette périodisation, ayant poursuivi une carrière littéraire qui s'étend, pour l'un comme pour l'autre, sur plusieurs décennies historiquement mouvementées. Leur corpus impose une approche historique, davantage définie – de plus en plus au fil du temps, en fait – par l'événement littéraire lui-même, dans sa cohérence interne. De telles œuvres, monumentalisées, traversent l'Histoire au moins autant, et parfois plus, qu'elles ne sont traversées par elle. Dans leurs gouvernances respectives, ces œuvres ont tenu compte de l'Histoire dans la mesure où celle-ci vivait en elles ; ainsi l'importance majeure de la décolonisation pour Le Clézio, ou de l'Occupation pour Modiano, leur imposent – selon leurs trajectoires particulières – des préoccupations où l'idiomatique, voire l'obsessionnel, prévaut sur l'expérience collective.

Enfin, c'est finalement cette appartenance « malgré tout » à notre contemporanéité qui donne à Le Clézio et Modiano leur place au sein d'un corpus plus fourni en auteurs jeunes, au sommet de leur art. Même si Modiano et Le Clézio sont aujourd'hui deux vieux messieurs dont l'essentiel de la carrière est derrière eux, ils sont pourtant encore en activité. Même s'il est peu probable qu'une nouvelle publication de l'un ou de l'autre change radicalement l'horizon d'attente de leur lectorat, le fait qu'ils publient encore nous les attache, illustrant ainsi une forme d'arbitraire de la périodisation littéraire auquel il est impossible d'échapper¹⁹.

¹⁸ C'est par exemple le cas de Lionel Ruffel, qui dans *Le Dénouement* (Lagrasse, Verdier, 2005, p. 17) considère qu'« un nouveau siècle s'ouvre en 1990 et avec lui une nouvelle conception de l'histoire ». Par ailleurs, il faut également relativiser la valeur de l'événement dans le processus de l'histoire littéraire, admettre avec A. Vaillant que ce processus compte également de nombreux exemples d'« asynchronies littéraires » (*op. cit.*, p. 129) voire de « permanence » (*ibid.*, p. 130). Voir à ce propos mon *Introduction*.

¹⁹ A. Vaillant, *op. cit.*, p. 132 : « tous les processus historiques sont progressifs et continus et [il faut], encore et toujours, prendre en compte à la fois les rythmes littéraires et les autres évolutions culturelles ou sociales, les données événementielles et les phénomènes de longue durée ».

2 DE L'APRÈS-GUERRE À NOS JOURS (PEREC, LE CLÉZIO, MODIANO)

2.1 Perec – entre plein et vide

2.1.1 Notes sur quelques rapports de filiation

L'écriture contemporaine, à de rares exceptions près (Butor), a oublié l'art d'énumérer : les listes de Rabelais, l'énumération linnéenne des poissons dans *Vingt mille lieues sous les mers*, l'énumération des géographes ayant exploré l'Australie dans *Les Enfants du capitaine Grant...*¹

Cette remarque de Perec confirme l'aspect archétypique des listeurs qu'il mentionne ; plus encore, étant donné la propension perecquienne à faire usage de la liste dans son écriture, ces noms offrent une évidence de filiation entre ces écrivains. En entrant dans la période historique qui fera l'objet de cette étude, la question de la sélection du corpus change. Avouons-le d'entrée : quant au nom que Perec glisse entre parenthèses, il ne sera pas question au cours de la présente étude, sauf de manière prétéritive dans les quelques lignes qui vont suivre. Tout d'abord, il faut bien admettre que l'on ne pourra pas aborder chaque auteur concerné par la liste. Il y aura des absents illustres, et Butor est l'un d'eux (au même titre que Leiris ou Simon²). Son immense production, qui se poursuit, est pour quelque chose dans cette absence : il faudrait lui consacrer toute une thèse. En outre, je me donne tout de même une excuse plus substantielle pour ne pas le traiter. En effet, Butor n'a pas vraiment intégré de listes dans ses premiers textes, les seuls que la critique considère comme des romans³. Après *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956) et *La Modification* (1957), Butor déconstruit la forme romanesque dans le même mouvement qui fonde la promotion de la liste comme mode scriptural de premier plan, avec *Degrés* (1960). La pratique de la liste dans ce dernier texte (particulièrement dans sa troisième et dernière partie), puis plus encore dans *Mobile* (1962),

¹ G. Perec, *Penser/Classer*, Hachette « Textes du XX^e siècle », 1985, p. 22.

² Faute de mieux, je renvoie à l'article très riche de Gérard Berthomieu, « Sur une figure critique du roman. La liste des lieux-dits dans *La Route des Flandres* de Claude Simon » in *Liste et effet liste en littérature*, op. cit., pp. 73-95.

³ Par exemple, l'article « Butor (Michel) » de l'*Encyclopædia Universalis* donne l'indication suivante : « sur une œuvre qui comprend aujourd'hui une trentaine de titres, on ne compte, en dehors de ses essais théoriques et critiques sur le genre, que quatre romans, tous écrits entre 1950 et 1960 », t. 4, 1990, p. 684. On note au passage que les livres qu'a écrits Butor ou auxquels il a collaboré se sont multipliés de manière métastatique depuis cette « trentaine de titres ». Les spécialistes s'accordent aussi sur ce point : « Pour Butor, la forme du roman ne suffit pas pour décrire un monde en mouvement, aussi abandonnera-t-il *Les Jumeaux*, roman qui devait suivre *Degrés*, pour explorer d'autres formes [...] », J. Waelti-Walters, *Michel Butor*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 27.

illustre sa volonté de quitter le roman⁴. Or les auteurs qui fondent mon travail sont avant tout des gens pour qui le roman sert d'espace littéraire à la liste, et c'est la raison pour laquelle il ne sera plus question de Butor ici qu'occasionnellement, comme dans la citation ci-dessus, en tant que passeur de l'importance esthétique de la liste.

C'est pour une raison comparable que, m'attachant à observer l'usage de la liste chez Perec, je choisirai de ne pas me pencher sur ses avant-textes. Il serait certes intéressant d'observer la liste en tant que matrice pour l'écriture du texte, en particulier depuis la publication en 1993 du *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*⁵. Outre le fait que ce n'est pas un aspect de la création romanesque propre uniquement à Perec (les brouillons de Zola, pour prendre un autre exemple, sont aussi systématiquement constitués de listes), on peut lire Perec et traiter de la liste perecquienne sans cet apport, en partant du texte publié. C'est ce que je vais faire, m'appuyant pour commencer sur cette remarque de Bernard Magné : « lire le chapitre 36 ou tout autre chapitre de *La Vie mode d'emploi* ne consiste pas à tenter d'en retrouver les générateurs figurant sur la liste⁶ ». Les textes qui feront l'objet de ce chapitre seront au premier chef *La Vie mode d'emploi*⁷ mais également quelques essais, par exemple *Penser/Classer*, *Espèces d'espaces* ou encore *L'Infra-ordinaire*. Ces derniers, au propos souvent métatextuel, constituent un commentaire du texte romanesque, et c'est à ce titre qu'ils m'intéresseront. L'entrée dans la liste perecquienne par le roman n'est ni plus ni moins valable qu'une autre, à propos de ces textes génériquement divers et dont Jacques Roubaud dit qu'ils sont « mangés de listes⁸ » : il proposait quant à lui d'y entrer par le biais générique de la poésie⁹ ; malgré l'argument d'autorité qu'il convoque, ce n'est pas le chemin que je suivrai.

Evincer Butor de cette étude, impose *a contrario* de consolider la filiation qui relie les œuvres de Perec à celles de Verne, de Rabelais et d'Homère, de proche en proche. Les relations intertextuelles entre Perec et Verne ne sont plus à établir, entre l'épigraphe de VME tirée de

⁴ A propos des listes de *Mobile*, il déclarera dans un entretien : « toute cette violence qu'il y a dans *Mobile*, cette *juxtaposition*, a beaucoup frappé les premiers lecteurs. Cela a donné l'impression d'une espèce de bruit dans le livre » (M. Santschi, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 59, je souligne). On peut déduire de ces considérations que Butor choisit à cette époque de préférer le « bruit » au « livre » et, partant, la « juxtaposition » au roman.

⁵ *Cahier des charges de La Vie, mode d'emploi*, H. Hartje, B. Magné et J. Neefs (éds.), CNRS/Zulma, 1993.

⁶ B. Magné, « Le "cahier des charges" de *La Vie mode d'emploi* », in B. Didier & J. Neefs (dirs.), *Penser, classer, écrire de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 192.

⁷ G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978. Dorénavant : VME.

⁸ Jacques Roubaud, « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec » in B. Didier et J. Neefs, *op. cit.*, p. 201.

⁹ « La liste, et il en convenait explicitement (j'en témoigne), était son lien le plus certain avec la poésie. » *Ibid.*, p. 202.

Michel Strogoff (« Regarde de tous tes yeux, regarde ») et les nombreuses allusions et citations¹⁰ qui émaillent le roman¹¹. Pourtant, alors que la liste vernienne témoignait d'une tentation de la digression, de velléités de « roman buissonnier », Perec use du chemin de traverse comme d'un principe d'écriture complètement assumé¹². Un principe qui fait d'ailleurs la part belle à la citation, et celles de Verne et de Rabelais sont nombreuses dans son œuvre. Afin de raffermir le lien entre ces écrivains de la liste, je mentionnerai ici deux extraits, des citations ou allusions ayant trait à cet « art d'énumérer » que Perec regrette. Le premier évoque l'anatomie de Quaresmeprenant (et ne nécessite pas d'explicitation contextuelle) ; la seconde, qui est une description de l'une des malles emmenées dans leur voyage par Bartlebooth et son domestique Smautf, cite explicitement, mais sans le refaire, l'inventaire de la caisse que trouvent les naufragés de *L'Île mystérieuse* :

[...] deux acrobates, dont l'un, énorme, une espèce de Porthos, six pieds de haut, la tête volumineuse, les épaules à proportion, la poitrine comme un soufflet de forge, les jambes comme des baliveaux de douze ans, les bras comme des bielles de machine, les mains comme des cisailles, tient à bout de bras le second [...]. (VME, p. 209.)

Son contenu reprenait, simplement modernisé, celui de la malle lestée de tonneaux vides que le capitaine Nemo fait échouer sur une plage à l'intention des braves colons de l'île Lincoln, et dont la nomenclature exacte, notée sur une feuille du carnet de Gédéon Spilett, occupe, accompagnée il est vrai de deux gravures presque pleine page, les pages 223 à 226 de *L'Île mystérieuse* (Ed. Hetzel). (VME, p. 412.)

Pour synthétiser les rapports qui unissent Perec aux auteurs de notre Première partie, il faudrait encore mentionner un trait commun : la liste comme figure de l'excès. On a vu que l'excès était systématiquement évoqué face aux listes de grande taille d'Homère, Rabelais ou Verne. Tiphaine Samoyault, qui dans son essai *Excès du roman* consacre de nombreuses pages à Perec, cite Homère et Rabelais comme des « références de la démesure¹³ ». Ces auteurs ont tous

¹⁰ Dans le *Cahier des charges* (op. cit., passage non paginé), on peut observer le fac-similé du cahier de citations ayant servi à Perec. Vingt auteurs y sont mentionnés, dont Verne et Rabelais. Pour plus de précisions, on se reportera à l'article de C. De Bary, « Perec, lecteur de Jules Verne » in J.-P. Picot et C. Robin (dirs.), *Actes du colloque de Cerisy – Jules Verne, cent ans après*, Rennes, Terre de Brume, 2005, pp. 413-428.

¹¹ L'indication générique que Perec attribue à *La Vie mode d'emploi* est « romans » ; j'y reviendrai, mais pour plus de lisibilité, je garderai en général le singulier pour qualifier ce texte.

¹² Christelle Reggiani : « si la confection de listes représente sans doute un passage obligé de l'écriture sous contraintes, leur intégration à un état final du texte constitue en revanche un véritable choix esthétique de la part de l'écrivain ». « Poétique de la liste. Inventaire et épuisement chez Georges Perec » in *Liste et effet liste en littérature*, op. cit., p. 508.

¹³ T. Samoyault, *Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999, p. 30.

une « propension [...] à combler l'hiatus entre monde fictionnel et monde réel, entre le monde du texte et celui du lecteur¹⁴ ». La question du rapport au réel, tel que chaque auteur de mon corpus le recherche à travers la pratique de la liste, s'en trouve donc confirmée. Chez Perec, la question du « comblement » prendra un aspect central en ce qui concerne le rapport de la liste au roman : la dynamique principale dans laquelle l'usage de la liste s'inscrit est en effet une dynamique de plein et de vide.

2.1.2 Quel réel chez Perec ?

A quoi correspond, chez Perec, cet attrait du réel dont on a vu qu'il motivait l'écriture de la liste littéraire en général ? Pour Samoyault, les romans de l'excès, et *VME* en particulier, s'inscrivent dans une tradition, celle de l'œuvre-monstre ou de l'œuvre-monde¹⁵. Le roman de Perec y est envisagé comme l'une d'elles, mais avec la spécificité d'une intense thématisation du *vide* au sein du texte, et le constat selon lequel « l'excès du roman [...] se construit [...] dans un mouvement quasi pendulaire du plein au vide et du vide au plein, dans une alternance de l'actuel et du virtuel, du réel et du possible¹⁶ ». Thématiquement tout d'abord, nombre des pièces évoquées dans *VME* sont, d'une façon ou d'une autre, vides¹⁷ ; un vide spatial qui rappelle la vanité existentielle du grand projet de Bartlebooth, programmant à l'âge de vingt ans les cinquante années du reste de sa vie comme s'il s'agissait d'une énorme bulle, destinée à éclater, à se résoudre dans sa propre absence. Rappelons que Bartlebooth, cherchant à meubler sa vie oisive, apprendra l'aquarelle, peindra cinq cents marines pour autant de ports visités dans le monde entier, les confiera à Winckler pour qu'il en fasse des puzzles, que le milliardaire s'emploiera à son retour à reconstituer, puis à détruire, de manière à ce qu'« aucune trace [...] ne rest[e] de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur¹⁸ ». Les pièces de l'immeuble de la rue Simon-Crubellier constituent le cadre spatial dans

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 179 et suiv., mais c'est une dénomination dont H. Hartje, B. Magné et J. Neefs font usage également, dans la préface du *Cahier des charges*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ T. Samoyault, 1999, *op. cit.*, p. 185. On notera au passage que l'observation d'une telle dynamique du plein et du vide est une constante dans l'étude de la liste, si l'on en croit la remarque de Maurice Laugaa pour qui le sens de la liste se dévoile dans le « battement d'un trop-vidé et d'un trop-plein » (« Le récit de liste », *Etudes françaises* n° 14, 1978, p. 168).

¹⁷ On trouve quantité de pièces vides, dans l'immeuble du 11, rue Simon-Crubellier. Une recherche rapide, ne serait-ce que dans les premiers chapitres, le prouve : chap. III, p. 30, « Ce sera un salon, une pièce presque nue » ; chap. VI, p. 34, « un salon vide au quatrième droite » ; chap. V, p. 38, « la pièce est vide » ; chap. VIII, p. 49, « Il y avait peu de meubles dans le salon » ; chap. XIII, p. 69, « la pièce est vide » ; chap. XVIII, p. 91, « la salle à manger des Rorschach [...] est vide », etc.

¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

lequel Perec fait circuler ses mots, selon un principe proche de celui des vases communicants. On trouve dans le roman l'image locale de cette circulation, avec le magasin d'antiquités de Madame Marcia au chapitre XXIV. Les objets qui s'y trouvent voyagent sans cesse du magasin à la cave, de l'appartement à l'arrière-boutique, etc. Des objets qui encombrant cette dernière, fait assez rare dans *VME* pour être mentionné, Perec renonce à faire l'énumération, qui caractérise pourtant presque toutes les autres descriptions d'objets de l'immeuble : « Le fouillis est tel qu'on ne saurait dresser un inventaire exhaustif de ce qu'elle contient¹⁹ », comme si cette arrière-boutique constituait une sorte de stock à laisser indéterminé. L'espace du roman, avec ses chapitres en cases et son contenu à y caser, ressemble à un entrepôt, occupé provisoirement par des mots souvent en vrac, juxtaposés sous forme de listes, attendant de servir dans le cadre d'une mise en action syntactique qui n'est la plupart du temps que suggérée. Le livre, comme le dit Samoyault, « devient le réceptacle d'une foule de renseignements, de matériaux et de personnages divers censés représenter la multiplicité qui caractérise le monde mais sans la mise en ordre systématique qui caractérise la volonté d'unité²⁰ ». Je comprends cette réflexion de la manière suivante : la mise en listes des objets (au sens large) que l'on trouve dans *VME* correspond à une distribution de ces objets dans les pièces de cette coque rigide qu'est l'immeuble-réceptacle. S'il n'y a pas de « mise en ordre systématique », c'est parce que le stockage de ces objets obéit globalement à la liste, qui crée cet effet de « foule », et que ce principe d'accumulation locale du texte présente l'espace autour de la liste comme vide par contraste.

Pour montrer cela, j'observerai un chapitre de *VME*. Il s'agit du chapitre XL, « Beaumont 4 » (pp. 221-225). Perec y décrit l'intérieur d'une salle de bains ; un premier paragraphe assez court présente quelques éléments de ce décor : « larges carreaux carrés couleur crème », « papier à fleurs plastifié », une petite table avec une lampe dessus, un « portemanteau en bois tourné ». Puis il est question du peignoir accroché à ce portemanteau, longuement puisque ce peignoir a une histoire – ou même plusieurs histoires parallèles – liées à celle(s) de la famille Beaumont. On revient ensuite à la salle de bains et au rebord de la baignoire, sur lequel se trouvent des objets listés en quelques lignes. La fin du chapitre est consacrée à l'occupante de cette salle de bains, Anne Breidel ; c'est dans un récit-description qui compte plusieurs listes : celle des traitements qu'elle s'impose pour perdre du poids, celle des nourritures qu'elle a ingurgitées et

¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

²⁰ T. Samoyault, 1999, *op. cit.*, p. 185.

qu'elle note dans un agenda, celle de toutes les autres qu'elle engloutit – mais que, dans une sorte de schizophrénie, elle ne note pas –, ... entre autres. Le survol de ce chapitre montre que l'effort de la liste est local, que ce soit dans la profondeur paradigmatique de l'objet ou dans la surface spatiale de sa description, et que cet effort se fonde sur l'exhaustion de cet objet au détriment des alentours. Le plein de l'exhaustif local se paie du vide qui lui est directement contigu. Car établir la liste des pseudonymes sous lesquels Arnold Flexner (l'ancien propriétaire putatif du peignoir) écrivit des romans lestes, établir celle des nourritures d'Anne, ou celle des objets posés sur le rebord de la baignoire obéit à chaque fois à un choix précis dans la direction prise par le texte. Ce choix, quelle que soit sa pertinence dans le cadre général du roman, se fait toujours au détriment d'un terme alternatif qui n'aura pas été sélectionné, et qui dès lors prend un aspect fantomatique : ainsi on n'apprend rien, ou très peu de choses, du portemanteau, du papier peint ou du boxeur Gene Tunney (tous trois cités p. 221). Peut-être l'absence d'explications à propos du portemanteau ou du papier peint est-elle parfaitement acceptable, voire nécessaire pour contenir le récit, l'empêcher de trop foisonner – toujours est-il que de telles explications auraient été parfaitement plausibles, de la part d'un descripteur qui ne dit pas au lecteur où il l'emmène²¹. Voilà pourquoi l'écriture perecquienne se prête exemplairement à la reconnaissance de ce double principe de plein et de vide. Une première conclusion serait donc de considérer la liste comme instrument de plénitude.

Mais si l'on compare la complétude de la liste perecquienne avec celle qui prévalait chez Verne – la positivité ferme d'un réel documentaire –, alors le rapport de Perec au réel change. Comblé le hiatus réel-fiction, comme le dit Samoyault, devient plus complexe. Plutôt qu'un ancrage positif dans le monde via la nomination des objets avérés qui s'y trouvent, ce qui importe chez Perec est le mouvement d'écriture qui conduit à cette nomination et ce dénombrement. Il ne fait pas le constat d'un ordre indiscutablement préétabli ou d'un monde pré-arpenté. Dans la liste perecquienne, c'est le geste de la mise en ordre qui est sollicité et, par là même, discuté, voire déstabilisé, à l'image de la « Note brève sur la manière de ranger les livres²² », où plusieurs systèmes de classement sont mentionnés – et mis en liste –, mais où aucun n'est arrêté, car « nous oscillons entre le vertige de l'achevé et le vertige de

²¹ Il faut noter qu'à l'instar des trois auteurs qui précèdent, la liste chez Perec peut être perçue comme marquant « un brusque arrêt de la narration » (Chiara Nannicini Streitberger, *La Revanche de la discontinuité*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 234).

²² G. Perec, *Penser/Classer*, *op. cit.*, pp. 31-34.

l'insaisissable²³ ». Une nouvelle fois, c'est un rapport au savoir qui est ici problématisé. Un savoir classé et un classement du quotidien, ce qui signifie que d'emblée se constitue le rapport de l'écriture à son sujet. La liste se présente sous la forme d'un « impératif » qui touche directement son scripteur, comme le remarque Florence Pellegrini :

Recenser le réel pour mieux le fixer. Faire le compte des objets et les relier entre eux pour les rendre signifiants. Cet impératif constant traverse l'œuvre de Georges Perec. Du réel nommable et dénombrable, dont les écrivains confiants de la première moitié du XIXe siècle pouvaient dresser un inventaire complet et ordonné, ne persiste chez Perec que l'amoncellement de la liste, avec en contrepoint, la menace constante de l'oubli et du manque, la crainte du défaut d'exhaustivité.²⁴

Nonobstant l'époque mentionnée, on peut repérer dans la figure de l'« écrivain confiant » le Verne positiviste des listes documentaires et constater que Perec n'est pas de cette espèce. La positivité de l'objet n'est jamais irréfutablement installée dans sa description, fût-elle ciselée avec minutie et serrée au plus près de l'exhaustif par la liste. Le réel que la liste perecquienne véhicule est profondément déplacé dans son assise par la dynamique plein-vide qui le conditionne.

Voyons à présent de quel réel, même bancal, il est question chez Perec. Pour ceci, je partirai d'un passage très souvent cité par les spécialistes en préliminaire à leurs observations²⁵, tiré du texte « Notes sur ce que je cherche », où Perec différencie quatre champs de son travail d'écrivain : 1 - sociologique (ou « le regard du quotidien »), 2 - autobiographique, 3 - ludique et 4 - romanesque²⁶.

Chaque champ illustre des éléments spécifiques de la production de Perec, mais celui-ci précise que cet éclectisme masque une série d'interconnexions : la plupart de ses œuvres combinent plusieurs de ces « interrogations », et en somme, elles posent probablement toutes la même question.²⁷

²³ *Ibid.*, p. 42.

²⁴ F. Pellegrini, « Espace mode d'emploi : l'esthétique tabulaire chez Flaubert et Perec », mis en ligne le 10. 12. 2007, disponible sur <http://www.item.ens.fr/index.php?id=194216>, le 15.08.2014.

²⁵ C'est, notamment, le point de départ de l'analyse de M. Sheringham, dans le chapitre qu'il consacre à Perec dans *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006^a, celui du deuxième chapitre du livre de M. Sirvent, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam, Rodopi, 2007 ; la quadripartition apparaît également dès l'introduction de *Georges Perec. La Contrainte du réel*, de Manet van Montfrans, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 6 ; B. Magné l'utilise également pour son analyse de l'infra-ordinaire perecquien, dans son *Georges Perec*, Nathan, 1999.

²⁶ G. Perec, *Penser/Classer*, Hachette « Textes du XX^e siècle », 1985, p. 10.

²⁷ M. Sheringham, 2006^a, *op. cit.*, p. 248 (je traduis).

Entrer dans Perec « par le roman » comme je l'ai annoncé plus haut n'est qu'une formalité heuristique : un texte comme *VME* combine ces quatre aspects, et si le terme « roman » indique évidemment le quatrième, les trois autres n'en sont pas pour autant exclus. Tout d'abord, observons que ces quatre champs peuvent être regroupés deux par deux, que l'on rapprochera soit de la fiction, soit du réel. Pour les deux premiers, il s'agit du « romanesque » et du « ludique » – je rappellerai ici l'expression de Freud, pour qui « le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité²⁸ ». Les deux autres cherchent à se concilier l'Histoire, l'« autobiographique » sur un plan personnel et le « sociologique » sur un plan collectif. Je hasarde ici une conjecture : de même que, dans le cadre de *VME*, la structure vide de l'immeuble accueillait l'amoncellement des descriptions, des histoires, des personnages et de tout ce qui crée positivement le roman, une dynamique parallèle apparaît dans le lien entre le fictionnel perecquien et le monde historique où ce fictionnel s'inscrit. Le fictionnel correspondrait au remplissage, à l'amoncellement, alors que dans sa dimension historique et subjective, l'écriture de Perec est constamment sous la « menace de l'oubli » et du vide. Et cette dynamique, ce « mouvement quasi pendulaire » peut se résumer à cette « même question » suggérée par Sheringham : écrire, c'est toujours remplir le blanc d'une page qui ne doit pas le rester, c'est toujours lutter contre le vide. Dans le champ « sociologique », Perec se signale par son désir de décrire le monde de tous les jours, les objets et des détails de l'ordinaire, « non plus l'exotique, mais l'endotique²⁹ », l'ordinairement inexprimé. Mais c'est dans le champ « autobiographique » que sa recherche présente le plus frontalement les caractéristiques d'une lutte contre l'oubli, singulièrement dans *Je me souviens*. Cet oubli, ce vide créent l'appel d'air qui génère le langage ; la liste au premier chef, mais aussi le roman tout entier, pensé comme une réinvention de l'histoire collective (*La Vie mode d'emploi*) et de l'histoire personnelle (*W ou le souvenir d'enfance*). C'est pourquoi on retrouve dans toute l'œuvre non seulement des listes, mais également l'expression par la liste à la fois du plein et du vide ; c'est l'une des catégories observées par Marc Parayre, observant les listes de *La Disparition* : celles qui se substituent à un mot interdit³⁰.

On retrouve donc ici l'un des principes de cette étude dans son ensemble : l'idée que la liste est une forme qui s'apparente au réel, mais qui implique principalement un *effet* de réel,

²⁸ S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard « Idées », 1971, pp. 70-71.

²⁹ G. Perec, *L'infra-ordinaire*, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1989, p. 12.

³⁰ M. Parayre, « Tentative de non épuisement chez Perec. Les listes et leurs effets dans *La Disparition* », in *Liste et effet-liste en littérature*, op. cit., p. 494.

car il est en fait bien plus question chez Perec de la manière d’appréhender le monde que de sa réalité ou de sa tangibilité. C’est la raison pour laquelle, une nouvelle fois, il faut articuler avec la notion de réel celle de *savoir*. Perec, bien plus que le Verne positiviste, est hautement conscient du caractère incertain du réel qui l’entoure. Les quatre « champs » peuvent s’articuler séparément avec l’usage de la liste, mais celle-ci étant présente partout chez Perec, elle tend à les ramener à un seul état, observable comme une sorte de compulsion, un renvoi à la singularité subjective de l’écriture. Si l’aspect « autobiographique » est central pour notre perspective, c’est parce que l’interrogation identitaire de Perec achoppe constamment sur un vide, que la liste contribue fortement à traduire. Reste à vérifier à présent ces réflexions sur la base des textes, à propos desquels on va voir que cette question identitaire est toujours présente.

2.1.3 Des Choses à La Vie mode d’emploi

Comme chez Verne, l’usage de la liste au sein du roman perecquien est parfois lié à celui de la description. Mais contrairement à ce qui se passe chez son prédécesseur, les listes descriptives de Perec n’ont pas comme fonction de stabiliser l’objet au sein du récit. Dès *Les Choses*³¹, on remarque le danger que ces choses, justement, font planer sur la vie des deux protagonistes Jérôme et Sylvie ; ceux-ci sont pris dans la tourmente d’une période – les Trente Glorieuses – qui voit se généraliser la consommation de masse en Occident. Jérôme et Sylvie vivent entourés d’objets, mais ne développent pas de distance critique par rapport à cette pléthore. Perec met en scène deux personnages dont l’identité même est soumise à un désir intense de possession matérielle. Ils ne maîtrisent pas ce désir et ne peuvent le séparer d’un hypothétique besoin. Voici un exemple qui concerne le travail d’enquêtes sociologiques de Jérôme et Sylvie, un travail ramené ici à une énumération des objets à propos desquels ils doivent interroger les habitudes de leurs contemporains :

Il y eut la lessive, le linge qui sèche, le repassage. Le gaz, l’électricité, le téléphone. Les enfants. Les vêtements et les sous-vêtements. La moutarde. Les soupes en sachets, les soupes en boîte. Les cheveux : comment les laver, comment les teindre, comment les faire tenir, comment les faire briller. Les étudiants, les ongles, les sirops pour la toux, les machines à écrire, les engrais, les tracteurs, les loisirs, les cadeaux, la papeterie, le blanc, la politique, les autoroutes, les boissons alcoolisées, les eaux minérales, les fromages et les

³¹ G. Perec, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Julliard « Pocket », 1999 [1965].

conserves, les lampes et les rideaux, les assurances, le jardinage.
Rien de ce qui était humain ne leur fut étranger.³²

On peut considérer cette liste comme une description de l'occupation des deux personnages. Mais, dans son organisation, cet extrait n'a plus rien à voir avec la mise en ordre ou en tableau qui caractérise la description ; paradoxalement, alors même qu'il s'agit d'« enquêtes », on est bien au-delà de toute maîtrise des protagonistes du roman sur cette liste. Dans un premier temps, les items se regroupent autour d'éléments communs, séparés par des virgules. Les points organisent ces groupes. Puis, à partir de « Les étudiants », ce ne sont plus que des virgules qui séparent les items. Il y a emballement de la liste, et à travers cet emballement, un happement. Jérôme et Sylvie sont pris dans le tambour de cette sorte de machine à laver – leur statut d'enquêteurs plutôt que de consommateurs ne les sauve pas. La manière de penser les objets de la liste n'est pas soutenue par sa composition, laquelle au contraire semble préférer la fatrasie à tout système classificatoire. L'effet d'hétérogénéité qui s'en dégage invite à lire dans cette liste une forte polysémie. Un seul exemple de celle-ci : « le blanc ». On voit bien qu'il s'agit de cette catégorie de textiles qui regroupe le linge, les draps, etc. Mais la proximité des « fromages » et des « boissons alcoolisées » suggèrent qu'il pourrait aussi s'agir du vin, du fromage blancs. Celle de la « papeterie » et des « machines à écrire » évoquent le blanc typographique – on y reviendra. Constatons pour l'instant que la liste ne correspond pas à une mise à distance descriptive (« ekphrastique ») pour Jérôme et Sylvie, entre un « il y eut » initial, très minimalement prédicatif, et la remarque finale (une citation du *Héautontimoroumenos* de Térence), par laquelle l'enquête et la vie ne font plus qu'un. Si distance ironique il y a, elle n'est donnée qu'au lecteur. C'est le contraire d'une mise en ordre, alors même que la liste devrait en être l'instrument. Dans un entretien donné pour la télévision en 1965, Perec, interrogé sur le caractère autobiographique de son récit ne donnera que quelques éléments de nature finalement plutôt sociologiques, avouant seulement : « Tous les détails sont mes détails, c'est-à-dire que j'habite dans la maison que j'ai décrite, j'ai rêvé de ces choses que j'ai décrites, seulement pour ma part, si j'ai écrit le livre c'est pour prendre du recul par rapport à ces choses³³. » Outre la polysémie, une telle liste semble également présenter des caractéristiques polyphoniques. On retrouve, dans ces détails de la vie de Jérôme et Sylvie qui

³² *Ibid.*, pp. 34-35.

³³ Entretien vidéo disponible en ligne, à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00005530/georges-perec-a-propos-de-son-livre-les-choses.fr.html>, consulté le 15.08.2014.

sont aussi ceux de la vie de Perec, une question déjà présente chez Rabelais : le détail est insignifiant, mais il est tout de même un vecteur de singularisation pour le sujet. Cela laisse présager d'un rapport presque idiomatique, ou idiolectal au détail. On comprend dès lors pourquoi il s'agit pour Perec de « prendre du recul », en mettant en scène deux personnages qui sont incapables de le faire. Perec conjure le désordre des choses pour tenter d'y voir plus clair ; cette liste annonce déjà son travail futur dans les méandres de l'infra-ordinaire et du « sociologique », ainsi que les aspects « autobiographiques » de son œuvre.

La liste restera présente dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (Denoël, 1966), mais selon une approche sensiblement différente. On la remarque particulièrement à deux occasions. D'une part, dans l'« INDEX des fleurs et ornements rhétoriques, et, plus précisément, des métaboles et des parataxes que l'auteur croit avoir identifiées dans le texte qu'on vient de lire », qui comme son nom l'indique clôt le récit :

Abrégé, 45.
Abréviation, 26.
Accumulation, 15-16, 19.
Acyrologie, 17.
Adage, 58.
[...] (pp. 113-119.)

Ce que ce court extrait ne montre pas, c'est que nombre des entrées de cet index n'en respecte pas le genre, qui se doit de correspondre à un inventaire – c'est-à-dire où chaque item renvoie spéculairement à un référent peu éloigné. L'inventaire se doit d'être complet et clos (à ce propos, voir *infra*, II.2.4), tandis que l'on trouve ici des « Antithèse, par-ci par-là », des « Aposiopèse, ? » (p. 114) ou des « Helvétisme, y'en a pas » (p. 117). L'exercice n'est pas mené à bien (il s'arrête à la lettre P), enfin certaines indications supposément sérieuses sont elles aussi sujettes à caution. Ainsi, et pour la petite histoire, ces « Accumulations » renvoient à deux séquences du texte comprenant certes des listes, mais pas plus « accumulatives » ni même saillantes que d'autres listes non mentionnées, ce roman en étant « mangé » comme beaucoup d'autres.

C'est la raison pour laquelle il est difficile d'admettre l'appartenance stricte de cet index au péri-texte de *Quel petit vélo* ; la présence subjective de son auteur y est manifeste, c'est une

continuation du texte³⁴, qui lui ajoute une dimension : celle d'un auteur qui se relit. Le lecteur est encouragé, outre à relire le texte lui-même alors qu'il ne l'a pas encore fini³⁵, à le considérer comme plus substantiel qu'il n'y paraissait, à rebours de ce qu'en suggérait le ton potache et aviné. En réactivant certains passages et en leur conférant une seconde existence, sur le mode savant de la figure de style, Perec repousse la frontière de son roman et complexifie sa narration, au point de s'y montrer lui-même figuralement.

Il le fait aussi dans l'autre manifestation principale de la liste, qui court tout au long du texte. C'est celle des noms de son anti-héros, particulièrement fuyant – au sens propre comme au sens figuré, puisqu'il s'agit pour ses camarades de lui éviter la conscription qui l'entraînerait en Algérie, à la guerre. Il se nomme Kara*** ; son nom est soumis à une constante modulation, comme en témoigne l'incipit : « C'était un mec, il s'appelait Karamanlis, ou quelque chose comme ça : Karawo ? Karawasch ? Karacouvé ? Enfin bref, Karatruc. » (p. 11.) Son ludique statut d'« Algéropète » (p. 47) ou d'« Algéroclyste » (p. 105), comme ses changements de nom occasionnant souvent un calembour (« Karathoustra », p. 98, « Karanoiak », p. 105) occultent bien opportunément son identité, alors que le problème est grave : la désertion est un acte qui exige que l'identité du déserteur soit masquée. Cette dimension historique et sérieuse du texte fait écho à une problématique d'identité flottante dont Perec est lui-même victime : Magné, dans sa préface au roman, présente en filigrane de ce changement constant de nom « l'instabilité du nom de Perec/Peretz³⁶ ».

A l'instar de Rabelais, Perec montre par une alternance constante entre lecture sérieuse et lecture ludique que toute décision qui stabiliserait le texte sur l'un ou l'autre de ces états se fourvoierait. En utilisant la liste, il joue sur l'instabilité fondamentale de cette forme, entre fausse objectivité (l'index, le nom propre) et vraie subjectivité (l'intrusion de la figure auctoriale, la participation tacite du lecteur à la continuation de la liste, ou au non-choix que celle-ci véhicule).

³⁴ C'est à cette même conclusion que parvient Sylvie Rosiensi-Pellerin dans son article « Jeux péritextuels : *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* de Georges Perec », in *Etudes littéraires* vol. 23, n°1-2, 1990, p. 41.

³⁵ « [J]e conseille au lecteur, ou plutôt, je ne saurais trop lui conseiller, de relire, tout le texte, certes, mais plus particulièrement la proposition ci-dessus [...] », pp. 97-98.

³⁶ B. Magné, « Préface » in Georges Perec, *Romans et récits*, Le Livre de poche, « Classiques modernes », 2002 [1978], p. 142.

Un Homme qui dort (Denoël, 1967), quant à lui, est relativement peu fourni en listes. Elles apparaissent de temps en temps, parfois comme l'inventaire d'une vie passée³⁷, parfois comme l'effort machinal et apathique de décrire un monde fade³⁸. Surtout, le roman, involuté sur lui-même, présente de manière intéressante de nombreux passages qui, ailleurs dans l'œuvre de Perec, eussent été soumis à une description listée, mais dont on sent qu'ici un tel effort est abandonné : « Il y a mille manières de tuer le temps et aucune ne ressemble à l'autre mais elles se valent toutes, mille façons de ne rien attendre, mille jeux que tu peux inventer et abandonner tout de suite. » (pp. 53-54) ; « Tu n'as que vingt-cinq ans, mais ta route est toute tracée. Les rôles sont prêts [...]. Tes aventures sont si bien décrites que la révolte la plus violente ne ferait sourciller personne. » (p. 43). Ou encore :

Tu traînes dans les rues, tu entres dans un cinéma où tu vois un film qui ressemble à celui que tu viens de voir, la même histoire béate racontée par un monsieur trop intelligent, pleine de gentillesse et de musique, puis l'entracte, des films publicitaires que tu as vus vingt fois, cent fois, des actualités que tu as vues dix fois, vingt fois, un documentaire sur les sardines, ou sur le soleil, sur Hawaii ou sur la Bibliothèque Nationale, la bande-annonce d'un film que tu as déjà vu et que tu verras encore, le film que tu viens de voir qui recommence encore une fois, avec son générique morcelé, la plage d'Etretat, la mer, les mouettes, les enfants qui jouent sur le sable. (p. 107.)

Un vaste « à quoi bon » apparaît en lieu et place des descriptions qui pourraient se présenter, des listes qui se présenteront effectivement, dans *VME* en particulier, où elles seront l'expression d'une diversité plutôt que d'une répétition, d'un effort de remplissage plutôt que de l'abandon de tout effort. *Un Homme qui dort* est un roman du vide ; mais le roman d'un vide qui désire le rester, hypostase neurasthénique par laquelle s'exprime le fantasme d'une perfection qui ne trouve son reflet que dans l'inachèvement : « Tu préfères être la pièce manquante du puzzle » (p. 45), profère la voix narrative, anticipant ainsi le motif central de *La Vie mode d'emploi* sans en adopter la configuration maximaliste – c'est-à-dire sans adjoindre à la dynamique de vide et de perte celle, inverse, de remplissage euphorique que *La Vie mode d'emploi* contiendra. Au passage, on remarquera qu'une certaine mélancolie apparaît dans les listes de ce roman, mais qu'elle n'est plus tout-à-fait la même que chez Verne, parce qu'elle ne

³⁷ « Tu as [...] visité tous les musées, Guimet, Cernuschi, Carnavalet, Bourdelle, Delacroix, Nissim de Camondo, le Palais de la Découverte, l'Aquarium du Trocadéro, tu as vu les roses de Bagatelle, Montmartre le soir, les Halles au petit jour [...] », pp. 86-87.

³⁸ « Places, avenues, squares et boulevards, arbres et grilles, hommes et femmes, enfants et chiens, attentes, cohues, véhicules et vitrines, bâtiments, façades, colonnes, chapiteaux, trottoirs, caniveaux, pavés de grès luisant sous la pluie fine [...] », p. 95.

renvoie pas au même horizon de savoir. Le savoir traité chez Verne était essentiellement disciplinaire (sciences naturelles, géographie, physique etc., sans trop de mélanges entre ces disciplines au sein d'un même roman) tandis que Perec envisage un savoir mélangé, et traite conjointement de toutes les sciences humaines – ce qui sera plus visible dans les pages qui suivent.

Avec *La Disparition* (1969), *Les Revenentes* (1972) et *La Vie mode d'emploi* (1978), ce sont les contraintes oulipiennes (lipogrammatiques pour les deux premiers romans, puis beaucoup plus complexes pour le troisième) qui constituent le point de départ architectonique du texte. Les listes que l'on trouve dans les deux premiers participent de la contrainte, à l'image de ces deux exemples, une liste de personnages illustres sans *e*, une liste de pubs anglais sans autre voyelle que le *e* :

Plus tard, on vit surgir un roi franc, un hospodar, un maharadjah, trois Romulus, huit Alaric, six Ataturk, huit Mata-Hari, un Caius Gracchus, un Fabius Maximus Rullianus, un Danton, un Saint-Just, un Pompidou, un Johnson (Lyndon B.), pas mal d'Adolf, trois Mussolini, cinq Caroli Magni, un Washington, un Othon à qui aussitôt s'opposa un Habsbourg, un Timour Ling qui, sans aucun concours, trucidait dix-huit Pasionaria, vingt Mao, vingt-huit Marx (un Chico, trois Karl, six Groucho, dix-huit Harpo).³⁹

J'erre vènement de mess en self et d'estemeenet en denceengs. [...] « le Select », « Ye three beer-blenders », le « Green's Messenger », le « Derek's Reseedence », les « Emblèmes de Delft », le « Herbert's shelter », « l'Essex », les « Sept Héméesphères », « The Frenchmen Letters », etc...⁴⁰

Comme le dit Roubaud, « toutes les procédures par contraintes forcent la liste⁴¹ » ; celle-ci, dans ces deux romans, a comme fonction première d'illustrer la possibilité du lipogramme, permettant à Perec d'écrire un certain nombre de mots, ou de noms, difficiles à disposer dans le texte autrement. Les mondes que dépeignent *La Disparition*, et plus encore *Les Revenentes*, sont des mondes fragiles, d'où d'immenses pans de la langue sont exclus⁴². A titre d'exemple, les

³⁹ *La Disparition* in *Romans et récits*, op. cit., p. 315.

⁴⁰ *Les Revenentes* in *Romans et récits*, op. cit., p. 607.

⁴¹ J. Roubaud, art. cit., p. 207.

⁴² Ceci est évidemment plus vrai des *Revenentes* que de la *Disparition*. La contrainte lipogrammatique plus faible de ce dernier roman permet, contrairement aux *Revenentes*, la convocation d'un univers potentiellement infini. Mais les listes qui y figurent présentent tout de même cet aspect « forcé » par la contrainte. En d'autres termes toutes ces listes, en plus d'être des listes de ce qu'elles sont (d'animaux, d'acteurs ou de fruits – je renvoie à ce propos à l'article cité de M. Parayre, qui établit une véritable liste des listes de *La Disparition*), comme elles participent du lipogramme, sont également des listes de mots sans *e*. A cet égard, je ne suis pas de l'avis de Parayre lorsqu'il

adjectifs numériques cardinaux ne permettent à l'auteur des *Revenentes*, et malgré les écorchures qu'il fait subir à la langue par les nombreux anglicismes dont il meuble l'évêché d'Exeter (lieu central du texte), d'exprimer un pluriel numéral que par paquets de *sept*, *trente*, *cent* et des combinaisons que ces trois mots autorisent. On pourrait aussi parler de cette ville d'Exeter, qui ne dispute le théâtre des événements du roman qu'à Dresde, Tlemcen, Berne, Leeds et quelques autres, que Perec aura tôt fait d'inventorier en totalité – autant dire que l'horizon du texte en devient problématique, car très vite limité, la liste étant l'un des indices les plus directs de cette limitation. Si *La Disparition* procède d'un vide gênant (une gêne programmée par la contrainte lipogrammatique elle-même, qui n'autorise pas sa propre explicitation, sous peine de s'anéantir), *Les Revenentes* voit ce vide multiplié, et court le risque de perdre le monde dans lequel l'histoire évolue, si amaigri par tant de mots interdits, qu'il pourrait facilement sombrer dans son propre vide.

Dans ces deux textes, la fonction de la liste est donc réduite : fondée sur et par la contrainte, elle sert à enrichir le monde représenté, tout en laissant entrevoir (malgré l'usage du « etc. » que permet *Les Revenentes*) la limite de ce procédé d'enrichissement, c'est-à-dire en constatant l'immensité de l'indicible qui se situe à la fin de l'énumération – quand il n'y a plus rien à énumérer.

Cette opposition entre vide et plein se présente dans les romans antérieurs à *La Vie mode d'emploi* de façon plutôt rudimentaire, par rapport à ce qu'autorisera ce dernier texte, fondé sur une série de contraintes qui, pour être extrêmement complexes, n'en autorisent pas moins une plus grande liberté dans l'usage du lexique. En effet, c'est dans sa structure, dans son architecture tout d'abord (comme l'ordonnancement des chapitres, qui reproduit le mouvement du cavalier sur un jeu d'échecs), dans sa trame narrative ensuite (chaque chapitre étant rédigé sur la base d'une liste préparatoire, résultant d'un calcul préalable et débouchant sur une distribution des éléments thématiques répartis selon un algorithme particulier)⁴³, que la contrainte s'exerce. Les fonctions possibles de la liste en deviennent plus importantes. La

déclare que les listes de ce roman n'ont pas fonction d'épuisement, mais offrent « l'impression d'un luxe de précisions apparemment gratuites » (*art. cit.*, p. 498). La présence, nécessairement constante, de la contrainte lipogrammatique impose à tout mot une valeur positive d'appartenance au lipogramme : aucun ne peut donc être gratuit, chacun illustre une forme de « remplissage » contractuel.

⁴³ Perec dévoile dès 1974, dans son essai *Espèces d'espaces*, son projet pour *La Vie mode d'emploi*, qu'il compte faire bénéficier des procédés mathématiques suivants : « Polygraphie du cavalier (adaptée, qui plus est, à un échiquier de 10 X 10), pseudo-quinine d'ordre 10, bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 (celui dont Euler conjectura la non-existence, mais qui fut démontré en 1960 par Bose, Parker et Shrikhande) » (*Espèces d'espaces*, *op. cit.*, pp. 57-58). Pour plus de détails sur ces procédés, je renvoie à la préface au *Cahier des charges*, *op. cit.*, pp. 13-35.

rigidité de l'appareillage programmatique est toujours intense, mais elle est plus discrète à la lecture, parce que les contraintes ménagent un espace de texte plus vaste. Elles sont à *La Vie mode d'emploi* ce que ses murs et ses voûtes sont à l'immeuble de la rue Simon-Crubellier, et la fonction de remplissage des pièces de cet immeuble est très souvent dévolue à la liste – comme s'il fallait contrer cette trop grande liberté d'écriture, meubler des espaces qui paraissent toujours trop vastes *a priori*, au point que Perec les qualifie de « vides » (cf. *supra*, note 13) alors même qu'il s'apprête à y entasser des choses, des gens, des épaisseurs d'histoire, de souvenirs et d'objets divers⁴⁴.

Avant d'entrer dans ce « romans », il faut encore mentionner un texte qui lui est contemporain et qui exemplifie de manière spectaculaire la propension perecquienne à la liste : *Je me souviens*. Dans ce texte, la question de savoir comment la contrainte travaillait la liste, et inversement, n'a plus cours, parce que la contrainte n'y existe pas, ou très peu. Pour s'en convaincre, il suffira de constater deux choses. D'une part, au niveau de l'organisation formelle du texte, celui-ci est constitué de souvenirs simplement juxtaposés, la plupart du temps sans lien d'un fragment à l'autre. La liste ne participe pas d'une structure plus complexe qu'elle-même, ce qui fait de *Je me souviens* un texte qui n'obéit qu'à la structure la plus minimale possible – aussi proche de l'absence de structure qu'il est possible. On pourrait dire pourtant, en quittant la forme pour le contenu (c'est mon second point), qu'il y a tout de même autre chose que des « Je me souviens » dans *Je me souviens* : un index notamment, qui offre la possibilité d'une entrée dans le texte autre que selon son ordonnancement juxtapositionnel. Il y a, surtout, une prescription de lecture, en quatrième de couverture, qui impose une forme de contrainte au niveau de la réception du texte. Perec précise : « Ces "Je me souviens" ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels ». D'une manière analogue à la remarque disposée au dos de l'édition de poche des *Choses*⁴⁵, Perec prend à contre-pied l'horizon de lecture direct de son texte. On comprend peut-être mieux, à la lumière du post-scriptum de la page 125, ce que Perec veut dire, bien qu'il présente des informations contradictoires : il s'agit de « tenter de retrouver un souvenir presque oublié, inessentiel, banal, commun, sinon à tous, du moins à beaucoup ». Cherchons la petite bête (et lisons de manière un peu myope) : parmi ces souvenirs qui n'en sont pas vraiment, mais tout de même un peu, si la grande majorité

⁴⁴ « "Une antichambre, chez Bartlebooth [...] est une pièce presque vide", mais pleine de monde » (Perec, cité par Samoyault, 1999, *op. cit.*, p. 183).

⁴⁵ « Ceux qui se sont imaginés que je condamnais la société de consommation n'ont vraiment rien compris à mon livre. »

semblent effectivement appartenir à une époque révolue, certains restent très actuels. « 319 / Je me souviens des “carambar” » (p. 86) ou « 444 / Je me souviens du yo-yo » (p. 114) : ces objets n’ont pas disparu. Quant à « Je me souviens que les trois rois mages s’appellent Gaspard, Melchior et Balthasar » (p. 94), l’auteur de ces lignes se trouve bien placé pour témoigner du fait qu’une proportion importante de la population sait cela, au point que l’effet de connivence ne porte pas. A l’inverse, d’autres de ces souvenirs semblent absolument personnels, et il est alors difficile de pénétrer dans la connivence : « 2 / Je me souviens que mon oncle avait une 11 CV immatriculée 7070 RL2 » (p. 11) ou « 437 / Je me souviens avoir gagné un tournoi de canasta » (p. 112). C’est sans compter le grand nombre d’entrées évoquant un souvenir qui ne dira rien au lecteur. La prescription de lecture, fondée sur un partage du souvenir, fonctionne de manière très inégale pour chaque item. En d’autres termes, les conditions de l’existence de l’item, dans *Je me souviens*, ne se recoupent pas ; les adjectifs donnés dans le post-scriptum pour qualifier le souvenir (en particulier « presque oublié » et « commun », presque incompatibles) constituent une série de conditions suffisantes, mais aucune n’est nécessaire. La structure fait donc défaut également à ce niveau conceptuel. Ce défaut est gênant pour l’appréhension de la liste, dont on a vu qu’il lui fallait un cotexte et un contexte pour prendre son statut de figure. *Je me souviens*, n’étant à peu de choses près qu’une grande liste, ne possédant d’autre cadre qu’elle-même, problématise donc mal la liste en tant que forme. La juxtaposition des items semble ne trouver son origine que dans le mode de rédaction choisi par Perec pour présenter ces souvenirs, « rassemblés entre janvier 1973 et juin 1977 » (p. 125), et on pourrait penser qu’une autre forme, par exemple le récit narratif ou le poème en prose, aurait pu aussi bien convenir pour les exprimer.

Mais c’est au-delà de cette première lecture que se dégage l’intérêt véritable de ce texte pour nous. En premier lieu, on observe la confirmation flagrante du phénomène, observé *supra* (III.3.5 et 6) de métalepse énonciative propre à la liste. En effet, celle des « Je me souviens » fait preuve d’une ouverture extrême, se terminant par un n° 480 uniquement constitué des mots « Je me souviens (*à suivre...*) », puis après le post-scriptum et l’index, d’une dizaine de pages blanches surmontées d’un paragraphe de l’éditeur, invitant le lecteur à « noter les “Je me souviens” que la lecture de ceux-ci aura, espérons-le, suscités ». Cette ouverture se manifeste également en amont du texte, présenté par Perec dans un paragraphe introductif comme une reprise des *I remember* de Joe Brainard en 1970. Enfin, au niveau de l’intertexte à venir, l’invitation à l’écriture n’a pas manqué de se réaliser, puisque ce texte a fait l’objet de

nombreuses reprises en charge ou de pastiches⁴⁶. Une telle ouverture implique que *Je me souviens* appartient moins qu'on pouvait le penser à la dimension autobiographique du travail de Perec, comme si l'inflation du pronom « je » avait pour effet de le dissoudre dans le commun recherché.

En outre, le défaut de structure offre également un intérêt, qui se présente à l'occasion d'une nouvelle contradiction du périclit. La quatrième de couverture précise que les choses listées dans *Je me souviens* « ne valaient pas la peine d'être mémorisées, elle ne méritaient pas de faire partie de l'Histoire ». Si l'on peut convenir de cette caractéristique pour la plupart des items du texte, il existe tout de même un sous-texte important lié à l'Histoire, en particulier à la Seconde Guerre mondiale. Il faut parler de sous-texte, car malgré que certains « Je me souviens » sont explicites dans leur référence, la gravité de la guerre est presque toujours immergée dans la légèreté du souvenir évoqué, comme dans « 33 / Je me souviens des foulards en soie de parachute » (p. 19). C'est du foulard et non du parachute qu'il est question, c'est le premier qui se dépose mollement dans le texte, non le second qui déboule tout armé. L'index présente une entrée « Guerre mondiale (seconde) » permettant de retrouver les fragments ayant trait à cette période ; ce n'est pas la seule guerre ni le seul élément historique mentionné dans l'index, et quand les fragments touchent à un point historique précis, la plupart du temps rien ne permet d'indiquer que la gravité de l'Histoire doive être exhumée et portée au premier plan de la lecture, au détriment de la légèreté de l'anecdote - c'est plutôt le contraire. Il existe tout de même au moins deux « Je me souviens » liés à la Seconde Guerre mondiale à propos desquels l'Histoire investit le palier de l'anecdote.

L'une d'elles est « 476 / Je me souviens des “personnes déplacées” » (p. 121). Le souvenir en question ne porte pas, comme on pourrait le croire au premier abord, sur les déportations nazies, mais sur une expression employée par les Alliés pour désigner les populations exilées pendant et après la guerre, notamment celles qui constitueront les premiers contingents de colons israéliens à la fin des années 1940⁴⁷. Les guillemets attestent d'un rapport distancié du

⁴⁶ Par exemple par Roland Brasseur, (*Je me souviens de Je me souviens*, *op. cit.*), Philippe de Jonckheere sur le site www.desordre.net (Il s'agit de nouveaux « Je me souviens », dont le traitement bénéficie de fonctionnalités informatiques de référence directe (hyperliens) que Perec n'aurait certainement pas manqué d'utiliser s'il avait vécu assez longtemps : http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/je_me_souviens.html#2cv, consulté le 15.08.2014). Citons également *Je sais*, par Ito Naga, Cheyne, 2008 et Jacques Roman, *Je ne me souviens pas ou Souvenirs de la maison basse* in *Je vous salue l'enfant maintenant et à l'heure de notre mort*, Vevey, L'Aire, 2008. Encore très récemment, Yves Pagès avec *Souviens-moi* (L'Olivier, 2014), présente une collection de souvenirs disposés en paragraphes, qui commencent systématiquement par « De ne pas oublier que ».

⁴⁷ R. Brasseur, *op. cit.*, p. 268.

scripteur à l'expression citée, qui relève de l'euphémisme, aussi bien que s'il s'était agi de parler directement des camps de concentraion. Néanmoins, même si un tel syntagme rappelle d'autres déplacements de populations bien plus terrifiants dont la guerre fut le théâtre, le souvenir reste présenté isolément, comme une anecdote parmi d'autres. Ce n'est plus exactement le cas du second exemple : « 46 / Je me souviens de l'époque où la mode était aux chemises noires. » (p. 22.) Bien sûr, on pense immédiatement aux uniformes des milices fascistes. Mais ce qui change, ici, c'est qu'il ne semble pas que Perec se réfère à autre chose⁴⁸, par exemple à une vogue dont il aurait été l'immédiat contemporain et qui n'aurait fait que rappeler l'élément historique grave, sous forme secondaire de sédiment. Cette fois, c'est bien « l'époque » toute entière qui fait irruption dans le texte. En outre, et curieusement, cette entrée ne figure pas sous la rubrique « Guerre » de l'index, mais sous la rubrique « Mode », au même titre que « 202 / Je me souviens de la mode des cravates en soie tricotée » (p. 57), comme s'il fallait jusqu'au bout ne garder exprimé que le sous-entendu, et présenter le fascisme comme inhérent non pas à un épisode isolé de l'Histoire mais comme ressurgissant à intervalles réguliers, inéluctablement et avec agressivité⁴⁹. L'euphémisme est, cette fois, porté à un niveau plus élevé que l'anecdote isolée, et suggère l'existence d'une structuration, invisible jusqu'alors. La série que l'on pensait défaite de toute obligation systématique s'avère supporter un récit, lisible dès lors jusque dans les « Je me souviens » les plus éloignés a priori de la Seconde Guerre mondiale, comme « 58 / Je me souviens que le coureur automobile Sommer était surnommé le “sanglier des Ardennes” » (p. 25), à propos de quoi Brasseur remarque qu'« en juin 1958, le S.S. Martin Sommer, tortionnaire à Buchenwald, est jugé à Bayreuth »⁵⁰. Mais la spécificité de la liste dans le cas de ce texte réside justement dans cette lisibilité incertaine. Ce qu'un récit « normal » aurait simplement exposé, la liste des « Je me souviens » le cache à première vue, et, tout en ayant l'air de présenter une information sans poids, permet la suggestion d'un sous-texte grave, beaucoup plus élargi que s'il était explicite.

Si le récit s'invite dans la série anecdotique, c'est donc aussi – surtout – sur un plan d'ensemble, historiographique. Avec *Je me souviens*, Perec indique à demi-mot qu'on ne sait pas vraiment de quoi il est nécessaire de se souvenir, si le détail insignifiant en cache un autre qui

⁴⁸ R. Brasseur encore, malgré le perfectionnisme qui fonde son travail, ne rattache le fragment 46 à rien d'autre qu'au fascisme mussolinien (*ibid.*, p. 44).

⁴⁹ R. Barthes : « l'agressivité de la Mode, dont le rythme est celui des vendettas [...] », *Système de la mode* [1967] in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 1171.

⁵⁰ R. Brasseur, *op. cit.*, p. 51.

s'avèrera beaucoup plus important que prévu avec le temps (le temps de lecture comme le temps historique). La liste, par son nivèlement déhiérarchisant, montre finalement que la fragmentation de l'Histoire est plus efficace que son déploiement attendu, ses héros, ses vainqueurs et ses vaincus, « [s]es hommes d'État, [s]es alpinistes et [s]es monstres sacrés » (4^e de couverture). Dès lors, peu importe qu'il n'y ait pas de structure visible : la structure est à reconstruire. Peu importe que le remplissage anecdotique de l'espace se poursuive sans fin, comme un tonneau des Danaïdes, sans se confronter à aucune complétude préétablie, puisque cette complétude se situe au niveau du méta-récit historique, lequel déborde de toute façon des frontières du récit tangible et discret. Peu importe également que la complétude du Moi perecquien ne se présente pas à la lecture de ces souvenirs, parce qu'elle touche une communauté, mal définissable mais qui inclut en tout cas – ou à défaut d'autres individus – le lecteur qui se prête au jeu de la lecture, métaleptique et participative.

Revenons, pour l'heure, à une structure identifiable, dans le cadre de laquelle une dialectique du plein et du vide reprend ses droits, celle du roman (ou du « romans ») qu'est *La Vie mode d'emploi*.

2.1.4 Liste et « racontouze »

Là où, pour Verne, la liste était en quelque sorte le point aveugle d'où s'émançipait l'écrit en direction d'un roman autre, elle est chez Perec un motif central, très présent, de l'écriture romanesque – particulièrement dans *La Vie mode d'emploi*. Point nodal, et résultat de l'une des plus importantes compulsions de l'écriture de Perec dans ce roman : remplir.

Plus haut, j'ai donné *La Vie mode d'emploi* comme exemple du quatrième niveau, le « champ romanesque » ; en fait, c'est Perec qui considère ce livre comme « exemple type » des « livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit⁵¹ », qui en fait le principal texte témoignant de ce qu'il appelle, ailleurs, sa « racontouze⁵² ». On est, pourtant, loin d'un récit de facture réaliste classique ; l'usage constant de la liste le démontre bien, qui par sa discontinuité semble

⁵¹ G. Perec, *Penser/Classer*, op. cit., p. 10. Mais la même expression apparaît plus tôt, dans *W ou le souvenir d'enfance*, pour décrire les premières expériences de lectures dont Perec se soit souvenu (Gallimard « l'imaginaire », 2002 [Denoël, 1975], p. 193), ainsi que dans *Espèces d'espaces* : « C'est couché à plat ventre sur mon lit que j'ai lu *Vingt ans après*, *L'Île mystérieuse* et *Jerry dans l'île*. Le lit devenait cabane de trappeurs, ou canot de sauvetage [...] ». Et, plus haut, « le lit est donc l'espace individuel par excellence, l'espace élémentaire du corps (le lit-monade) ». Op. cit., p. 26.

⁵² Plus exactement dans un entretien avec Claudette Oriol-Boyer, qui porte pour titre « Ce qui stimule ma racontouze... », *Texte en main* n°1, Grenoble, printemps 1984.

s'opposer aux nombreuses « histoires⁵³ » racontées dans le roman. La linéarité du récit s'efface au profit d'un discontinu, d'une errance du texte ; la racontouze subit comme une attaque du divers au sein de son continu. Pourtant il n'est pas suffisant de résumer le rapport entre liste et histoire comme un rapport d'opposition : au même titre que le rapport entre ordre et désordre, il faut l'élever au rang de dialectique. La première raison en est que le romanesque dont se réclame Perec comprend beaucoup de listes, puisque l'un de ses modèles les plus revendiqués est Verne, dont Perec reconnaît et admire la propension à la liste. De plus, la liste peut, occasionnellement, seconder l'histoire dans sa fonction fabulatrice, comme c'est le cas au chapitre LXXIV. Elle peut également se présenter sous la forme d'une liste d'histoires, comme au chapitre central LI⁵⁴. Liste et romanesque sont donc, chez le Perec de *VME*, indissociables.

Le chapitre LXXIV, intitulé « Machinerie de l'ascenseur, 2 », est l'un des passages les plus étonnants du roman. Il s'agit de la description d'un monde chthonien, organisé de façon verticale – c'est-à-dire, syntaxiquement, sous forme de listes. Le chapitre s'ouvre sur les pensées d'un « il », pronom derrière lequel il faut reconnaître le peintre Valène, le plus ancien des occupants de l'immeuble et personnage le plus susceptible d'occuper une fonction de narrateur omniscient⁵⁵ : « Parfois il imaginait que l'immeuble était comme un iceberg dont les étages et les combles auraient constitué la partie visible.⁵⁶ » Suit alors la description d'un univers aux innombrables réseaux et aux multiples étages ; chaque nouveau paragraphe ouvre sur une locution adverbiale de type « plus bas », organisant le récit en niveaux successifs, des « docks grouillant de passerelles » aux « galeries de mine avec de vieux chevaux aveugles » aux « escaliers sans garde-fou surplombant le vide », pour finir, « tout en bas », par

un monde de cavernes aux parois couvertes de suie, un monde de cloaques et de bourbiers, un monde de larves et de bêtes, avec des êtres sans yeux traînant des carcasses d'animaux, et des monstres démoniaques à corps d'oiseau, de porc ou de poisson, et des

⁵³ Ces guillemets indiquent que le terme est de Perec, qui regroupe en un index spécial les plus substantielles d'entre elles – plus d'une centaine – en fin de volume (« Rappel de quelques unes des histoires racontées dans cet ouvrage », *VME*, p. 633), leur offrant ainsi un statut particulier, et, peut-être, privilégié par rapport à d'autres passages du roman.

⁵⁴ Rappelons que ce roman compte 99 chapitres – sans compter l'épilogue ; le chapitre LI en constitue donc le milieu, selon une symétrie, il est vrai, légèrement approximative (il aurait dû se trouver au cinquantième chapitre pour se trouver exactement au milieu du texte).

⁵⁵ Il faut préciser que, même si Perec avait au début de son projet l'intention de faire de Valène le narrateur de *La Vie mode d'emploi*, ce personnage ne satisfait finalement pas aux exigences théoriques d'un tel statut (cf. B. Magné, « Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses inexacts qui ont été trouvées dans *Georges Perec, une vie dans les mots* au fil des ans », *Cahiers Georges Perec* n°7, Bordeaux, Le Castor Astral, 2003, p. 81).

⁵⁶ *VME*, p. 426. L'attribution de ce pronom à Serge Valène, un peintre, est d'autant plus inévitable que le chapitre entier est placé sous l'égide de Jérôme Bosch (cf. *Cahier des charges*, *op. cit.*, non paginé).

cadavres séchés, squelettes revêtus d'une peau jaunâtre, figés dans une pose de vivants, et des forges peuplées de cyclopes hébétés, vêtus de tabliers de cuir noir, leur œil unique protégé par un verre bleu serti dans du métal, martelant de leurs masses d'airain des boucliers étincelants.⁵⁷

Ce passage exemplifie la nature hybride et monstrueuse du chapitre entier, fondé sur un principe de liste, mais contenant également de nombreux termes fortement reliés syntaxiquement. On avait identifié cela, chez Verne, comme une « pseudo-liste » (*supra*, II.3.4). A un principe diégétique temporel, événementiel, à propos duquel on attend généralement que se succèdent des indications temporelles (d'abord, puis, enfin, etc.) s'est substitué un principe de juxtaposition spatiale et verticale (plus bas). Mais la substitution n'est pas unilatérale ; il y a un mélange, similaire à ceux qu'on a pu constater à l'occasion de la visite de la Bibliothèque de Saint Victor ou dans les descriptions verniennes. Ce mélange aide à la lisibilité générale d'une liste qui fonde entièrement l'architecture du chapitre – contrairement à celles que l'on trouve le plus souvent dans *La Vie mode d'emploi*, qui sont des séquences de nature descriptive, subsumées par un cadre spatial précis et fini (une chambre, un bureau, un tableau). L'hybridité du chapitre tient aussi au mélange entre réalisme et fantastique qui nourrit l'imagination de Valène. En effet, d'une part, un bon nombre des objets et des êtres qui peuplent ces profondeurs sont à mettre sur le compte des fantômes morbides du peintre (à qui l'on devait déjà une sorte de rêve éveillé du même type, portant sur la fuite du temps et la destruction inéluctable de l'immeuble, au chapitre XXVIII). C'est à cet aspect du chapitre – les profondeurs délirantes jusqu'où s'étend cette « organisation urbaine verticale et souterraine avec ses quartiers, ses districts et ses zones⁵⁸ », ses créatures étranges et les mythologies qu'elles suggèrent – que l'on doit le versant « romanesque » de cette grande liste : le récit se verticalise. Mais d'autre part, malgré la perspective générique globalement fantastique, un grand nombre des éléments qui constituent la liste s'avèrent très ordinaires, et s'organisent en entassements ou en sédimentations de type « décharge municipale », qu'il serait finalement assez logique de trouver dans les sous-sols de Paris⁵⁹ – et il y aurait là, dans le réalisme de ces détails, un rappel de la fonction « sociologique » des textes perecquiens, le retour à un quotidien sordide mais banal. Réalisme et fantastique, « romanesque » et « sociologique » se mélangent au point de voir leurs oppositions

⁵⁷ *Ibid.*, p. 429 et pp. 426-428 pour l'ensemble des citations précédentes.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 1109-1110.

⁵⁹ « la ville des éboueurs avec ses poubelles renversées laissant s'échapper des croûtes de fromage, des papiers gras, des arêtes de poisson, des eaux de vaisselle, des restes de spaghettis [...] », *ibid.*, p. 1110.

s'annuler, au profit d'une écriture de liste apparaissant comme compulsive, et partant, sylistique, c'est-à-dire essentiellement d'une subjectivité de l'écriture. Cette subjectivité s'illustre notamment par un rapprochement possible entre le personnage de Valène et Perec, ainsi qu'à leur fonction commune de descripteurs, le peintre d'une part et l'écrivain de l'autre, dans la dimension métanarrative de leur travail.

Le chapitre central LI représente le peintre Valène, en train de confectionner le tableau destiné à devenir l'exact pendant du livre, figurant l'immeuble dans lequel il se trouve, « la cage d'ascenseur, les escaliers, les paillasons, les chambres et les salons⁶⁰ », etc. Il se peint lui-même « en train de se peindre », entouré de « la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes ». Suit alors une liste de 179 personnages accompagnés d'une expansion participiale, de type « Le jeune milliardaire étudiant l'aquarelle en knickerbockers⁶¹ ». La convocation, au centre du roman, de tous ses motifs romanesques, appelant à chaque fois une histoire (qui a déjà été racontée ou qui va l'être dans les chapitres suivants) engage également la forme listique dans une hybridité fusionnelle. En termes de lisibilité, cette hybridité se traduit par un fort ralentissement de la lecture, celle-ci exigeant du lecteur un temps de déchiffrement plus important, nécessaire au traitement d'une information plus ramassée, plus complexe (le résumé en une seule phrase d'une histoire entière) et un travail de mémoire constant – frustrant, une fois sur deux – afin de déterminer si l'histoire résumée a déjà été lue ou si elle appartient à la suite, encore inconnue, du texte.

La liste, lorsqu'elle collabore à l'aspect romanesque du texte perecquien, biaise et dérange la lecture « dévorante » de la fable, « à plat ventre sur son lit ». La prise de hauteur que demande cette modification du travail de lecture peut être assimilée à un retour au « réel » que l'on pourrait qualifier d'« infra-fictionnel », le réel particulier du texte, plus exactement le réel de la situation d'écriture, de la métascripturalité du roman d'une part, et d'autre part le réel de la situation de lecture, de l'objet livre, que la relation métatextuelle instaurée par la liste oblige à considérer sous un grand angle. Ce lieu stratégique du texte, centre spatial ou axe de symétrie, constitue le pivot où se tient le lecteur pour observer le monde de ce « romans », qu'il se tourne vers le passé et le déjà-lu, ou vers une promesse de nouveaux romans à venir. Un déjà-lu, ou un déjà-su, car de Rabelais à Verne, puis à Perec, on passe d'une bibliothèque à l'autre, d'un savoir théologique et médical à un savoir géographique et scientifique, pour atteindre finalement une

⁶⁰ *Ibid.*, p. 945.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 945-947 pour l'ensemble des citations précédentes.

bibliothèque multipliée, où s'entasse tout cela en une stase du savoir, et auquel s'ajoute encore la fiction. L'« hiatus entre monde fictionnel et monde réel, entre le monde du texte et celui du lecteur », qu'observe Samoyault (cf. *supra*, IV.1.1), Perec le colmate par la liste. Celle-ci présente à nouveau les caractéristiques d'une forme directement en prise avec le « monde réel », un monde qui ressemble beaucoup à l'atelier de l'écrivain, qui crée un trait d'union entre auteur et lecteur. Le mouvement en direction d'un réel retrouvé est également visible dans le travail d'écriture des listes plus classiquement descriptives de *La Vie mode d'emploi*.

2.1.5 Le plein quotidien

Les petites choses sordides, mentionnées comme une partie de la grande liste du chapitre LXXIV – le monde souterrain de l'immeuble –, ces ordures en tous genres, ces sédiments, possèdent une qualité intrinsèque à leur situation souterraine : leur opacité. On ne peut pas les voir ; or l'effort propre de Perec, lorsqu'il écrit des listes, est tributaire précisément de l'opacité des choses. L'écriture de la liste est toute entière soumise à l'impératif consistant, pour Perec, à dire l'opaque – c'est-à-dire aussi, *a contrario*, à dire le vide.

Les listes qui parsèment VME sont, le plus souvent, des listes d'objets (ou d'objets représentés), à l'image de celle-ci, (reproduite exhaustivement, malgré la longueur de l'extrait), présentant le bureau de la miniaturiste Marguerite Winckler au chapitre LIII :

Sa table était un éternel capharnaüm, toujours encombrée de tout un matériel inutile, de tout un entassement d'objets hétéroclites, de tout un désordre dont il lui fallait sans cesse endiguer l'invasion, avant de pouvoir se mettre à travailler : lettres, verres, bouteilles, étiquettes, porte-plumes, assiettes, boîtes d'allumettes, tasses, tubes, ciseaux, carnets, médicaments, billets de banque, menue monnaie, compas, photographies, coupures de presse, timbres ; et des feuilles volantes, des pages arrachées à des bloc-notes ou à des éphémérides, un pèse-lettres, un compte-fils de laiton, l'encrier de gros verre taillé, les boîtes de plume, la boîte verte et noire de 100 plumes de La République n°705 de Gilbert et Blanzv-Poure, et la boîte beige et bise de 144 plumes à la ronde n°394 de Baignol et Farjon, le coupe-papier à manche de corne, les gommes, les boîtes de punaises et d'agrafes, les limes à ongle en carton émerisé, et l'immortelle dans son soliflore de chez Kirby Beard, et le paquet de cigarettes Athletic avec le sprinter au maillot blanc rayé de bleu portant un dossard avec le numéro 39 écrit en rouge franchissant bien loin devant les autres la ligne d'arrivée, et les clés reliées par une chaînette, le double décimètre en bois jaune, la boîte avec l'inscription CURIOUSLY STRONG ALTOIDS PEPPERMINT OIL, le pot de faïence bleue avec tous ses crayons, le presse-papier en onyx, les petits godets hémisphériques un peu analogues à ceux dont on se sert pour les bains d'yeux (ou pour cuire les escargots), dans lesquels elle mélangeait ses couleurs, et la coupelle en métal anglais, dont les deux compartiments étaient toujours remplis, l'un de pistaches salées, l'autre de bonbons à la violette.

Seul un chat pouvait se mouvoir au milieu de cette accumulation sans provoquer d'écroulements [...]. (VME, pp. 297-298.)

Un point de vue analytique sur cette liste, typique⁶² de celles que l'on peut trouver dans VME, permettra de constater plusieurs choses. Premièrement, tout ce que ce bureau supporte y est mentionné⁶³ – ça n'est d'ailleurs pas un hasard si Perec insiste sur le mot *tout* avant de l'entamer. Il s'agit en effet de tout dire, pour faire de cette table (celle de Marguerite Winckler, spécialiste en tableaux regroupant tout un monde sur quelques centimètres carrés) un microcosme. Si l'on s'apprête à parler de désordre, c'est néanmoins dans l'ordre qu'on va le faire. Nonobstant le caractère invasif des objets qui s'y trouvent, le contrôle sur eux est garanti par la précision du détail et, étonnamment, une certaine permanence de l'ensemble : la coupelle de métal est *toujours* remplie, il y a l'*immortelle* dans *son* soliflore, le pronom défini remplaçant l'indéfini, laissant ainsi entendre que les objets de cette table y figurent de façon immuable, ou que ce fatras est propre à d'autres bureaux que celui-ci, jusqu'à celui de Perec lui-même, ce dont nous aurons la confirmation d'ici quelques pages.

On en revient donc à la subjectivité exprimée par la liste et au geste qu'elle implique pour celui qui la fait, comme en témoigne cet extrait où Perec décrit son rapport au classement :

De toute façon, je sais que si je classe, si j'inventorie, quelque part ailleurs il y aura des événements qui vont intervenir et brouiller cet ordre....Cela fait partie de cette opposition entre la vie et le mode d'emploi, entre la règle du jeu que l'on se donne et le paroxysme de la vie réelle qui submerge, qui détruit continuellement ce travail de mise en ordre, et heureusement d'ailleurs.⁶⁴

Le couple ordre *vs.* désordre, qui s'articule ici avec celui de jeu *vs.* réel, rejoint celui de plein *vs.* vide : un vide nécessaire à la mise en ordre (on l'a vu avec VME, on a vu également que ce n'était pas le cas dans *Les Choses*), un plein assimilable à cette vie submergeante. Le principe ludique adopté ici est, encore une fois, celui du puzzle. La mise en ordre du puzzle est sa

⁶² En fait, il faudrait nuancer et dire *un peu trop typique* : de nombreuses listes d'objets chez Perec sont contaminées par la mention d'une profondeur historique de tel ou tel de ces objets (souvent, une photographie), d'anecdotes s'y rapportant et contrevenant un instant à la logique juxtapositionnelle de la liste. Celle-ci est plutôt « plate », dans la relative régularité de son énumération.

⁶³ En ce sens, Perec fait ici ce qu'il appelle un inventaire : « un inventaire, c'est quand on n'écrit pas etc. » (in *Penser/Classer, op. cit.*, p. 22) ; toutefois il faut relativiser la portée terminologique de cette citation : il existe en effet « un flottement dans le vocabulaire que convoque Perec pour désigner les accumulations puisqu'il utilise concurrentiellement "liste", "inventaire" et "énumération", sans instaurer apparemment de différence entre ces termes » (M. Parayre, *art. cit.*, p. 492).

⁶⁴ G. Perec, « Le travail de la mémoire » in *Je suis né*, Seuil, 1990, pp. 90-91.

complétion, tout comme la mise en ordre de l'inventaire est son achèvement, l'adoption d'une logique d'exclusion reposant sur l'appartenance des objets qui le composent entre *dehors* et *dedans*, avec en point de mire l'impératif d'exhaustivité et de plénitude que la compulsion de remplissage induit. Car il faut effectivement voir, dans le versant inventorial de la liste perecquienne d'objets, la propension annoncée précédemment à vouloir remplir l'espace. Ou, comme le dit Samoyault,

[La liste,] cet espace de nomination du visible, derrière sa platitude apparente, offre à la connaissance la possibilité de se donner comme un plein, ce qui vient provisoirement dépasser le vide de sens.⁶⁵

Le regard de Perec sur le quotidien est un regard affolé par les innombrables objets qui le peuplent, angoissé par l'impossibilité de les dénombrer. Le désir de complétude, la satisfaction de pouvoir embrasser d'un seul regard la totalité de ce capharnaüm rassurant dans son immuabilité, le fantasme de contrôle sur le monde, le désir de mieux l'habiter, qu'exprime dans la fiction de *VME* le motif du chat⁶⁶, cachent difficilement l'inquiétude et la mélancolie qu'ailleurs l'incomplétude de la liste engendre très visiblement, et souvent dès son titre : « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze », « Tentative d'inventaire provisoire »⁶⁷, « Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans »⁶⁸. Ces oxymores (l'inventaire devant être exhaustif, il ne peut se satisfaire de tentatives) résument la dialectique du plein et du vide que la liste instaure. Le juste milieu – un bureau si parfaitement recouvert, de manière si intemporelle, qu'il rappelle les installations des artistes néo-réalistes des années 60⁶⁹ – n'est que l'un des états possibles du continuum, l'équilibre fugace de l'instant, l'un des paliers du mouvement de vases communicants qui conduit le vide à se remplir (l'une ou l'autre des pièces de l'immeuble de la

⁶⁵ T. Samoyault, « Les mots et les choses de Georges Perec : une aventure des années soixante » in *Cahiers Georges Perec* n° 8, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004, p. 64.

⁶⁶ « N'importe quel propriétaire de chat vous dira avec raison que les chats habitent les maisons beaucoup mieux que les hommes. Même dans les espaces les plus effroyablement carrés, ils savent trouver les recoins propices. » G. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁶⁷ Ces trois titres de textes de Perec ont été regroupés à la p. 137 d'une bibliographie, établie par B. Magné et judicieusement intitulée *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993.

⁶⁸ Il s'agit, pour ce dernier exemple, du sous-titre du chapitre LXVIII de *VME*, « Escaliers, 9 », *op. cit.*, p. 1068.

⁶⁹ Il serait d'ailleurs tentant de rapprocher la compulsion d'accumulation des mots chez Perec avec les trajectoires d'artistes tels qu'Arman, Tinguely ou Spoerri. Guillaume Pô exploite une piste intéressante à ce sujet, dans son article « Perec et Boltanski, deux interrogations sur la disparition » in *Cahiers Georges Perec* n°6, Seuil, 1996.

rue Simon-Crubbellier, vides de meubles mais pleines de vieux souvenirs) et le plein à se vider (les migrations d'objets entre les différentes pièces des Marcia⁷⁰, les fantasmes de destruction et d'abîmes de Valène, le grand projet de Bartlebooth dans sa phase finale de reconstitution des puzzles).

Cette dynamique entre vide et plein, de même que la propension à la liste qui la traduit, doivent pourtant être toutes deux replacées dans le contexte des quatre champs d'interrogation qui fondent le travail de Perec. La liste perecquienne trouve en effet une place de choix au sein du champ dit « sociologique », d'interrogation du quotidien. On pourrait rappeler que c'est avant tout les transformations historiques de la littérature moderne qui mènent à de tels questionnements : la représentation de l'événement romanesque évolue, les actions et les incidents deviennent moins spectaculaires et glissent de l'« intramondain », [représenté] au niveau de l'histoire » au « *discursif*, [...] inauguré en littérature par Flaubert et Melville⁷¹ ». Au monde stable, indiscuté, du roman réaliste (notamment chez Verne) se substitue un monde rongé par le travail du discours subjectif que l'écrivain produit, et qui participe du réel ainsi représenté. Il faudrait aussi rappeler que le Perec des essais est contemporain d'un certain nombre de recherches ethnologiques prenant le quotidien pour objet : celles de Michel de Certeau, de Marc Augé, mais aussi de Jean Duvignaud avec lequel Perec et Paul Virilio avaient fondé la revue *Cause commune* ; on pourrait ajouter à cette liste le nom de Baudrillard⁷², sans oublier bien entendu ce que tous ces auteurs doivent à Foucault, que Perec cite dans *Penser/Classer*⁷³. Si cette dimension du travail de Perec apparaît avant tout dans ses essais (et dans les listes qu'ils occasionnent), la recherche d'une écriture du quotidien est aussi visible dans le cadre de VME. Ainsi la description listée du bureau de Marguerite Winckler trouve-t-elle un écho dans l'article « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail⁷⁴ », avec des objets en commun (lime à ongles, feuilles volantes, soliflore). La pratique perecquienne de la liste propose en fait toujours à son lecteur, quel qu'en soit le cadre (romans ou essais), une interrogation sur le quotidien du monde, qui est pour Perec ce qui se rapproche le plus de la

⁷⁰ VME, pp. 784-788 (chap. XXIV).

⁷¹ M. Courtieu, « De l'événement intramondain à l'événement discursif », in *Trans* n° 10, mis en ligne le 08. 07. 2010, disponible sur <http://trans.revues.org/366>, consulté le 15. 08. 2014.

⁷² Certeau : *L'Invention du quotidien* paraît en 1980, *L'Ordinaire de la communication* en 1983. Augé : *La Traversée du Luxembourg* paraît en 1985, *Un Ethnologue dans le métro* en 1986. Duvignaud : *Lieux et non-lieux* date de 1977. Jean Baudrillard poursuit avec *Simulacre et simulation* (1981), *Les Stratégies fatales* (1983) et *L'Autre par lui-même* (1987) les réflexions sur le contemporain et sur le quotidien qu'il avait entamées à la fin des années 1960.

⁷³ G. Perec, *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁴ Paru dans *Les Nouvelles littéraires* en 1976, puis repris dans le recueil *Penser/Classer*, *op. cit.*, pp. 17-23.

notion d'écriture du réel. Dans l'entrée V de l'article « Penser/Classer » tiré du recueil du même nom, entrée consacrée à la pratique de la liste, on voit que celle-ci est envisagée selon sa portée ethnologique ; elle procède d'un « besoin de nommer » :

V) Les joies ineffables de l'énumération

Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères [...].

Il y a dans l'idée que rien au monde n'est assez unique pour ne pas pouvoir entrer dans une liste, quelque chose d'exaltant et de terrifiant à la fois. On peut tout recenser : les éditions du Tasse, les îles de la côte atlantique, les ingrédients nécessaires à la confection d'une tarte aux poires, les reliques majeures [...].⁷⁵

Il y a dans cet extrait deux énoncés similaires (l'idée qu'on peut tout recenser), qui prennent deux acceptions pourtant différentes. La « tentation [...] de TOUT recenser » du premier paragraphe se rapporte à l'inventaire, à la liste close, à la perfection du plein, par opposition à la liste ouverte, qui laisse la possibilité de la disparition (d'une lettre de l'alphabet ou d'un pièce de puzzle). Dans sa clôture, il s'agit d'une écriture formelle, qui pense établir un contrôle sur le monde, en réduisant ce monde à ce qu'elle en dit. Cette « première tentation » a pour corollaire une seconde, qui est également l'exercice d'un contrôle, aporétique (oublier volontairement quelque chose). D'autre part, le « on peut tout recenser », du paragraphe suivant ouvre cette binarité en un troisième mode d'appréhension de la liste. Il substitue au couple exhaustif/inachevé celui d'exaltant/terrifiant. A ce stade, c'est le monde lui-même qui se met en listes tout seul : le travail du scripteur est de suivre ce mouvement s'il le peut, quitte à envisager le monde sous la forme d'une « liste de listes⁷⁶ ». L'extrait ci-dessus est coupé un peu arbitrairement, car la liste (et la liste de listes) se prolonge(nt), nommant à la suite de cette première énumération et successivement « les patronymes du beau^f à Brû », « les lieux-dits des environs de Palaiseau » et « les douleurs de Mr Zachary McCaltex⁷⁷ », dans un pêle-mêle réfléchi,

⁷⁵ *Ibid.*, p. 167.

⁷⁶ Un exercice suivi par Roubaud dans « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec », *art. cit.*, p. 202.

⁷⁷ G. Perec, *Penser/Classer*, *op. cit.*, pp. 167-168. La dernière entrée est une référence au roman de Harry Mathews *Le Naufrage du stade Odradek*, que Perec avait traduit et qui était paru en 1981.

à la manière de Rabelais⁷⁸, qui suggère une ouverture maximale du champ des possibles, et finalement une imitation de l'entropie constituée par le monde décrit. Si l'on en revient au couple exhaustif/inachevé, c'est alors ce second mode d'appréhension, cette ouverture, qui fait le mieux écho à la pratique scripturale du quotidien de Perec :

Il y a peu d'événements qui ne laissent au moins une trace écrite. Presque tout, à un moment ou à un autre, passe par une feuille de papier, une page de carnet, un feuillet d'agenda [...] sur lequel vient s'inscrire [...] l'un ou l'autre des divers éléments qui composent *l'ordinaire de la vie*.⁷⁹

A nouveau, ce « tout », ou presque, mais cette fois il penche clairement du côté d'une ouverture, d'une confiance à l'extérieur, voire au déjà-écrit. Il ne s'agit plus d'envisager la maîtrise du monde, fallacieusement centrée sur la compétence du sujet à tout nommer lui-même. En témoigne ici la tournure passive « vient s'inscrire » : le travail du sujet se déporte sur la compilation plutôt que la création *ex nihilo*. Cet ordinaire, ce quotidien, Perec aura cherché à l'explorer continuellement, et en particulier dans sa manifestation suprême (si l'on veut qualifier ainsi, c'est-à-dire par antiphrase, ce qui du monde ne se manifeste précisément pas), c'est-à-dire la notion, qu'il invente et qui donnera son titre à un recueil posthume, d'*infra-ordinaire* :

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?⁸⁰

Et Perec de répondre à sa propre question : « ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes⁸¹ ». Mais y répond-il vraiment, ou donne-t-il ici un mode d'emploi plutôt limité et potentiellement laborieux (la liste qui s'amorce ici en guise de réponse semblant pouvoir s'étirer à l'infini des matériaux, objets, instruments, codes, émotions ou abstractions du monde) en guise de réponse à une question qui n'en a pas ? Les éléments qui inaugurent cette liste sont

⁷⁸ Pour E. Auerbach, « le principe du pêle-mêle des catégories du fait, de l'expérience et du savoir » constitue une caractérisation de « sa manière [à Rabelais] de voir et d'appréhender le monde ». *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C Heim, Gallimard, 1968 [1946], p. 275.

⁷⁹ G. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 122 (je souligne).

⁸⁰ G. Perec, *L'infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 11.

⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

brique et béton, premiers pourvoyeurs de l'épaisseur du quotidien et de l'impossibilité de voir le monde. Ils sont suivis du verre, transparent quant à lui, mais qui n'est, sous la forme de la fenêtre, qu'une confirmation de l'enfermement urbain, et participe paradoxalement de cette opacité, de cette absence de maîtrise, qui caractérise le quotidien et l'infra-ordinaire. Sheringham traduit cela comme une « *cécité* [...] qui rend le quotidien invisible⁸² ». En fait, le paradoxe est facile à formuler : il s'agit de tenter d'explorer un monde *opaque* parce que *non saillant* à l'aide d'une méthode – l'écriture – qui, justement, fait un événement du quotidien, cherche à *éclairer* pour *saisir*. « Le reste, où est-il ? » précisément, il est tout autour de l'objet comme du mot. Comme le dit Maurice Blanchot, « le quotidien échappe. C'est sa définition⁸³ ». Quoi de plus naturel, pour tenter de s'en approcher, que de quitter le sens, la vectorisation que le récit imprime au texte, pour confier le mot non plus à la phrase et à l'anecdote, à l'événement, à la fable, mais à la liste ? Quoi de plus logique également, étant donné que la liste se présente comme un stock, beaucoup plus *commun* que la phrase qui, parce qu'elle constitue une prédication, impose un discours directement relié à un sujet. Ce sujet dont Perec sait qu'il se présente toujours un peu sur le mode autobiographique, il doit tâcher de le diluer dans un monde fait de mots, plutôt que de le considérer comme maître des mots du monde.

La pertinence de cette opposition entre un monde à portée des mots et un monde hors de portée est bien sûr stimulée par la présence de listes au sein d'un roman comme *VME*. Lorsqu'elles sont comprises dans le roman, ces listes, comme des petites catastrophes du texte, fonctionnent de manière presque identique aux séquences hétérographiques (de type plans, menus, tableaux, prospectus de pharmacie ou Bulletins de l'Institut de Linguistique de Louvain) qui parsèment le texte et au sujet desquelles B. Magné écrit justement qu'« exigeant un nouveau mode de déchiffrement », elles « enlève[nt] à l'énoncé sa transparence⁸⁴ » ; l'opacité se présente par contraste entre la liste et le récit habituel, dont le sens de lecture est codifié par la linéarité de la fable. Comme si l'interprétation sémiologique du texte passait alors directement du signifiant au référent, « c'est par leur excès de réalité même que les hétérographies gênent l'effectuation du pacte romanesque⁸⁵ ». Le passage direct du signifiant au référent correspond à la définition que donne Barthes de « l'effet de réel⁸⁶ », en parlant spécifiquement d'un modèle

⁸² M. Sheringham, 2006^a, *op. cit.*, p. 54 (je traduis).

⁸³ Cité par M. Sheringham, « Everyday Life » in L. D. Kritzman, (éd.), *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, New-York, Columbia University Press, 2006^b, p. 203.

⁸⁴ B. Magné, « *La Vie mode d'emploi* : roman polygraphique » in *Cahiers Georges Perec* n° 8, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ R. Barthes, « L'effet de réel » (1968), *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, pp. 25-32.

réaliste d'écriture (Flaubert, Michelet) et en constatant que ce court-circuit est nécessaire à la narration romanesque réaliste. Mais la grande différence entre le baromètre observé par Barthes dans « Un cœur simple » et le cas qui nous occupe est précisément dans cet excès, que Magné observe dans l'hétérographie et qui prend toute sa dimension dans la liste, rejoignant alors les remarques de Samoyault citées en début de chapitre. Car s'il y a « effet de réel » pour Barthes, c'est justement dans le détail inaperçu, « laissé pour compte⁸⁷ » qui a fait les frais de « l'analyse structurale occupée à dégager et à systématiser les grandes articulations du récit⁸⁸ ». Lorsque les détails se multiplient au point de prendre en charge cette structure même, il se produit une inversion de cet effet, ce qui explique « l'excès de réalité ». Le récit romanesque a changé de *telos*, son réalisme s'est déporté en direction d'un discours, qui avance masqué puisqu'il semble se présenter sous l'égide d'une exigence « réaliste ». D'un discours tout de même, et c'est là tout l'enjeu de l'écriture de liste chez Perec. Alors que Verne, à travers certaines de ses listes (en particulier les listes de lieux directement reproduites à partir des cartes consultées), farcissait le texte avec de l'hétérogène⁸⁹, la liste perecquienne est à la fois signe du dehors et du dedans ; elle s'ouvre à l'infra-ordinaire impalpable, mais elle est également, selon les termes de Reggiani, les manifestations d'une « stylistique⁹⁰ » propre. Un mode de « remplissage » qui ne tient pas à une exigence documentaire, ou plutôt à un développement de cette exigence qui embrasserait pour Perec tous types d'écrits, y compris les siens, y compris ceux que « l'ordinaire de la vie » rend inaccessibles, y compris sans doute aussi le texte qui n'existe que virtuellement, dans la suite que l'ouverture de la liste laisse à son lecteur. Cette ouverture rejoint alors celle dont on a parlé à propos d'Homère, tributaire d'un « effet de vérité » (Ginzburg) pas si éloigné, finalement, de l'« effet de réel » de Barthes⁹¹, qui ne peut exister que dans un dialogue intersubjectif entre l'énonciateur et le récepteur de la liste.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Ph. Hamon observe dès le XIX^e siècle les traces de ce « réel déjà-écrit, le réel en tant qu'il est support concret de paroles, d'inscriptions et d'écritures, le réel déjà sémiotisé (graffitis, épitaphes, pancartes, affiches, réclames, étiquettes d'objets, enseignes, symboles et signes de la rue, etc.). Le texte ne pouvant copier et reproduire que du texte, l'auteur réaliste va, avec une prédilection particulière, prélever dans le réel les éléments scripturaires de ce même réel ». (*Texte et idéologie*, PUF, 1984, p. 126.)

⁹⁰ C. Reggiani, *art. cit.*, p. 513.

⁹¹ En établissant cette formule, Ginzburg dit s'opposer à celle de Barthes, soutenant que pour ce dernier, les faits n'ont qu'une existence linguistique (« Description et citation », *art. cit.*, p. 25, note 5). Il est à noter toutefois que Barthes ne nie pas l'existence d'un « champ extra-structural », la structure ne régissant le discours littéraire, comme le discours historique, que pour autant qu'ils sont, justement, des discours (« Le Discours de l'histoire », 1967, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 1260).

Cette perspective d'un *tout* aussi bien constitué de la pléthore des productions écrites que du silence du non-(encore-)dit réactive la dynamique centrale de plein et de vide qui caractérise la liste perecquienne. Samoyault remarque que celle-ci fait écho à celle de Borges, qui ouvre la préface de *Les mots et les choses* de Foucault⁹², prononçant « la disparition du lieu commun entre mots et choses⁹³ ». Plutôt, dans le même mouvement qui conduit Perec à délaissier l'événementiel pour le quotidien, le syntaxique pour le listique, retrouve-t-on la volonté de nier la nature continue du langage comme du monde, une négation que Foucault lui-même observait, à l'aube de la Modernité, dans un langage traduisant « une nature morcelée, divisée contre elle-même et altérée qui a perdu sa transparence première⁹⁴ ». La langue ainsi dépourvue de garde-fou rapproche celui qui en use de l'abîme, du grand trou, du grand « manque qui travaille [l'œuvre] tantôt de façon spectaculaire, tantôt dans une discrétion qui peut aller jusqu'au secret⁹⁵ ». Et quoi de plus discret qu'un manque dans une liste incomplète ?

2.1.6 Le vide : l'Histoire, le lecteur

On l'a vu, la liste procède aussi bien d'une compulsion de remplissage que de l'aveu du vide que le langage ne peut jamais remplir. A la tentation de « tout recenser », répond celle⁹⁶ d'« oublier quelque chose ». Or « ce blanc, cette disparition, nous savons depuis Perec que c'est ce qui unit petite et grande histoire, nous savons que c'est la seule façon de désigner et raconter l'innommable. La mort, Auschwitz⁹⁷ ». L'« Histoire avec sa grande hache⁹⁸ » est bien celle qui coupe et qui sépare, avant tout la mère et son enfant – on n'ignore pas que celle de Perec mourut dans les chambres à gaz. On a vu avec *Je me souviens* combien la liste présentait d'affinités avec le récit historique, à quel point elle servait à le décomposer, tout autant que le

⁹² Il s'agit de la fameuse liste d'animaux tirée de l'« encyclopédie chinoise » de Borges :

a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) *et caetera*, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches.

M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard « Tel », 2003 [1966], p. 7. Perec la cite également, dans *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 164-165, mais il en minimise l'aspect sidérant par l'adjonction d'une seconde liste d'animaux, qu'il juge quant à elle crédible, établie par « ponctions dans des textes administratifs » et qu'il considère comme « presque aussi rondeflanesque » (!).

⁹³ T. Samoyault, 2004, *art. cit.*, p. 65.

⁹⁴ M. Foucault, *Les mots et les choses*, *op.cit.*, p. 50 : il s'agit de son analyse de l'« épistèmè du XVI^e siècle », siècle durant lequel « la seule forme de liaison possible entre les éléments du savoir, c'est l'addition » (p. 45).

⁹⁵ B. Magné, *Georges Perec*, Nathan, 1999, p. 32.

⁹⁶ On a vu qu'il pouvait effectivement s'agir d'une « tentative », c'est-à-dire d'un choix, mais il s'agit aussi d'un risque.

⁹⁷ G. Pô, *art. cit.*, p. 211.

⁹⁸ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 17.

récit autobiographique. Et à ce propos, l'une des listes les plus éloquentes est sans doute celle que l'on trouve au début de *W ou le souvenir d'enfance*.

Il s'agit d'une longue liste, où Perec énumère les événements annoncés dans les journaux le jour de sa naissance, entre les 7 et 8 mars 1936.

Par acquit de conscience j'ai regardé les journaux de l'époque (principalement des numéros du Temps des 7 et 8 mars 1936) ce qui s'était précisément passé ce jour-là : Coup de théâtre à Berlin ! Le pacte de Locarno est dénoncé par le Reich ! Les troupes allemandes entrent dans la zone rhénane démilitarisée.

Dans un journal américain, Staline dénonce l'Allemagne comme foyer belliqueux.

Grève des employés d'immeubles new-yorkais.

Conflit italo-éthiopien. Ouverture éventuelle de négociations pour la cessation des hostilités.

Crise au Japon.

Réforme électorale en France.

[...] ⁹⁹

L'ordre suit vraisemblablement celui de la hiérarchie des pages propre à la presse, mais la liste s'ouvre sur deux nouvelles internationales ayant la menace hitlérienne comme objet, et se ferme sur un agenda des spectacles dont les deux derniers se trouvent être une représentation de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* et une annonce de la première des *Temps modernes* de Chaplin. L'énumération est un peu sèche, ne s'accompagne d'aucun commentaire ni d'aucune justification préalable autre que « Par acquit de conscience j'ai regardé les journaux de l'époque ». Difficile de saisir avec précision de quel acquit de conscience il peut s'agir, sinon celui de trouver dans ces journaux un avis de naissance portant son nom, recherche qui peut sembler un peu vaine en comparaison avec la nature historique, événementielle, des titres cités ¹⁰⁰. Pourtant il est difficile de ne pas lire dans cette liste l'architecture en creux des événements de l'histoire, personnelle et collective, qui allait toucher Perec : la mention des *Temps modernes*, particulièrement, annonce la mécanisation de la guerre et des camps, et trouve deux échos dans le reste du livre : le « Charlot illustré » que sa mère offre à Georges juste avant leur séparation définitive, gare de Lyon (p. 48), et l'évocation du film *le Dictateur* (p. 106). Il ne s'agit, bien entendu, que d'un petit nombre des éléments qui font converger cette liste vers un

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁰⁰ Pas si vaine que cela, toutefois, si l'on s'en rapporte à cette réflexion de *L'infra-ordinaire* : « Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. Les journaux m'ennuient, ils ne m'apprennent rien ; ce qu'ils racontent ne me concerne pas, ne m'interroge pas et ne répond pas davantage aux questions que je pose ou que je voudrais poser. » *Op. cit.*, p. 10.

réel¹⁰¹ de type historique. Comment pourrait-il en être autrement, dans un ouvrage que Perec considère, dans la quadripartition de ses champs de travail, comme le parangon de l'écriture autobiographique, et tant il est vrai que l'histoire personnelle de Perec s'abolit face à l'Histoire, qui la remplace à plus d'un titre¹⁰² ? Tout se passe comme si l'« identité listique » que se construit le sujet perecquien remplaçait l'« identité narrative » chère à Paul Ricoeur¹⁰³. Comme la liste met en évidence le vide qui sépare les items qui la constituent, lorsqu'elle remplace le récit, elle en dévoile l'aspect fallacieusement continu.

Le vide se présente aussi au détour des listes inscrites dans le « romanesque ». Il est assez rarement exprimé par un « etc. ». Cette locution est, de l'aveu de Perec lui-même, une sorte d'échec de la liste : « rien ne semble plus simple que dresser une liste, en fait c'est beaucoup plus compliqué que ça en a l'air : on oublie toujours quelque chose, on est tenté d'écrire etc., mais justement, un inventaire, c'est quand on n'écrit pas etc.¹⁰⁴ ». C'est pour cette raison, sans doute, que le « etc. » n'est pas très fréquent dans la liste perecquienne, et à l'image de celui que l'on trouve dans l'exemple suivant,

Tout [le] matériel [du peintre Hutting] – tubes, godets, brosses, couteaux, craies, chiffons, vaporisateurs, grattoirs, plumes, éponges, etc. – est soigneusement rangé dans une longue caisse d'imprimeur rangée à sa droite¹⁰⁵.

...son usage ne porte pas réellement à conséquence, et il serait probablement exagéré d'y accrocher tout un wagon de propriétés symboliques.

Par contre, le malaise de Perec, lié à l'angoisse de l'oubli d'un item de la liste (et à l'angoisse de l'oubli tout court), est visible dans son travail sur la liste en général (en ce qu'elle est « stylistique »), même achevée, car évidemment, elle ne l'est jamais vraiment. L'exemple,

¹⁰¹ « Cette liste qui fut prétexte à une quête d'identité introduit dans le récit autobiographique la caution d'authenticité ». E. Pawlikowska, « Insertion, recomposition dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec » in B. Didier & J. Neefs, *op. cit.*, p. 174.

¹⁰² Ou, comme le formule Warren Motte, « le problème fondamental que Perec rencontre lorsqu'il entreprend d'écrire sa vie [est que] son histoire s'est engouffrée dans l'Histoire ; l'Histoire collective a annulé son histoire personnelle, la rendant banale et triviale ». « Contrainte et catastrophe » in *Cahiers Georges Perec* n° 8, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰³ Il faudrait probablement creuser plus loin cette question, car elle n'est pas évidente. En effet pour Ricoeur, ce n'est pas un, mais une multiplicité de récits qui fondent l'identité narrative : « Le soi-même peut ainsi être dit refiguré par l'application réflexive des configurations narratives. [...] Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. » (*Temps et récit 3. Le temps raconté*, Seuil, 1985, p. 353.) Mais ce « tissu », bien que fait de fils multiples, présente de toute façon un rapport au monde fondé sur une continuité, ce qui ne serait pas le cas de la liste.

¹⁰⁴ G. Perec, *Penser/Classer*, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁰⁵ VME, p. 1007.

donné précédemment, du bureau de Marguerite Winckler, pourrait être réutilisé sur ce point, ou plus exactement, il faudrait revenir sur le travail de miniaturiste de ce personnage, dans un passage tiré du même chapitre, où sa peinture est décrite. Le luxe de détails que la précision de l'artiste parvient à enfermer sur une surface minuscule – luxe restitué par un prodige de myopie du descripteur Perec – offre au lecteur une sorte de vertige comparable à celui qui le prenait face au Bouclier d'Achille (cf. *supra*, I.1.2.2). Pourtant chez Perec, contrairement à ce qui se passait chez Homère, pas de miracle divin : il manque toujours quelque chose, il y a toujours un vide, même lorsque l'on s'efforce de remplir le moindre interstice :

Ou bien, sur l'à-plat d'émail d'une chevalière, elle restituait un paysage énigmatique où, sous un ciel auroral, parmi des herbes pâles bordant un lac gelé, un âne flairait les racines d'un arbre ; sur le tronc était clouée une lanterne grise ; dans les branches un nid, vide, était posé. (VME, p. 293.)

Misérable miracle, pour reprendre un titre célèbre de Michaux. Perec déploie le prodige de l'écriture qui permet cet effet de zoom bien au-delà de toute possibilité réelle de la peinture, et conduit ce prodige jusqu'à un vide paradoxalement positif : on voit que le nid est vide, ce vide est réfléchi et mis en évidence comme tel. Il en est ainsi de la liste : le blanc, le manque qu'il faut adjoindre au terme de toute liste perecquienne, même de la plus complète, rappelle que la fonction de la littérature chez Perec n'est *pas uniquement de tout dire*, mais aussi de ménager un espace caché, un espace de silence au cœur du bruissement de la langue. De préparer la couche du mot oublié, de préserver cet oubli, de le célébrer, car il est devenu l'objet même du deuil. Le « besoin de nommer » et de faire advenir se double d'un besoin de taire ; tout comme elle est remplissage et vide à la fois, la liste montre et cache dans le même mouvement. La liste matérialisée par les mots renvoie à celle, spéculaire, faite d'anti-matière, des disparus des camps. Car la terrible *réalité* de la liste, son usage *pratique*, en fait un instrument de mort. C'est la liste rouge, la liste noire. « La mère de Georges Perec a probablement péri de s'être trouvée inscrite sur une liste¹⁰⁶ », écrit Claude Burgelin, rappelant que dans l'usage de cette forme, l'ordinaire précède le littéraire. Sur cette question, et au passage, on remarquera la proximité de l'œuvre de Perec avec celle de Modiano, autre grand listeur attaché à la problématique de l'identité, pour

¹⁰⁶ C. Burgelin, cité par T. Samoyault, 2004, *art. cit.*, p. 72. C. Reggiani le remarque également : « c'est bien parce que son nom avait été inscrit sur un registre administratif que Cyrla Perec a été assassinée – avant de figurer, en une ultime liste, parmi les membres du convoi n°47, dans le *Mémorial* de Serge Klarsfeld. » (*Art. cit.*, p. 513.)

qui « le *Mémorial des enfants juifs* de Serge Klarsfeld incarne le roman absolu¹⁰⁷ » (cf. *infra*, IV.2.9).

A ces considérations avant tout fondées sur une spatialité de la liste, des items pleins et du vide qui les sépare, il faut ajouter une dimension temporelle. Le besoin de nommer et le besoin de taire se traduisent, dans le travail autobiographique de Perec, par un deuil que l'oubli a rendu impossible. Un travail qui s'ouvre sur l'aporie célèbre « je n'ai pas de souvenirs d'enfance », au début de *W* ou le souvenir d'enfance¹⁰⁸. Pour contrer cette aporie, Perec recourt, avec la liste, à ce qu'on pourrait appeler l'« hypermnésie¹⁰⁹ ». Il s'agit de reprendre, comme un ouvrage jamais fini, la réinvention d'une histoire, à la fois personnelle et commune, comme on l'a vu avec *Je me souviens*. On retrouverait ainsi la liste dans sa fonction de geste inaugural, reconvoquant inquiète et continuelle d'un langage dont on usera de manière d'autant plus pléthorique que l'on craint qu'il fasse un jour défaut. A l'autre bout du spectre, il y a justement ce défaut, cet étiolement, illustré par l'histoire de l'ethnologue Marcel Appenzell et de la tribu qu'il étudie, celle-ci « supprimant des mots chaque fois qu'il y avait un mort dans le village » (*VME*, p. 145). Un mot pour un mort, la liste se couvre de biffures et le langage disparaît. Cette vision eschatologique mettant en parallèle fin du langage et fin de l'humanité évoque en une asymétrie parfaite les théories de Goody, pour qui, rappelons-le, « faire des tableaux ou des listes est très caractéristique des premiers systèmes d'écriture¹¹⁰ ». C'est que le geste inaugural de la liste, simplification à l'extrême de l'énoncé, installe un dénuement structurel qui appelle la régression : régression du sujet au premier chef, reporté au stade où l'appréhension du monde s'établit par la dénomination, au moment où il découvre l'incroyable pouvoir qui réside dans la faculté de nommer, et l'euphorie que ce pouvoir procure.¹¹¹

Le lieu *temporel*, sinon historique de la liste, pourrait fort bien correspondre à cet état suspendu du temps que Pascal Quignard nomme le *jadis*. Espace d'un passé anhistorique, prélinguistique, le *jadis* rejoue en un éternel présent – sans cesse recommencé – le souvenir,

¹⁰⁷ P. Modiano, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli » in *Libération*, 2 novembre 1994, repris dans M. Heck et R. Guidée, *Modiano, Cahiers de l'Herne*, 2012, p. 176.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁹ C. Burgelin, cité par M. Corcos, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁰ J. Goody, *La Raison graphique*, Minuit « Le sens commun », 1979, p. 141.

¹¹¹ Il y aurait, à ce sujet, une observation à faire au niveau des brouillons du *Cahier des charges*. Là, se présenterait une autre forme de régression, « auctoriale » : certains chapitres de *VME*, assez courts (comme le chapitre XLII, une quarantaine de lignes, dont presque la moitié sous forme de listes), ne sont pas très éloignés du squelette que constituait leur mise en liste préalable dans le *Cahier des charges*. D'où un lien direct entre la liste génétique de l'avant-texte et celle qui s'offre au yeux du lecteur : un texte-matrice et matriciel, rythmé par une litanie sourde. Monotonie qui fait le lit de la mélancolie.

inscrit au plus profond de l'humain, d'un temps autre, sans durée ni distinction : c'est « le monde du perdu, sans images, sans mots, sexuel, indomesticable¹¹² ». Dans cette perspective, la liste exprime la mélancolie d'un passé à jamais perdu. Le *jadis* est le devenir régressif de la liste, lorsque la promesse qu'elle véhicule est l'étiollement, l'aphasie, le silence. C'est la tristesse profonde que véhiculent les trois mots « je me souviens », expression à la première personne du singulier de ce qui n'est plus, affirmation dérisoire de l'existence à l'état de reliquat mémoriel d'objets et d'événements perçus comme disparus, non saillants, infra-ordinaires ; attestation, mais attestation dérisoire, tentative vaine de remplissage d'un vide sans fond. A l'inverse, tout autant, s'agit-il d'une affirmation, d'une remise en vigueur de l'objet nommé et listé. Une euphorie débouchant parfois sur la positivité matérielle d'une réception transformée en texte à son tour, une résurrection de ces objets par la mention de leur souvenir.

La liste perecquienne, à l'instar de celles de Verne ou de Rabelais, a donc deux visages : celui qui regarde vers le passé et celui qui envisage l'avenir ; mélancolie et jeu insouciant, dysphorie et euphorie, disparition et création, apocalypse et genèse, mort et vie.

2.1.7 La figure de Janus

Ajoutant une dimension supplémentaire à l'histoire d'Appenzell et de ses Jivaros réducteurs de textes, Perec propose dans *La Vie mode d'emploi* une figure de Janus *bifrons* : le personnage de Cinoc¹¹³, supprimeur inflexible des mots désuets du dictionnaire, moissonneur qui ne serait que funeste, n'était sa propension à récupérer, inversement, ces mots obsolètes – désignant évidemment des choses obsolètes aussi – pour les réhabiliter au sein d'un « grand dictionnaire des mots oubliés » (VME, p. 349). A première vue, Cinoc fonctionne comme Bartlebooth, dont le grand projet devait contenir en lui-même son propre effacement¹¹⁴. Mais à l'instar de Bartlebooth, qui ne pourra jamais reconstituer son dernier puzzle et mettre la touche finale à son appareil de destruction totale de sa propre production, Cinoc, après avoir tué tant de mots, puis exploité avec son dictionnaire les modalités positives de cet élagage, crée une sorte de

¹¹² P. Quignard, *Sordidissimes*, Grasset, 2005, p. 49.

¹¹³ Cinoc, dont le nom imprononçable (VME, p. 346) rappelle celui de Perec, est considéré comme « l'un des doubles de l'auteur » par T. Samoyault, 2004, *art. cit.*, p. 72.

¹¹⁴ La mort prend Percival Bartlebooth dans le dernier geste suspendu d'un puzzle impossible, dont la dernière pièce est un X, inadaptable au dernier emplacement vide, en forme de W. On en ferait facilement la métaphore de l'écriture de Perec en général, mots listés et pièces de puzzle, en vrac, ou simplement juxtaposées, pouvant s'y adapter à merveille : « L'œuvre de Georges Perec est un immense puzzle imageant un port de mer, comportant un espace vide figurant un X (la mère) dans lequel la seule pièce restante figurant un W (le souvenir d'enfance de la mère) ne convient jamais ». Maurice Corcos, *Penser la mélancolie. Une lecture de Georges Perec*, Albin Michel, 2005, p. 28.

roman en abyme, « en fonction d'un accord particulier où le mot seul suffit à faire exister la chose¹¹⁵ ». La dimension romanesque se confond alors avec la compulsion de liste propre à la stylistique perecquienne, selon un travail de reconstruction euphorique de la chose sur la base du mot, de l'histoire entière sur la base d'un simple terme. Le versant euphorique, positif de la liste perecquienne inclut une participation du lecteur. Perec, qui « donne à voir ce que d'autres romans donnent à lire¹¹⁶ », dans le cas de la liste *donne à faire*. Son lecteur est libre d'engager des excursions obliques, de prendre le chemin de traverse que lui propose tel ou tel élément de la liste, mode d'emploi¹¹⁷ pour construire à ses frais le roman particulier de ce « romans ».

Perec-Janus tourne également sa figure vers le passé. Comme on a pu s'en apercevoir, il rassemble sur un plan intertextuel nombre d'allusions et de proximités avec les trois auteurs de notre première partie. Il condense également les pratiques de la liste qui les caractérisent. En premier lieu, avec Homère : l'*aisthesis*, le développement perceptif du destinataire de l'œuvre d'art¹¹⁸, dont la liste se fait l'instrument : ce que l'on peut *faire* avec les termes de la liste, la mise à contribution de son lectorat, correspond à un usage de la liste que Perec s'approprie également. A l'archaïsme de la liste homérique, dont les auditeurs percevaient les singularités plutôt que l'essence¹¹⁹, à l'usage réservé qui leur en était fait, selon la logique énonciative propre à l'époque présocratique, répond une réactualisation historique de la liste perecquienne. Un questionnement du quotidien qui cesse d'être régi par l'universel pour ne toucher qu'à l'interpersonnel, qu'à une intersubjectivité restreinte, qui provoque une interpellation directe au lecteur par le biais de l'infra-ordinaire :

Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez.
Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez.
Questionnez vos petites cuillers¹²⁰.

Une telle attention aux détails du quotidien rappelle que le visage goguenard et blagueur de Perec (celui de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* par exemple), se double d'une

¹¹⁵ T. Samoyault, 2004, *art. cit.*, p. 72.

¹¹⁶ B. Magné, *art. cit.*, p. 35.

¹¹⁷ J.-M. Espitallier, « On n'écrit pas une liste, on la fait », in *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Pocket, 2006, p. 198.

¹¹⁸ H.-R. Jauss, « Petite apologie de l'expérience esthétique » in *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, « Tel », 1978 [1972], p. 144.

¹¹⁹ S. Perceau, *La Parole vive*, Louvain, Peeters, 2002, p. 100.

¹²⁰ G. Perec, *L'infra-ordinaire*, *op. cit.*, pp. 12-13.

profonde inquiétude liée à la course du temps et à l'instabilité du monde : on reconnaît là une position commune des listeurs Perec et Rabelais. Tous deux développent la liste sans peur de l'excès, jusqu'au gigantisme, sans égard pour le récit suivi qui sert de fond à la description, laquelle devient digression. Comme Rabelais, qui remet à ce point en question l'essence du monde dans lequel il vit, qu'il « évoque la “substantificque mouelle” pour ensuite en nier la présence dans son œuvre¹²¹ », Perec observe le monde sans confiance, et produit une liste, en lieu et place d'un roman réduisant le sens de ses mots au contexte des phrases qui les enserrent. Je reprendrais sans scrupules le propos de Spitzer, parlant de Rabelais, pour l'adapter aussi bien à Perec : l'un comme l'autre « n'offre[nt] pas un seul motif ou un seul groupe représentatif [...], mais *tout* ce qui tombe spontanément de [leur] Corne d'Abondance. [...] Ainsi [ils] ne ser[ont] certainement pas [des] “coloriste[s]” [...], il s'agit pour [eux] de *prodiguer* les couleurs¹²² ». Reggiani observe d'ailleurs tacitement cette même filiation lorsqu'elle convoque, à propos des listes perecquiennes, la notion de *copia*¹²³, et l'on peut faire de même avec celle, chère à Auerbach, de « pêle-mêle ».

Pour Verne, le lignage est plus complexe, parce que Perec se réclame d'un rapport vernien au savoir via la liste¹²⁴, alors que la concurrence des discours est beaucoup plus problématique pour Verne que pour Perec. Chez ce dernier, la liste est souvent le signe d'une ouverture totale aux sciences humaines de son temps et d'une liberté générique, alors que la soif de liberté de Verne restait tout au plus velléitaire, et ne s'éteignait véritablement que dans certaines listes particulières. Mais là encore, la filiation est fructueuse, car les listes de Verne sont reconnues à leur juste valeur par Perec, c'est-à-dire par leur valeur de continuation, de pouvoir de la langue transmis d'un auteur à l'autre. Le remplissage du monde par Verne s'avère, après tout, moins totalisant qu'on aurait pu le croire, et Perec l'a très bien perçu, utilisant le défaut de la liste – son vide – pour relancer le comblement du monde par l'écrit. C'est bien un usage renouvelé du discours de liste que Perec se permet, en choisissant de récupérer la caisse des naufragés de *L'Île mystérieuse* pour son usage romanesque personnel. Comme si Verne l'avait laissée s'échouer sur cette plage à l'intention de son jeune lecteur, autant que de ses personnages... Ce qui se joue,

¹²¹ L. Spitzer, *Etudes de style*, Gallimard, « Tel », 1970 [1928], p. 142.

¹²² *Ibid.*, p. 150.

¹²³ C. Reggiani, *art. cit.*, p. 511.

¹²⁴ « Mon projet serait de raconter l'histoire de mon époque comme Jules Verne la sienne, mon époque qui n'est plus sous le signe de l'électricité et des colonies, mais de la sociologie, de l'ethnologie, de la psychologie, de la psychanalyse. Les énumérations de Jules Verne m'enchantent : noms de poissons dans *Vingt mille lieues sous les mers*, noms de tous les explorateurs de l'Amérique du Sud. Moi, j'ai recopié les pages du *Catalogue des armes et cycles* de Saint-Etienne dans *La Vie mode d'emploi*, mais en les retravaillant. » G. Perec, cité par J.-L. Joly, *art. cit.*, p. 446.

ici, est bien la transformation d'un réel inscrit, clôturé et insuffisant, en un *possible*.



La figure de Janus a récemment été exploitée par Michel Lantelme, qui, observant certains auteurs contemporains (notamment Rouaud, Houellebecq ou Chevillard), leur assigne le parrainage du dieu à deux visages : « Une partie de la production littéraire [contemporaine], tournée vers le futur, fait volontiers résonner les trompettes de l'Apocalypse, tandis qu'une autre partie, engagée dans un travail archéologique, s'emploie à ressusciter le passé le plus lointain de l'espèce.¹²⁵ » Et de préciser plus loin : « dans le domaine du roman, Janus *bifrons* est la figure tutélaire de l'An 2000¹²⁶ ». Il me semble que ce parrainage est d'autant plus fort qu'il implique une similitude de forme et de fond entre Perec et certains auteurs contemporains, voire certaines tendances contemporaines d'écriture. Perec anticipe dans son œuvre un grand nombre des préoccupations qui rassemblent les auteurs d'aujourd'hui : la question de la limite générique et stylistique du roman, de sa place dans un monde qui se joue de plus en plus entre fragmentation et globalisation, entre amnésie et nostalgie, entre apocalypse et genèse, entre *hybris* et mélancolie. Des préoccupations qui se traduisent fréquemment par l'usage de la liste, comme un geste partagé au-delà des contrastes qui séparent les langages, les obsessions et les idées de chacun de ces auteurs.

¹²⁵ M. Lantelme, *Janus postmoderne*, L'Harmattan, 2009, p. 6.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 26.

2.2 Le Clézio – La vraie bataille est dans les mots

*Je n'ai pas de nom
Mon nom est de gaspiller les noms*
Henri Michaux¹

La liste est une forme centrale chez Le Clézio. Sophie Jollin-Bertocchi lui consacre un article, tandis que la plupart des spécialistes de l'auteur, sans généralement lui accorder d'analyse, s'accordent au moins à reconnaître son importance². Dès *Le Procès-verbal*, la liste est liée à l'esthétique de l'œuvre dans son ensemble : on a affaire, dans ce roman, à un personnage (Adam Pollo) pour qui tout peut et doit être dit, jusqu'aux plus infimes détails, un personnage accaparé par ces détails au point d'en devenir fou³. Même s'il contient moins de listes que les textes postérieurs, *Le Procès-verbal* les annonce ; ce sont eux qui constitueront l'objet de mon intérêt dans ce chapitre. Celui-ci sera divisé en deux temps, obéissant en cela à une œuvre largement reconnue comme possédant deux visages distincts, dont le second est généralement privilégié par rapport au premier⁴. C'est pourtant la première manière de Le Clézio qui retiendra principalement mon analyse, à travers quelques-uns de ses premiers textes couvrant

¹ H. Michaux, *Epreuves, exorcismes*, NRF Poésie/Gallimard, 1973 [1946], p. 19.

² S. Jollin-Bertocchi, *art. cit.* Jean Onimus remarque, au sujet des énumérations lecléziennes, que « la quantité et la longueur de ces dénombremens sont considérables » (*Pour lire Le Clézio*, P.U.F., 1994, p. 167). Marina Salles observe également « son goût pour l'accumulation de vocables, de signes dressés hors d'une chaîne syntagmatique, qui interrompent le déroulement de la fiction ou le cheminement de la pensée, dans un déferlement tantôt ludique, tantôt compulsif » (*Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes, P.U.R., 2006, p. 228). Gerda Zeltner évoque quant à elle « ces inventaires interminables tellement caractéristiques des livres de l'auteur » (« J.M.G. Le Clézio : le roman antiformaliste », in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du colloque de Strasbourg, Klincksiek, 1971, p. 216).

³ « Voilà ce qui lui arrivait, voilà ce qui allait lui advenir : à force de voir le monde, le monde lui était complètement sorti des yeux ; les choses étaient tellement vues, senties, ressenties, des millions de fois, avec des millions d'yeux, de nez, d'oreilles, de langues, de peaux, qu'il était devenu comme un miroir à facettes. [...] il était devenu mémoire [...] » J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-Verbal*, Gallimard « Le Chemin », 1963, p. 71 (dorénavant PV).

⁴ Par exemple chez Jean-Xavier Ridon, pour qui les productions des années 60 et 70 sont constituées d'« œuvres qui se cherchent » face aux romans les plus récents qui « nous montrent un auteur réconcilié avec l'écriture et ses possibilités de représentation » (*Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L'Exil des mots*, Kimé, 1995, p. 14). Pour Onimus, « les premières œuvres ne sont que l'exploration enragée d'un espace intérieur plein de remous et de refus, de jeux interdits, d'incohérences » (*op. cit.*, p. 13), tandis que « le grand écrivain s'impose en se dépouillant peu à peu d'une exubérance presque sauvage. Le tournant se manifeste en 1978 avec les nouvelles dépouillées de *Mondo*. Le romancier se révèle en 1980 avec *Désert*. » Pour Dominique Viart, Le Clézio « se détourne de l'expérimentation » et « passe du *Procès-Verbal* (1963) à un romanesque plus traditionnel : *Désert* (1980), [...] », *La Littérature française au présent*, Bordas, 2008, p. 363. Enfin on notera avec Bruno Blanckeman que Le Clézio, considéré en parallèle avec Sollers et Guyotat, fait partie de ces écrivains ayant « porté un projet avant-gardiste qui a radicalisé les tentatives de la modernité. A [la] différence [de Sollers et Le Clézio, Guyotat] a continué d'en entretenir la flamme expérimentale au delà des années 1980 ». *Le Roman depuis la Révolution française*, PUF, 2011, pp. 224-225.

une dizaine d'années, entre 1965 et 1975 (*La Fièvre*, *L'Extase matérielle*, *Le Livre des Fuites*, *La Guerre*, *Les Géants*, *Voyages de l'autre côté*), qui représentent l'expression de l'*hybris*. Puis dans un second temps, à la lumière de quelques textes plus tardifs, mais considérés sous un jour plus ponctuel (*La Ronde et autres histoires*, *Révolutions*, *Ritournelle de la faim*), résolument ancrés dans une seconde manière, il sera question de la liste mélancolique, conçue comme la réminiscence, la conséquence ou l'écho d'un séisme primordial dont les répercussions se manifestent de loin en loin.

Il va sans dire que, d'une œuvre telle que celle de J.M.G. Le Clézio, forte d'une cinquantaine d'ouvrages publiés, de natures diverses (romans principalement, mais aussi nouvelles, essais, littérature pour la jeunesse) et s'étalant sur presque cinquante ans, il ne pourra être ici question que de façon incomplète.

2.2.1 Les premiers romans : de l'autre côté du miroir

Hybris et mélancolie étant des notions très fortement liées à des tempéraments humains, l'étude de la liste sera indissociable de l'identification, au sein des textes où elle figure, des signes de subjectivité, des marques d'énonciation et de focalisation du discours. Ces marques sont particulièrement importantes dans la première partie de l'œuvre, très attachée à explorer le rôle du sujet, que ce rôle soit délégué à un personnage ou qu'il transparaisse à travers une figure auctoriale. « C'est seulement à partir de 1980 que la création commence à se détacher de cette subjectivité⁵ », écrit J. Onimus.

J'aborderai cette première période de Le Clézio avec l'ouvrage qui en constitue selon moi la limite chronologique supérieure, *Voyages de l'autre côté*⁶ ; plus exactement celui qui, comme son titre en est l'indice, témoigne d'une direction nouvelle prise par l'écriture. Je m'y consacrerai donc surtout afin d'identifier les symptômes de ce passage, par lequel la liste perd nettement de sa prédominance sur le roman leclézien. Il s'agit d'une atténuation pourtant, et non d'une disparition. L'avantage que me procure l'étude de ce texte réside justement dans son aspect désencombré par rapport aux précédents, qui permet d'observer la liste avec plus de distance que si l'on s'attaquait directement à un ouvrage comme *Le Livre des fuites*, rongé par elle de toutes parts. Ce changement de manière réside en général dans l'acceptation progressive, par Le Clézio, d'une écriture entièrement consacrée au récit traditionnel (notamment au conte

⁵ J. Onimus, *op. cit.*, p. 8

⁶ J.M.G. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, Gallimard « Le Chemin », 1975. Dorénavant VA.

ou au mythe), une forme que les textes précédents tendaient à contrecarrer ou à transformer, suivant en cela (et malgré la non-affiliation de leur auteur au Nouveau Roman) le fameux mot d'ordre de Ricardou, pour qui le récit doit être « l'aventure d'une écriture⁷ ».

La structure de VA présente deux parties distinctes. Le récit central, intitulé « Naja Naja », du nom de son héroïne, s'articule entièrement autour d'elle, de ses faits et gestes, même si ses « aventures » sont encore très marquées par le caractère halluciné qui préside au style leclézien des premières années. Naja Naja marche dans les rues, rencontre des amis, leur raconte des histoires ; mais aussi, elle « part dans le soleil » (VA, 52), « glisse dans le triangle boréal » (VA, 216), finit par se fondre extatiquement dans l'univers ; à ce stade du récit, ses amis témoignent de sa présence par le biais de manifestations à la réalité diégétique indécidable⁸. Pour autant, la narration de cette partie centrale, contrairement à tous les textes précédents (mais postérieurs au *Procès-Verbal*), se déroule dans son ensemble en régime de focalisation interne – le narrateur fait partie des amis de l'héroïne – supporté par un récit à la troisième personne. En termes thématiques, on voit assez nettement dans ce récit central (qui est la représentation d'un enfant gagné par le désir du voyage) le prototype des romans de la seconde moitié de l'œuvre, comme *Désert* ou *Onitsha*. Ce récit central annonce donc une évolution vers un régime romanesque traditionnel, « réaliste », fondé sur la présence de personnages circonscrits par une distribution claire des discours et dotés d'une histoire, d'une psychologie. *Le Procès-Verbal*, et dans une certaine mesure le recueil de nouvelles *La Fièvre*, contenaient également de possibles indices d'un tel régime, mais les textes qui leur succèdent déclarent en fait, et pour un temps important de l'œuvre, le contraire. En effet *Le Déluge*, *Terra Amata*, *Le Livre des fuites*, *La Guerre* et *Les Géants*, s'ils mettent périodiquement en scène des personnages, le font sur un mode multifocalisé ; par ailleurs ces textes sont surtout marqués par la décision du narrateur omniscient de ne s'en tenir à aucune instance discursive stable, mélangeant les points de vue, ancrant le discours aussi bien par les pronoms *il*, *je* ou *on*, apostrophant le lecteur par un *vous*, voire préférant à ces pronominalisations des ancrages indéfinis comme « c'est », « c'était » ou, plus souvent encore, « il y a », « il y avait ». Et bien sûr, la liste participe également de cette instabilité énonciative.

⁷ J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967, p. 111.

⁸ « Gin Fizz dit qu'elle l'a vue qui achetait des oranges au vieux marché. Sursum Corda dit qu'il a vu son portrait attribué à Franz Pourbus le Jeune. Alligator Barks prétend qu'il l'a aperçue dans un film d'aventures où elle était figurante déguisée en odalisque. Quelqu'un a téléphoné un matin à Louise pour lui dire qu'un bizarre oiseau noir s'était posé sur le rebord de sa fenêtre et l'avait regardé avec insistance. » VA, p. 292.

Cette volonté d'ancrage zéro est très visible dans la première et la dernière partie de VA. Il s'agit de deux courts chapitres, encadrant le récit central, intitulés respectivement « Watasenia » et « Pachacamac ». Le premier, long de dix pages, met en scène un monde précambrien et sous-marin, dépourvu de toute présence humaine autre qu'une voix narrative suspecte, étant donné qu'elle présente cet univers comme une « sphère du silence, sans héros, sans langage », où « il n'y avait personne » (VA, pp. 9 et 10). Mais la mention du terme « héros », son absence même, en fait, dénote un métadiscours critique, portant sur la fabrique littéraire. Ainsi apparaît tout de même une présence énonciative, qu'en l'absence d'autres indices on est tenté de qualifier d'auctoriale. Puis une voix narrative interne au récit se laisse identifier, obliquement et comme à contrecœur, après quelques pages : il s'agit d'une sorte de poulpe (« Watasenia » est le nom d'un calmar phosphorescent), qui apparaît au sein de cet océan silencieux : « C'était drôle d'habiter sous la mer, comme cela. On avait enfoncé la moitié de son corps dans une caverne rocheuse, et on laissait flotter ses dix tentacules devant soi » (VA, p. 12). A contrecœur (« à reculons » serait presque plus adéquat), parce que la description de ce monde sans voix, sans héros, est une déclaration d'émancipation face à toute forme de subjectivité. Les présentatifs mentionnés plus haut sont d'ailleurs extrêmement nombreux dans ces pages, un coup d'œil sur la première permet de le remarquer facilement : le texte s'ouvre sur un « Il y avait la masse liquide partout », puis se succèdent les « c'était », les « il n'y avait pas », tout comme les « il faut », les « rien ne » ou les « tout » en position de sujet (VA, p. 9). Par la suite, afin d'insister sur cette absence de subjectivité, les pétitions de principe se multiplient, mais toujours biaisées, à l'image de cette série d'affirmations contradictoires : « alors il n'y avait personne. Il n'y avait presque personne. Il n'y avait pas lui, elle ou moi. Il n'y avait pas de frontières. Le sang était à tout le monde, chacun avait le même » (VA, p. 13). Cette position intenable produit de nombreux dérapages subjectifs, comme l'apostrophe au lecteur, ou la prétérition, qui indique ce qu'il n'y a pas, ce qu'on n'écrira pas, mais comme on se cache derrière ses propres mains. Ainsi : « Connaissez-vous les immenses esplanades désertes la nuit, ou les hauts plateaux de craie où souffle le vent, et les glaciers, les plaines ? Cela n'existait pas. » (VA, p. 10), ou encore : « On n'aimait pas parler, non, on n'aimait pas cela du tout. Ni penser, ni écrire, ni inventer des images de fleurs et de femmes » (VA, p. 12). La prétérition est l'un des cadres de l'apparition de la liste, et on voit avec ces deux derniers exemples que celle-ci n'est pas loin. Elle se précise au fil du chapitre selon cette même modalité prétéritive :

Où est-ce qu'on était ? En quel temps ? [...] Déjà peut-être les bruits des villes, les milliers de moteurs, de klaxons, de freins, déjà les traces des pneus sur les routes de poussière, déjà les ossements blancs des édifices, les fenêtres pareilles à des hublots. C'était le souvenir des choses qui ne sont pas encore apparues. (VA, p. 14.)

Ce qui se passe au niveau énonciatif se répercute sur le contenu représenté : on glisse insensiblement d'un « personne ne parle » à un « quelqu'un parle tout de même », et parallèlement, grâce à la liste prétéritive, d'un « il n'y a rien » à un « il y a tout ». La fin du chapitre présente une convergence suprême de ce double phénomène, où réapparaît graduellement le poulpe que l'on avait entr'aperçu furtivement entre deux rochers, mais cette fois sous l'aspect d'un Léviathan, d'une « masse obscure [...] qui n'est qu'une seule pensée » : « au centre de la mer elle vivait pour elle-même. Ses dix bras phosphorescents rayonnaient autour d'elle, montraient les dix directions possibles de l'espace » (VA, p. 17). Cette figure divine enserme le livre entre le premier et le dernier chapitre. Car celui-ci oppose symétriquement au premier un univers désertique de l'« après » (que l'on appellerait volontiers « post-humain » ou « post-apocalyptique » si le propos accueillait une dimension historique, mais ce n'est pas le cas : une temporalité mythique prédomine). Dans ce désert final, très similaire dans sa construction énonciative à l'océan initial⁹, apparaissent finalement des serpents qui s'unissent en hydre par un nœud. Les derniers mots du livre sont les suivants : « le serpent à dix têtes était au centre », et l'on reconnaît synchrétiquement dans ce « Pachacamac » (qui est le nom du dieu créateur chez les Quechua) le correspondant symétrique de la divinité pélagique du premier chapitre¹⁰. Mais au-delà de ce système à finalité mythologique, le plus intéressant pour nous est de remarquer que la figure divine, « cerveau immense, collé à la terre, et de lui viennent toutes les pensées » (VA, p. 18) est une figure auctoriale : « d'elle bientôt tout va naître » (VA, p. 17), c'est-à-dire le récit qui suit. D'un même élan, on passe alors dans ce premier chapitre du « rien » au « tout », et l'absence supposée d'énonciateur fait place à un énonciateur suprême. C'est avec les derniers mots du chapitre que cette concordance entre le discours et son énonciateur-auteur se déploie dans la forme qui lui est familière – car typique des premiers romans – de liste :

⁹ Le chapitre commence ainsi : « Il y avait l'étendue de pierre que frappait la lumière du soleil. [...] Il n'y avait pas d'herbes, pas d'arbres, pas d'hommes, rien » (VA, p. 297).

¹⁰ Par égard pour le syncrétisme mythique dont Le Clézio fait ici usage, il faudrait également mentionner, en filigrane de ces figures mythologiques, celle du serpent Ouroboros, début et fin concomitants, à l'image du roman dans son ensemble.

Et tout ce qui va apparaître un jour, tous ces murs de béton, ces ponts de fer, ces vitrines de verre à l'épreuve des balles ; tous ces monuments miracles d'équilibre et de beauté ; tous ces barrages ; tous ces avions, tous ces navires ; tous ces livres, mémoires des hommes écrits sur les feuilles de papier blanc ; tous ces tableaux, tous ces poèmes ; je puis vous dire maintenant ce que c'était : seulement un rêve, rapide comme un coup du cœur, que rêvait tranquillement l'animal lumineux aux dix bras écartés et flottants, au centre du cerveau de la mer, durant son grand sommeil, comme cela, sous le ciel vide et au soleil. (VA, p. 18.)

On peut remarquer, en anticipant sur ce qui va suivre, que les items de cette liste, obéissant presque toujours à une structure similaire (« tous ces N »), constituent déjà en eux-mêmes des catégories d'items : chacun d'eux désigne un faisceau (immense) d'éléments secondaires, susceptibles à leur tour de faire l'objet d'une liste. Cette tendance de la liste leclézienne à une forme de maximalisme, à l'annexion générale du discours par un énonciateur suprême, en passant volontiers par la « liste de listes », comme l'exemple ci-dessus en suggère les prémices, est la raison pour laquelle je la range parmi les formes de l'*hybris*. C'est en cela que ces deux chapitres, initial et final, sont assez typiques de la première période de Le Clézio ; dans l'ensemble que constitue *Voyages de l'autre côté*, ils en sont comme les scories.

On voit au passage que la séparation précédemment évoquée entre la première et la seconde manière lecléziennes ne constitue pas une rupture totale ; le récit central, dont j'ai dit qu'il appartenait du fait de sa construction narrative à la seconde période de Le Clézio, réserve également à son lecteur quelques-uns de ces reliquats. Ainsi, isolées typographiquement du reste du récit, apparaissent cinq pages (174 à 178) où des mots (principalement des noms, communs ou propres) semblent avoir été jetés, selon des formes qui apparentent leurs ensembles à des listes, mais plus encore, du fait de leur disposition spatiale semi-organisée, à des calligrammes. Une qualification qui se justifie dans la mesure où il est fait état, en amont comme en aval de ces pages, de phénomènes climatiques, et que si le premier de ces ensembles peut rappeler un soleil, les quatre autres peuvent (assez vaguement, il est vrai) figurer des nuages, des volutes, un oiseau¹¹.

Mais l'élément principal digne de mention, figurant dans cette partie centrale, est le suivant : Naja Naja et ses amis, dans leur quête commune de sens au sein du monde moderne, décident de se confronter à la pléthore des mots que l'on y trouve. Une confrontation au cours

¹¹ Par mesure d'économie, je ne produis pas ici ces exemples, et demande donc à mon lecteur de me faire confiance - ou d'y aller voir.

de laquelle il s'agit néanmoins de ne pas de se laisser envahir par ce foisonnement de mots : on y courrait le risque de perdre sa liberté, son nomadisme, sa légèreté :

Il y a des gens qui aiment rester en place et se regarder pousser comme les plantes. Alors il y a plein de mots, de pensées et d'idées qui viennent les assaillir, qui font pleuvoir leur grêle de cailloux. Rester immobile est très dangereux. On est vite pris par le gel du savoir, et à la longue, on deviendrait presque intelligent. (VA, p. 197.)

Il s'agit, au contraire, de trouver *un seul* mot, magique, un nom suprême, « qui serait tellement beau, qui serait tellement fort, qui posséderait tellement de secrets qu'on n'aurait plus besoin de courir, marcher, penser, parler » (VA, p. 202). Non pas qu'un tel trésor transforme, par cette suspension du mouvement, ces enfants en plantes, en légumes sédentaires ; au contraire, le mot doit transporter son énonciateur dans des strates d'expériences inconnues, et participe donc du voyage général. Et cette recherche passe d'abord par l'élaboration commune d'une liste :

Alligator a dit Petite Diomède, Camoa a dit Almanach, Leon a dit Semipalatinsk, Palmito a dit Ayrarat. On disait des noms de plus en plus vite, Reptile, Louisiane, Paradis, Ratisbonne Monaco, Malachite, Xylophone, Palma-Christi, Manganate, Amenertas, Carabe, Albâtre, Tapis Sanchez, Saragosse, Moon-dial, Politéama, Mo, Matsugaoka, Téléphone, Longy Bay, Platte Saline, Chac, Lascaris, Mobil, Alyscaphe, Zwingli. Tous ces noms s'allumaient puis s'éteignaient très vite, mais on n'arrivait pas vraiment à partir. (VA, p. 203.)

Enfin, la bande trouve dans un chantier, sur le flanc d'un camion, le nom qu'elle cherchait, qui s'avère (pour la petite histoire) être le mot « ISOPACTOR » (VA, p. 204). Commence alors une sorte d'hallucination collective, propulsant les enfants dans un monde immense, dont l'exploration se poursuit jusqu'à la fin du chapitre (quatre pages, après quoi l'on passe à autre chose).

L'essentiel à retenir de ces exemples, est que le texte leclézien, à partir de 1975, s'il fait usage de la liste, le fait sous une condition *sine qua non*, dont on verra qu'elle apparaît moins dans les textes antérieurs, de *domestication*. Le risque est trop grand, pour Naja Naja et ses camarades, de se trouver pris dans un torrent de mots indomptables et mortifères. Jeter leur dévolu sur un seul d'entre ces mots suffit à rassasier leur imaginaire durant plusieurs pages, alors que la masse verbale assourdissante, alourdissante, envisagée sans sélection, ne peut être assimilée. Autant, dans ce cas, les disposer dans des calligrammes que l'on enverra se mesurer aux météores.

Il est temps à présent de revenir du premier côté du miroir : celui des textes encore « sauvages », chronologiquement situés entre *Le Procès-Verbal* et *Voyages de l'autre côté*, où la voix narrative n'a globalement pas pris la décision de déléguer son discours à des personnages, ou dont les personnages sont eux-mêmes pris dans un questionnement par rapport à la langue qui ne les différencie pas du narrateur omniscient, ou encore de personnages noyés dans ce même questionnement et qui ne peuvent acquérir d'autonomie narrative. Ce sont des textes où cette voix narrative centrale est, pour reprendre la métaphore spéculaire, seule face à elle-même – et, au-delà de la logique narrative, face à son lecteur.

2.2.2 La figure auctoriale comme point de fuite de l'énonciation

Si l'usage réconcilié du mot dépend de sa domestication, s'il n'est possible qu'à travers elle d'écrire un roman dévolu au récit (comme le sont ceux des années 1980 à nos jours), il apparaît comme logique que la forte présence de la liste dans les premiers livres soit directement liée à une forme de sauvagerie du langage. Néanmoins, de la même manière que l'on ne pouvait parler d'intrusion directe du « réel » dans le littéraire, mais d'un *effet de réel* de la liste en tant que figure, il faudra considérer chez Le Clézio cette sauvagerie comme une mise en scène, et le rapport constamment agonistique entre liste et sujet de l'énonciation comme aboutissant, malgré tout, au contrôle de celui-ci sur celle-là. Encore faut-il voir où et par quelles modalités le sujet se manifeste, et c'est pourquoi une attention centrale sera portée, dans les analyses qui suivent, aux marques de subjectivité présentes dans le texte. Ce seront ces marques qui me permettront, dans le même temps, d'observer en quoi la présence forte de la liste est liée à cette subjectivité ; par la suite, il s'agira d'envisager le traitement de la liste dans ces premiers romans sous le signe de l'*hybris*.

Un tour d'horizon de ces premiers textes s'impose à présent, où il sera principalement question de trois d'entre eux : *Le Livre des fuites* (1969), *La Guerre* (1970), *Les Géants* (1973). Un traitement particulier sera réservé à *L'Extase matérielle* (1967) : sous-titré « essai », il est le seul de ces premiers textes à réfuter explicitement la caractérisation générique de roman. Il m'importe, dans un premier temps du moins, de considérer ces textes essentiellement comme des romans ; un constat qui se fonde sur l'instauration, dans les trois premiers, d'une délégation du discours à des personnages fictifs, mis en scène comme sujets de l'énonciation.

* * *

*Le Livre des fuites*¹² présente une architecture très lisible des rapports entre instances de discours qui caractérisent cette première période. On y trouve un personnage, un « héros » pourrait-on dire¹³, qui se nomme « Jeune Homme Hogan ». Mais cette désignation est problématique. Il est parfois appelé simplement « Hogan » (pp. 14-15), « J. H. Hogan » (pp. 118-120), « Jeune H. Hogan » (pp. 122-125), plus simplement « Jeune » (pp. 162-163), ou encore « J. Hombre Hogan » (pp. 216-228) ; plus rarement, « J. H. H. » (p. 275)¹⁴, une abréviation qui rappelle le J.M.G. de l'auteur. On notera aussi qu'il arrive à Hogan de changer de nom : « Peut-être bien qu'il avait été enfant ici, autrefois. Il était né dans 42 East et ne s'appelait pas Jeune Homme Hogan alors, mais Daniel E. Langlois, Daniel Earl Langlois. » (p. 193). Ces déclinaisons dénotent une inconstance volontaire, dans un désir identitaire disqualificatif exprimé par le personnage. Un passage résume assez bien la répugnance de Hogan à se laisser capturer par un nom :

On veut me donner le nom, le mot chantant aux syllabes puissantes, qui me recouvrira tout entier. On veut m'appeler comme ça, Homme Jeune Homme, Jeune Homme H. Tous. Et au fond de moi, c'est vrai, il y a déjà la place pour ces syllabes, il y a déjà la douleur du tatouage qu'on incise. (LF, p. 159.)

D'autres éléments apparaissent, au fil du livre, comme symptomatiques du traitement réservé au personnage. Certains chapitres, dont le discours mis en scène ne se distingue pas spécifiquement du reste du texte, sont pourtant nommément assumés par d'autres personnages, éphémères. La séquence des pages 108 à 112, qui s'ouvre sur une phrase-leitmotiv (« Je veux fuir dans le temps, dans l'espace »), est signée « John Traveller » (« Jean Voyageur »), bien que rien ne la différencie de passages pris en charge par la figure de Hogan, ni que rien ne permette, avant cette signature, d'anticiper le caractère éventuellement épistolaire du passage. Il en est de même pour le chapitre des pages 206 à 210, signé « Juanito Holgazán » (« Jean Fainéant »). Le jeu sur l'aspect mécanique du prénom de Jean¹⁵, sur le modèle de « Jean-qui-pleure et Jean-qui-rit »,

¹² J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Gallimard « Le Chemin », 1969. Dorénavant LF.

¹³ Au sens de « personnage globalement principal » par lequel le discours se hiérarchise (Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, PUF « Quadrige », 1984, p. 47).

¹⁴ Ces renvois sont indicatifs, non exhaustifs.

¹⁵ On notera au passage que ce prénom est fréquemment utilisé dans ses textes par Novarina, qui nomme ainsi mécaniquement des personnages dont la multiplication n'est pas sans lien avec une certaine critique de la technicité du monde (cf. par exemple *Le Discours aux animaux*, P.O.L., 1987, pp. 107 *sqq.* et, à propos de cette tendance, Pierre Jourde, « L'Opérette de Valère Novarina : la rédemption par l'idiotie » in *La Littérature sans estomac*, L'Esprit des péninsules « Pocket », 2002, p. 324). Il faut heureusement remarquer que certains porteurs de

l'instabilité du héros dans son identité comme dans sa récurrence au fil du roman, ou encore la présentation de certaines séquences de discours comme explicitement assumées par des protagonistes de nature spectrale (« c'était un dialogue bizarre, comme avec des fantômes », *LF*, p. 26) participent d'une dilution de ces instances de discours. La conséquence directe de cette dilution est la mise en lumière des procédés d'écriture (au premier chef la métalepse) qui permettent de telles transgressions, et donc d'une subjectivité de plus en plus assumée par une figure d'auteur.

* * *

*La Guerre*¹⁶, qui offre une large place à l'expérimentation romanesque, ne comprend aucune intrigue globale (alors qu'il s'agissait pour Hogan dans *Le Livre des fuites* de « fuir », un programme un peu flou mais qui demeurerait constant au fil du texte). Les personnages qui peuplent *La Guerre*, un peu au hasard, servent surtout à signifier le renversement d'un système axiologique traditionnellement associé à la promotion d'un héros. Dans cette redistribution des rôles, le sujet représenté est, là aussi, disqualifié identitairement au profit d'une voix narrative toute puissante.

Le discours subjectif, dans *La Guerre*, est représenté principalement par trois instances : deux personnages, « Bea B » et « Monsieur X », à qui la parole est donnée à tour de rôle, ainsi qu'un *je* attribuable à un narrateur vague. La singularité de ces instances est problématique ; la logique d'attribution des discours directs qui meublent le récit obéit à un principe de juxtaposition, et cette attribution ne va pas de soi, notamment dans les séquences de dialogue, où l'identité des voix alternées se brouille constamment. La liste participe alors activement de cette confusion identitaire des personnages :

La foule inconnue prenait des habitudes, des noms : ils s'appelaient Monsieur Cordier, Monsieur Gioffret, Madame Duez, Madame Lemploy, Monsieur José Martin, Madame et Monsieur André Vignaux, Elisabeth, Antoinette, Dick Flanders, Jo, Evelyne, Nicole Nolon. C'était difficile de rester soi-même, dans ces conditions. (G, p. 24.)

On trouve dans le premier roman de Le Clézio une formule qui résume le processus visible ci-dessus : le sujet, « partant de sa propre chair humaine, de sa somme de sensations

ce prénom, tristement neutre, compensent cette mécanicité par un patronyme dont le caractère combatif leur fournit *in extremis* ce que Bergson appelait un « supplément d'âme ».

¹⁶ J.M.G. Le Clézio, *La Guerre*, Gallimard « Le Chemin », 1970, Dorénavant G.

présentes, [...], s'anéantit par le double système de la multiplication et de l'identification » (PV, p. 161).

A l'affaiblissement du personnage de Bea B. (car c'est à elle que le « rester soi-même » se rapporte ici) correspond un renforcement de la voix narrative. En dernière instance le pouvoir de nommer une foule qui, pour le personnage, reste « inconnue », appartient au narrateur. Au fil du texte, l'autorité énonciative de ce narrateur se fait de plus en plus nette par rapport à celle de ses personnages, notamment dans la liste des « choses que j'aime » de l'un des derniers chapitres de *La Guerre*, prononcée par Monsieur X, mais où apparaissent certains éléments que l'on peut associer à la figure de l'auteur même¹⁷. Dans l'exemple suivant, on voit bien à quel point la dissolution de l'individu, dont le traitement des personnages dans G est l'un des symptômes, est lié à la résurgence d'une figure d'auteur :

Ici est le règne de la quantité. Pas de pensées individuelles, plus de désirs. Il n'est plus question de qui que ce soit. Le règne de la pluralité des choses détruit sans arrêt la solitude. Il faudrait parler d'infinis peuplés de planètes, ou bien de tous les cheveux plantés sur le crâne d'une femme. Il faudrait dire cela avec cent mille crayons à bille, peut-être, et cent mille cahiers bleus de deux cents pages. (G, p. 92.)

Il est très significatif que l'énoncé « il n'est plus question de qui que ce soit » se trouve suivi d'une mention métascripturale mettant en scène l'auteur, en tant que scripteur du texte que l'on est en train de lire, dans la matérialité des « crayons » et des « cahiers ». Le motif même des « cheveux des femmes », récurrent chez Le Clézio¹⁸, agit comme un rappel autoréférentiel, même si cette autoréférence est, elle aussi, sujette à une multiplication.

La négation de l'individu trouve comme motif principal, dans ce roman, cette guerre qui lui donne son titre. Le plus souvent métaphorique (même si Monsieur X témoigne de celle à

¹⁷ On trouve dans cette liste entre autres « les céramiques de Tonalá », « la pyramide de Palenqué », « le Menez Hom », « les déserts » ou « les cheveux des femmes » (G, p. 244). Or la fascination pour le Mexique de Le Clézio est bien connue – en témoigne entre autres l'essai *Le Rêve mexicain*, en 1988 –, son amour de la Bretagne et des déserts également, mais surtout, dans son ouvrage, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio* (Mercure de France, 1971, pp. 80, *sqq.*), Pierre Lhoste revient précisément sur les éléments de cette liste pour en confirmer la proximité affective avec son auteur. Néanmoins les indices autobiographiques, assez fréquents dans les premiers textes de Le Clézio comme on le verra plus loin, m'intéressent moins que la *mise en scène* de cette instance auctoriale, la « figure de l'auteur » au sens où l'entend Maurice Couturier : « l'auteur reconstruit comme principal sujet énonciatif du texte dans l'acte même de lecture » (*La figure de l'auteur*, Seuil, 1995, p. 22).

¹⁸ La note précédente vient d'en donner un exemple ; on peut aussi mentionner ce passage de *La Fièvre*, où la fascination pour ce motif recoupe l'usage de la liste : « Des milliers, des millions, des milliards peut-être, occupant chaque quart de millimètre du crâne [...], faits de fils incassables dont toutes les couleurs se mélangeaient les unes aux autres, les noirs bleus, les gris, les blonds cendrés, les blancs, les roux, les noirs d'encre, les fauves, les bruns, les sépia, les terre-de-Sienne, les noisette, les ocre jaune, dont toutes les formes se brouillaient [...] », J.M.G. Le Clézio, *La Fièvre*, Gallimard « Le Chemin », 1965, p. 54. Dorénavant F.

laquelle il est personnellement confronté, la guerre du Vietnam), elle reste fondamentalement le véhicule d'une violence et d'un souffle auxquels personne ne peut échapper ; une guerre totale qui, selon la formule de Le Clézio, « a posé son cône de douleur sur la terre » (G, p. 10)¹⁹. Le sujet individuel représenté n'a aucun contrôle sur cette guerre, qui est aussi – surtout – une guerre des signes : « la vraie bataille est dans les mots », lit-on dans *Les Géants*, p. 306, et pour ce qui est du personnage, « ce sont les mots qui sont en moi qui cherchent à lutter contre les mots qui sont en dehors, et ils vont perdre la bataille » (G, p. 188), dit Bea B. Cette absence de contrôle s'oppose à la domestication du mot visible dans VA.

Les derniers mots de *La Guerre* sont d'ailleurs représentatifs de cette guerre travaillant la forme romanesque et ses instances traditionnelles ; une guerre que l'on peut résumer dans ce combat constant de la voix narrative pour conserver ses prérogatives de subjectivité sur un texte – et un monde décrit – qui le déborde de toutes parts :

Quelqu'un a essayé de comprendre. Quelqu'un, un jour, a voulu savoir ce que c'était que la guerre. Quelqu'un a voulu briser les vitres, pour respirer, a voulu lancer ses mots pour trouver l'espèce de paix. Puis a disparu. [...] Moi-même, je ne suis pas vraiment sûr d'être né. (G, p. 288-289.)

L'incertitude finale quant à sa propre existence illustre pour le sujet le doute inhérent à son statut, doute corroboré par le pronom indéfini, anaphorisé, qui précède. Mais la dernière phrase du roman est aussi celle où le *je*, dans son incertitude, s'affirme pourtant ontologiquement. De plus, la fin du texte est suivie d'une série de photographies, probablement prises par Le Clézio lui-même²⁰. On peut y voir aussi la réaffirmation d'un *je*, dans la mesure où le texte se trouve rétrospectivement pris dans le paradigme d'une expression individuelle *fixée* par les photos, lesquelles illustrent parfois certains passages précis du texte ; par exemple, la photographie d'une roue de camion renvoie le lecteur à un passage de la page 191, où une description de roue est donnée de manière assez précise pour que le doute ne soit pas permis

¹⁹ Une douleur qui est également un facteur de remise en question de l'espace individuel, de ses limites. Dans la nouvelle « Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur », celle qui prend incompréhensiblement Beaumont, pendant une nuit interminable, se dilue dans l'espace de sa chambre et dans les objets qui l'encombrent, listés comme autant de prolongements de son propre corps. « Et des couvertures, encore des couvertures, ici et là, des draps, des lainages, des fils d'Ecosse, des suédines, des velours épais et durcis, des cotonnades, du tergal, des mousselines, des fourrures, des toiles, toujours des toiles [...] et il vivait là, à plat, cousu sur ces décombres de machines à tisser, sentant les choses bouger autour de lui » (F, pp. 76-77).

²⁰ Je n'ai trouvé aucune confirmation de ce fait, qu'il me faut bien, alors, réduire à une présomption. Mais que Le Clézio soit l'auteur ou non de ces photographies ne change rien au fait que le regard du lecteur sur ces instantanés obéit au point de vue du photographe, qui recoupe alors, et rejoint, celui d'une figure auctoriale qui tenait, dans la description de ce qui allait s'avérer une photographie, le même rôle central.

quant à la concordance entre l'image et le texte. Et cela, finalement, dans un cadre énonciatif privilégiant de prime abord le récit fictif (le sujet de l'énonciation étant, à ce moment du texte, Bea B.). Il s'agit donc d'un recentrement du point de vue, d'une reprise en main, d'une fixation du regard sur les choses, au moment même où l'on pensait cette instance auctoriale diluée en une infinité de regards.

* * *

La structure énonciative des *Géants*²¹ partage de nombreuses particularités avec *Le Livre des fuites* et *La Guerre* ; les personnages de fiction qui peuplent ce roman sont peu nombreux, et quantitativement submergés par une voix narrative centrale, que l'on peut identifier à une figure auctoriale. Le texte s'ouvre sur la phrase « Je vais vous dire : libérez-vous ! » (LG, p. 15), une apostrophe au lecteur, qui deviendra un *leitmotiv* du premier chapitre, énoncée par un *je* dont on attendra en vain que le texte l'enchâsse dans une situation fictionnelle. Puis, dès les deuxième et troisième chapitres, cette immédiateté du discours se complexifie par une entrée en matière dédoublant la voix narrative : « Que voyez-vous ? / Je vois [...] » (LG, p. 35). Dès lors, le texte ne quittera plus ce registre résolument polyphonique, notamment par l'entrée en scène de deux personnages, « la jeune fille qui s'appelait Tranquilité [sic] » dès la page 45 puis un enfant, « Bogo le Muet », dès la page 71. Dans une moindre mesure que Naja Naja dans VA, ces personnages annoncent comme elle le retour au récit de la seconde moitié de l'œuvre : leurs noms invitent à voir en eux des prototypes de ceux, taciturnes, qui peupleront les romans d'après 1975. De Petite Croix dans *Mondo et autres histoires*, qui est « une personne du silence²² », à Liana dans *La Ronde et autres faits divers* qui « sent le silence à l'intérieur d'elle²³ » en passant par le Hartani de *Désert* qui « ne sait pas parler²⁴ », le choix du silence est une sorte de cadeau que Le Clézio offre à ses personnages – de plus en plus efficacement, au fil de l'œuvre – pour les protéger d'un monde tapageur et agressif. Pour Marina Salles, « ils incarnent la résistance de l'humanité, les valeurs de douceur, de désir, de liberté contre les forces qui l'asservissent²⁵ ». Mais ce monde trépidant de modernité et de bruit, la figure de l'auteur inscrite dans son propre texte en est pourtant un représentant central. Onimus formule cela sous la

²¹ J.M.G. Le Clézio, *Les Géants*, Gallimard « Le Chemin », 1973. Dorénavant : LG.

²² J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, Gallimard, 1978, p. 207.

²³ J.M.G. Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers*, Gallimard « Le Chemin », 1982, p. 26. Dorénavant : LR.

²⁴ J.M.G. Le Clézio, *Désert*, Gallimard « Folio », 1980, p. 113.

²⁵ M. Salles, *op. cit.*, p. 244.

forme d'un paradoxe, dans lequel il désigne Le Clézio en personne : « que cet incorrigible bavard en soit arrivé à faire l'éloge du silence, cela donne beaucoup à réfléchir !²⁶ ».

Revenons au texte même, afin de voir en quoi *Les Géants* intègre cette expression d'une figure auctoriale centrale, et comment cette figure se dévoile à travers l'usage de la liste. La particularité la plus intéressante de ce texte, sur le plan de la polyphonie énonciative, est la convocation d'une contre-instance de discours, les « Maîtres du langage » (LG, p. 127, *sqq.*), généralement anonymes, agissant au cœur d'une Babylone moderne appelée Hyperpolis. Ce sont à eux, semble-t-il dans un premier temps, que le roman doit son titre. Technocrates, policiers, incarnant un pouvoir totalitaire (assez proche de celui dont il est fait état dans *1984* d'Orwell), ils sont les représentants d'un langage néfaste, fait de « mots qui tuent », intrusifs et mortifères. Un grand nombre des listes que l'on trouve dans *Les Géants* leur est imputable, même si leur arsenal est également représenté par d'autres manifestations langagières ou graphiques (slogans ou logos publicitaires, onomatopées, sigles, noms de marques, chiffres, calligrammes ou collages cubistes, à la manière de la « Lettre-Océan » d'Apollinaire²⁷ par exemple). Néanmoins, le pouvoir énonciatif est disputé à ces instances despotiques, et le lieu de ce combat est la liste²⁸. Car toutes les listes de *Les Géants* ne sont pas de leur fait. C'est également par cette forme qu'en fin de texte Bogo le Muet se réapproprie révolutionnairement le langage, qui lui avait été au préalable volé par les Maîtres. Devenu « le petit garçon qui sait parler » (LG, p. 307), il parvient *in extremis* à dompter le mot. Une signification supplémentaire, nietzschéenne, du terme « géant » apparaît dans ces pages, par laquelle le lecteur est amené à comprendre que la grande confrontation dont il vient d'être question ne verra pas forcément les Maîtres l'emporter²⁹. La libération de Bogo n'est pas totale pourtant ; d'une part, la victoire

²⁶ J. Onimus, *op. cit.*, p. 181.

²⁷ G. Apollinaire, *Calligrammes*, NRF Poésie/Gallimard, 1997 [1925], p. 43.

²⁸ « Un sentiment d'agression est ainsi évoqué [...] à travers une syntaxe énumérative où la coordination domine. [...] Cette technique, particulièrement employée dans *La Guerre* et (*Les Géants*), débouche souvent sur une saturation nominale destinée à évoquer le caractère agressif du langage ». Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio, Etudes romanes n°41*, Copenhague, Museum Tusulanum, 1999, p. 208. Je précise au passage que M. Stendal Boulos choisit de faire figurer le titre de LG entre parenthèses, eu égard au périphrase particulier de la première édition qui ne présentait, en fait de titre, qu'un éclair rouge.

²⁹ « Comment savoir *qui* est le géant ? Quelquefois on voit un petit garçon muet assis sur un tas de cailloux, à la plage, pas loin de l'estuaire d'un petit fleuve, et on se dit : et si c'était lui le géant ? » (LG, p. 303). On lit ici une relecture du mythe de David et Goliath, mythe qui réapparaîtra dans la nouvelle « David » (*La Ronde et autres faits divers*, *op. cit.*, pp. 221-245.)

finale sur les Maîtres n'est pas complète³⁰, d'autre part ce langage retrouvé, assaini, se recentre avant tout sur la figure auctoriale. Son « libérez-vous » réapparaît (p. 305), et c'est sous son égide qu'une nouvelle liste advient, salutaire, celle des mots grâce auxquels « on cesse d'avoir peur de souffrir, de mourir, d'être seul » (LG, p. 309) :

Montego
Union Textile des Vosges et du Nord
La Ponche
Xalpatlahuac
Stratochief
Kourile
Kiwi
Malaparte
Tome
Iriomotejima

Ce sont quelques mots pour renverser les Maîtres, doucement, sans effort, comme une vague. Peut-être qu'un jour il n'y aura plus que des mots comme ceux-là, et on sera libre. (LG, p. 309.)

« Des mots comme ceux-là » : la différence entre cette liste et celles, antérieures, qui étaient le fait des Maîtres, n'est pas évidente. La distinction axiologique est faible, et l'on peut en conclure que, dans ce roman, la polyphonie qui se met en place ne se résout véritablement qu'autour d'une seule figure, qui est celle d'un narrateur-auteur.

De la dispersion des personnages, de la figure du héros, de ce brouillage généralisé, émerge donc un recentrement du discours autour de l'instance auctoriale. Pour observer ce recentrement, comme pour lier de manière plus solide la forme de liste à un pouvoir énonciatif, je souhaite reprendre à présent un exemple tiré du *Livre des fuites*. Ce roman est émaillé de courts chapitres intitulés « Autocritique » (sept en tout), derrière le *je* desquels apparaît une image d'écrivain, qui commente son propre travail, et plus particulièrement celui qui consiste à écrire *Le Livre des fuites* même³¹. La thématique de la fuite concerne aussi bien celle de Hogan dans l'espace et le temps du récit que celle, dans le roman mis en abyme, de l'implantation énonciative solide, par ce personnage, qu'un roman classique exigerait. Mais malgré cela,

³⁰ Les deux dernières pages offrent à la lecture les mêmes « collages surréalistes » qui figuraient auparavant au sein du texte comme des représentations du langage des Maîtres. Mais cette fois, ces collages comprennent le parasitage de contre-ordres anarchisants, notamment « Il faut brûler Hyperpolis » (LG, p. 323-324).

³¹ Par exemple : « Est-ce que cela valait vraiment la peine d'écrire tout ça, comme ça ? Je veux dire, où était la nécessité, l'urgence de ce livre ? » (LF, p. 54).

l'énonciation auctoriale n'en est que plus forte, précisément dans ces passages du texte où se matérialise très visiblement cette fuite de l'auteur, cette résistance à assumer le rôle qui lui est imparti, par exemple lorsqu'il s'agit pour lui d'interroger le statut générique du texte qu'il devrait, et ne veut pas, écrire : « un roman ! Je commence à haïr sérieusement ces petites histoires besogneuses, ces trucs, ces redondances. Un roman ? Une aventure, quoi. Alors qu'il n'y en a pas ! » (LF, p. 54). Le matériau privilégié de la fuite de l'auteur face à sa responsabilité de romancier est évidemment la liste, comme elle était celui de la dilution identitaire de ses personnages :

Romans qui marmonnent, romans qui radotent comme de vieilles femmes. Romans sans aventures, écrits par des gens sans histoires ! Romans comme on joue aux billes... Romans écrits à la première personne, mais l'auteur est très loin, caché par ses murailles de papier. Romans psychologiques, romans d'amour, romans de cape et d'épée, romans réalistes, romans-fleuves, romans satiriques, romans policiers, romans d'anticipation, nouveaux romans, romans-poèmes, romans-essais, romans-romans ! Tous, faits pour les humains, connaissant leurs défauts, flattant leurs lâchetés, ronronnant tranquillement avec eux. Jamais romans d'au-delà de la mort, jamais romans pour renaître, ou pour survivre ! (LF, p. 56.)

La dispersion qu'induit cette liste des genres romanesques n'a, pourtant, pas pour effet direct de disperser également la figure auctoriale. Au contraire, deux signaux forts au sein de cet extrait indiquent sa centralité dans l'énonciation : la dernière phrase, par laquelle l'énonciateur-auteur suggère une image de son propre ethos qui, par opposition aux lâches et aux radoteurs, serait celui d'une sorte de surhomme³². D'autre part le pronom « tous », qui reprend l'ensemble de la liste au profit d'une maîtrise générique, indiquant par prétérition quel roman on n'écrira pas.

Lorsque la figure auctoriale fait usage de son pouvoir de désignation des objets du monde par l'écriture, elle trouve, avec la liste, la forme la plus à même de répondre au besoin de démesure qui l'habite : « vaine surabondance qui remplirait volontiers des pages illisibles – avec la *folle intention* de faire passer le monde entier sur une feuille de papier³³ », remarque Onimus à propos de la liste leclézienne, en reconnaissant également à son auteur une « ivresse » de la

³² On retrouve ici un écho de Nietzsche, lorsqu'il écrit « surmontez, je vous en prie, Hommes supérieurs, ces petites vertus, ces petites astuces, ces scrupules gros comme un grain de sable, ce fourmillement de fourmis, cette misérable satisfaction de soi, ce "bonheur du plus grand nombre" ». *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. G. Blanquis, GF Flammarion, 1996, pp. 346-347.

³³ J. Onimus, *op. cit.*, p. 167, je souligne.

dénomination ; à n'en pas douter, l'hégémonie de la figure auctoriale leclézienne sur son texte, et la tendance à la liste qui en découle, est à porter sur le compte d'une *hybris*.

2.2.3 L'*hybris* leclézienne : structure

Au sein des premiers romans de Le Clézio apparaît une *hybris* auctoriale, contrebalancée par une volonté contradictoire d'effacement de l'ethos. La liste se présente comme le véhicule textuel de cette dynamique. On cherchera également à déterminer en quoi le lecteur peut être envisagé comme réceptacle de l'*hybris*.

Tout d'abord, j'observerai en quoi l'*hybris* est visible dans la structure même de la liste leclézienne. Si le terme est mentionné par Salles, c'est dans le cadre du chapitre qu'elle consacre aux guerres du XX^e siècle et à leur traitement romanesque par Le Clézio³⁴. Je reviendrai plus spécifiquement sur le motif de la guerre, mais pour l'instant, il faut remarquer que le terme d'*hybris* est parfaitement envisageable pour qualifier l'élan général de l'écriture leclézienne, spécifiquement dans les premiers textes. Jean Onimus reconnaît quant à lui cet élan, lorsqu'il prête à Le Clézio un « excès », que lui inspire sa « haine pour l'abstraction³⁵ ». En ce qui concerne l'excès, on commencera par observer que les premiers textes présentent une apparence générale frénétique, gloutonne, « un désir fou d'envahir chaque espace³⁶ », particulièrement dans la liste, où il ne s'agit pas seulement de « tout » dire (ce qui serait alors une illustration du schéma [N=N]) mais d'en dire trop, d'ajouter un « +1 » à cette totalité. L'*hybris* apparaît dès lors que « tout » ne suffit pas, qu'il faut le multiplier, ce que constate Régis Salado, pour qui

la voix choisie par l'écrivain, celle qui consiste à dire que tout a de l'importance et qu'il faut tout dire, entraîne les textes vers ce que l'on pouvait appeler une dérive totalitaire, dont l'aspect évident est la logorrhée, et dont le signe plus précis serait la multiplication, sous différentes formes, du terme "tout".³⁷

Ce principe est le même que celui, déjà à l'œuvre dans l'extrait de VA cité plus haut, qui voyait la multiplication de l'item « tous ces N » aboutir à une liste-dans-la-liste, ou liste de

³⁴ M. Salles, *op. cit.*, p. 60 : « Telles sont l'*hybris* et l'inconséquence des hommes inscrits dans l'histoire immédiate et la logique de guerre, qui s'autorisent la destruction, en quelques heures parfois, d'une terre sur laquelle ils ne sont pourtant que de passage et d'un patrimoine séculaire de l'humanité. »

³⁵ J. Onimus, *op. cit.*, p. 61.

³⁶ J.M.G. Le Clézio, *Le Déluge*, Gallimard « Le Chemin », 1966, p. 37.

³⁷ R. Salado, « L'univers démesuré. Sur l'esthétique des premiers textes de J.M.G. Le Clézio (1963-1973) » in E. Real & D. Jiménez (dir.), *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de Valencia, 1992, p. 51.

listes³⁸. La liste marquée par l'*hybris* peut être extrêmement longue chez Le Clézio, et illustrer ainsi un rapport direct à l'excès ; c'est bien une « haine de l'abstraction » qui se fait jour alors, dans la stricte positivité du signe, par la performance duquel « tout » devrait pouvoir être dit, et plus encore ; en effet, d'une part l'énumération est souvent extrêmement longue, d'autre part à cette longueur même se superpose un travail, un traitement de ses items – ou de l'ensemble de ses items – qui *outrépasse l'expression de la totalité* que la liste fournissait au premier niveau. Concrètement, cela se traduit, par exemple, par plus de deux pages d'inventaire concernant les rayons d'un grand magasin, au seuil de ses escaliers roulants (G, pp. 51-53 – d'« Alimentation » à « W.C. »), puis du traitement de cette liste : « C'était le programme. On pouvait partir à l'aventure. [...] Bea B. décida qu'elle resterait longtemps dans le magasin. Elle pourrait y passer des journées, des mois, des années peut-être, sans jamais sortir » (pp. 53-54). Quelques pages plus loin, un autre exemple de cette économie hybristique apparaît, par laquelle l'écriture toute entière semble mangée : « Il y a tant d'objets extraordinaires et beaux [...] ! Il y a les ciseaux, les crayons à bille [...] » – suit tout un paragraphe d'objets, débouchant sur « les transistors », objet qui occasionne à son tour une liste de ce qu'un poste à transistors contient : « des fils, des bobines, des tubes, [...] » (G, p. 82).

La liste leclézienne fournit parfois aussi l'image d'une courbe exponentielle de production des items, sans avoir à les produire effectivement, ce qui permet l'apparition de listes hybristiques, bien qu'elles soient relativement courtes, à l'image de ce mystérieux « jeu de l'être » qui se joue

avec une boîte d'allumettes, par exemple :

- a) à l'intérieur de la boîte.
- b) sur la boîte.
- c) sous la boîte.
- d) à gauche, à droite de la boîte.
- e) contenant la boîte.
- f) étant la boîte.
- g) à l'intérieur et contenant la boîte.
- h) à l'intérieur, contenant, à gauche et à droite de la boîte.
- i) étant la boîte contenue, contenant, et sur, et sous, et à gauche, à droite et *par* la boîte.
- j) sans la boîte. (F, p. 117.)

³⁸ M. Stendal Boulos ne s'y trompe d'ailleurs pas, qui voit dans les premiers romans de Le Clézio un « inventaire de listes » (*op. cit.*, p. 191).

On constate que l'expression de l'*hybris* s'exprime à travers une transgression des catégories spatiales, initialement fondées par le positionnement spatial du sujet face à la boîte. Même si le « jeu » est incompréhensible, il semble clair qu'au fil des items, un emballement se fait qui rend impossible ce positionnement. La liste s'achève en laissant l'impression d'une occupation cosmique de l'espace tout entier, d'abord autour de la boîte puis sans elle. C'est un jeu dont les règles semblent changer au fil de son déroulement. L'*hybris* de liste passe par une transgression du cadre que la structure d'inventaire, en [N=N'], semblait imposer. En voici un autre exemple :

La jeune fille passait le long des murailles, et elle entendait toutes les voix humaines qui murmuraient, parlaient, criaient, hurlaient, beuglaient comme des taureaux. Toutes ces voix parlaient d'argent, de politique, d'amour ou de n'importe quoi. [...] Le monde était infiniment compréhensible, vaste, ouvert, plein de choses à manger, de choses à toucher, de choses à aimer ou à haïr, de choses ! (G, p. 147.)

Dans cet extrait figurent trois listes qui, bien que courtes elles aussi, par rapport à d'autres que nous verrons plus loin, développent une *hybris* fondée sur le développement, interne à l'énumération, d'items qui outrepassent leur cadre, cette fois, pantonymique : les « voix humaines » finissent par « beugler comme des taureaux », quand s'épuise le catalogue des sons que la voix humaine produit effectivement. Ces voix parlent de choses et d'autres, puis de « n'importe quoi » ; le monde est plein de choses à manger, puis de simples « choses », expressions, là aussi, d'un au-delà de la catégorie (car englobant les autres items de la liste). Les voix, également, donnent l'impression de produire chacune, en même temps, l'ensemble des sonorités mentionnées – une autre forme de transgression, d'impossibilité. On voit donc que, dans un premier temps, l'*hybris* de la liste se manifeste dans sa structure même, dans le non-respect des catégories qu'elle met elle-même en place. Ce constat demande pourtant à être corroboré par la relation que la liste entretient avec son sujet.

2.2.4 L'*hybris* leclézienne : subjectivité

Dès *Le Procès-verbal* (1963), on assiste à la mise en place énonciative d'un sujet soumis à une compulsion hybristique, fondée sur l'usage du langage en général. Cette *hybris* est

thématisée par Adam Pollo, anti-héros de ce premier roman, qui compare à plusieurs reprises les actions humaines à celles de Dieu, dans leur capacité à faire advenir la chose par le verbe³⁹.

Les marques de cette *hybris* sont pourtant plus visibles encore dans l'usage constant de la liste au sein des premiers textes de Le Clézio. Dans le prolongement des analyses qui précèdent, on ne s'étonnera pas de constater que la ou les voix narrative(s) à l'œuvre dans ces textes cherchent généralement à y présenter toute chose du monde, et plus encore, c'est-à-dire, par métalepse, les figures d'auteur et de lecteur.

Selon Jean-Xavier Ridon, la liste leclézienne participe d'un effort « d'effacement du "je" de l'énonciation », qui conduirait à « la possibilité d'un langage neutre⁴⁰ ». Il me paraît impossible de souscrire à ces conclusions : au contraire, l'*hybris* de la liste leclézienne à l'œuvre dans les premiers textes tend à rappeler la présence d'une figure auctoriale. C'est dans la liste que se présente le plus nettement la « dérive totalitaire » que Salado (cf. *supra*, note 48) prêtait à « l'écrivain » lui-même. L'un des indices les plus révélateurs de ce recentrement du discours autour de la figure auctoriale apparaît lorsque l'énonciation de la liste prend un tour autobiographique ; une grande liste peut se prévaloir de cette dimension, que l'on trouve dans *L'Extase matérielle*⁴¹, en entrée de chapitre :

Et tous ces noms, et tous ces noms, El Diaz de Bertoncello, Veisse, A. Breton, Ponce de Leon, Jacquin, Alexander Flick, John James, M. Raysse, Michel Grillo, Nicolas Wheeler, George & Dona Brecht, Maggi, N. Sarraute, D. Johnson, Judith, Susini, Henri Giordan, M. Pomeroy, Philip Janetta, Pietropaoli, Oldenbourg, A. Pieyre de Mandiargues, G. Lambrichs, Mattarasso, Jonas Liutkius, Y. Le Clézio [...], et tous les autres, et tous ceux qui ne sont pas sur cette liste, et qui, par aide, hostilité, ou indifférence, ont écrit ceci en même temps que moi. (EM, pp. 166-167.)

Je ne cite pas les 212 noms de cette liste ; il me suffit d'y observer la présence de personnalités permettant d'identifier le « moi » final à Le Clézio (un membre de sa famille apparaît dans cet extrait, ainsi que son éditeur Georges Lambrichs), aidé en cette reconnaissance par J. Onimus qui identifie dans cette liste des « noms d'amis, d'artistes, de

³⁹ Comme dans cette double liste, de noms de lieux tirés de l'index d'un atlas, et de noms de personnes vraisemblablement tirés au hasard d'un annuaire, débouchant sur la réflexion suivante : « c'était parmi eux qu'il fallait chercher. On aurait tout trouvé » (PV, pp. 143-144). Plus loin, la harangue d'Adam Pollo présente également une forme de matérialisme mystique : « nous n'avons rien fait d'inutile sur la terre, comme Dieu lui-même, frères, comme Dieu lui-même. Et je vous le dis, moi, hein. Je vous le dis, il n'y a rien de différent entre la mer, l'arbre et la Télévision. Nous nous servons de tout, parce que nous sommes les maîtres, les seules créatures intelligentes du monde. » PV, p. 192.

⁴⁰ J.-X. Ridon, *op. cit.*, p. 84.

⁴¹ *L'Extase matérielle*, Gallimard, « Le Chemin », 1967. Dorénavant EM.

professeurs⁴² » (lui-même s’y trouve nommé, d’ailleurs). Le statut autobiographique de cette liste rend l’ethos leclézien transparent⁴³, même si l’on verra que l’*hybris* n’a pas spécifiquement besoin de ce statut pour s’exprimer. Car l’élément le plus important de cette liste est l’appareil qui l’accompagne ; la conjonction « et », répétée deux fois en amont et deux fois en aval d’une liste asyndétique, y ajoute un effet de polysyndète. Cette double nature grammaticale présente un argument formel permettant d’identifier la liste comme expression de l’*hybris*, qui procède par surcroît, par excès. Dans cette même perspective, l’usage réitéré de l’adjectif « tous » indique une forte ambition de circonscrire une totalité par ailleurs impossible à circonscrire. Le « et tous les autres », que l’on peut lire comme une extension de *etc.*, propose à travers ce développement même une acception positive de cette locution : il ne s’agit pas ici d’un *etc.* « anti-liste » (cf. *supra*, II.2.5) mais bien d’une convocation *in absentia* de tous ceux qui seraient amenés à figurer dans l’énumération. C’est sans doute pour cela qu’il n’est pas écrit sous sa forme abrégée, mais développée (« et tous les autres ») et même augmentée (« et tous ceux qui... »), pour qu’on n’y puisse pas lire une démission du listeur face à l’ampleur de sa tâche. On perçoit des indices supplémentaires de cet orgueil de l’auteur avec l’énumération seconde, annexée à la première, qu’est la séquence « par aide, hostilité ou indifférence », illustrant le souhait auctorial de couvrir la totalité des possibilités intentionnelles des absents de la liste ; mais finalement, l’*hybris* est encore plus visible dans la dernière partie de la phrase. En effet, d’une part le groupe « en même temps que moi » peut laisser entendre l’expression d’un souci majeur du listeur de l’*hybris*, à savoir l’absence du don d’ubiquité (« j’étais en train d’écrire cette liste, je ne pouvais pas être à la fois en train d’en écrire une autre où eussent figuré les absents de la première »), ce qui reviendrait à un aveu d’échec de la réunion complète souhaitée. Mais d’autre part, le simple pronom « ceci » résout cette aporie. Dans la mesure où ce pronom reprend le « cette liste » qui précède (et même s’il devait reprendre indistinctement l’ensemble du texte de l’*Extase matérielle*), il revient à intégrer, dans la liste impossible à compléter, le travail collectif qui en serait l’achèvement. Le Clézio, en mode auctorial, convoque les auteurs rassemblés sous sa plume, se désignant ainsi lui-même comme interface de la totalité qu’il recherche. Dans une logique hybristique de dépassement et de démesure, il apparaît donc que la liste aux indices autobiographiques opère un déplacement énonciatif au-delà de son socle premier, vers une mise

⁴² J. Onimus, *op. cit.*, p. 168.

⁴³ Au sens où, comme je le précisais (*supra*, II.3.1), le destinataire du discours de liste peut percevoir, dans l’acte même de son énonciation, et sans forcément recourir à des marqueurs pronominaux tels qu’ici le « moi » final, la présence d’une figure auctoriale.

en scène généralisante du statut d'auteur. Il apparaît également que la dispersion auctoriale, observée plus haut, agit pour le compte de cette *hybris*. L'intérêt de la dimension autobiographique de la liste leclézienne est donc moindre qu'il n'y paraît, se déportant rapidement dans un domaine fantasmatique qui n'est pas sans rappeler l'exemple de *Voyages de l'autre côté*, où la figure auctoriale se rêvait en divinité.

On a vu que la liste, dans *Les Géants*, était une expression du « langage des Maîtres » honni, et donc d'une *hybris* qui serait de leur fait (c'est-à-dire celle d'un monde hostile, technocratique et mécaniste) plutôt que de celle d'un ethos leclézien. Une scène en particulier donne la mesure de cette *hybris*, celle de l'interrogatoire de Tranquilité, au cours de laquelle les Maîtres, très intrusifs dans leurs requêtes, lui demandent entre autres de leur livrer le nom de ses complices⁴⁴. On a vu aussi, néanmoins, que la figure auctoriale se réapproprie ce langage multiplié. Les dernières pages du livre, où cette réappropriation prend place, présentent un dernier collage cubiste, à l'image de ceux qui, présentés en amont, figuraient la puissance de dispersion de la pensée à l'œuvre dans le monde des Maîtres. Mais cette fois, le propos de l'ethos leclézien s'y intègre, et parmi les divers slogans ou listes de noms de marques disposés dans ce collage se trouve – et c'est le dernier énoncé du texte – un mot d'ordre : « Il faut brûler Hyperpolis » (LG, p. 324). Un volitif neutre, par lequel la voix auctoriale reprend le seul aveu qui aura été extirpé à Tranquilité durant son interrogatoire⁴⁵, et qui englobe la maigre voix des personnages du roman dans un constat décisif. L'*hybris* des Maîtres, au sens primordial de *violence* (tel que le rappelle Givone⁴⁶), est donc récupérée à double titre par le camp des opprimés : par la rénonciation, sous forme de liste, d'un langage volé par eux, et par la nécessité d'une *tabula rasa* apocalyptique nécessaire à cette réappropriation.

2.2.5 L'*hybris* leclézienne : plénitude

Cette mainmise d'un ethos auctorial sur la liste hybristique semble entrer en contradiction avec les conclusions posées lors des chapitres précédents de la participation active

⁴⁴ « Je veux savoir, répondez-moi, dites-moi les noms des complices ! »

« Quels complices ? » (LG, p. 283).

L'interrogatoire est un procédé exploité aussi par Antoine Volodine (lequel, par ailleurs, reconnaît comme intertexte central à ce schéma le roman de Robert Pinget, *L'Inquisiteur*), *infra*, III.3.5.3.

⁴⁵ « Écoutez ! Vous comprenez maintenant ? »

« Je ne comprends pas ! Je ne comprends pas ! » essaie de crier l'esclave Tranquilité. Mais les stylets GSR et de la transpiration et des mouvements oculaires bondissent, parce que soudain le chuchotement est devenu clair. Elle perçoit chaque mot. C'est une seule phrase, murmurée, qui répète derrière la musique douce, elle dit sans se lasser : « IL FAUT BRULER HYPERPOLIS / IL FAUT BRULER HYPERPOLIS » (LG, pp. 285-286).

⁴⁶ S. Givone, *Hybris e Melancholia. Studi sulle poetiche del Novecento*, Milan, Mursia, 1974, p. 168 (cf. *supra*, III.2.4).

du sujet, et partant, du lecteur, dans la prise en charge énonciative de la liste. En fait, on va constater que les particularités métalectiques de la liste⁴⁷, observées plus tôt, s'appliquent tout aussi bien dans le cas où la liste est prise dans une logique d'*hybris*, et que la responsabilité du discours se soumet à cette logique.

Je veux citer à cet effet deux exemples, dans *Le Livres de fuites*, qui présentent la liste sous son jour hybridique. Le premier est tiré du « dialogue bizarre comme avec des fantômes » mentionné rapidement plus haut :

On disait par exemple :

« Caltex ? »

Et la réponse venait tout de suite, en beuglant :

« Toledo ! Toledo ! »

« Minolta ? Yashica Topcon ? »

« Kelvinator. »

« Alcoa ? »

« Breeze. Mars. Flaminare. »

« Martini & Rossi Imported Vermouth. »

« M. G. »

« Schweppes ! Indian Tonic ! »

« Bar du Soleil. Snack. Glaces. »

« Eva ? »

« 100. 10 000. 100 000. »

« Pan Am. »

« Birley Green Spot. Mekong. Dino Alitalia. Miami. Cook Ronson Luna-Park. »

« Rank Xerox ! Xerox ! Xerox ! »

« CALOR... »

Des mots, partout, des mots écrits par des hommes et qui, depuis, s'étaient débarrassés d'eux. (*LF*, pp. 26-27)

Le simulacre de dialogue fonctionne, durant les premiers « échanges », selon un canevas formel plausible, introduit par le narrateur, de questions-réponses. Puis, sur la fin de l'extrait, ce système perd de son importance et un emballement se produit. On observe ici le même type de liste dont il a été question dans la troisième partie (*supra*, II.5.1) : l'*hybris* se manifeste ici par adjonction de la dimension typographique horizontale dans un système précédemment admis comme vertical. Ici, ce schéma emprunte la forme dialogique ; le système de tours de parole est transgressé par l'un de ces « personnages fantômes », qui dispose à sa guise de l'espace du

⁴⁷ M. Salles reconnaît comme caractéristique des premiers romans de Le Clézio cette « mise en abyme de l'activité scripturale » qu'est la métalepse (*op. cit.*, pp. 285-286).

dialogue pour continuer la liste sur un mode individuel ; au-delà de cette prise de parole, superlative, de la longue réplique « Birley Green Spot », on voit aussi que l'intersubjectivité sur laquelle se fonde le dialogue se délite. Le système de questions-réponses, fort au début de l'extrait, disparaît ensuite, au détriment de toute manifestation locale de subjectivité, comme si, en somme, on avait affaire à un dialogue entre panneaux publicitaires mis face à face. On a donc, successivement, une pantomime de dialogue romanesque, puis sa destruction par l'initiative d'un sujet individuel, qui disparaît à son tour, n'étant finalement rien d'autre que l'indice d'un usage réifiant de la langue, procédant par annexion de ses termes, transgressant un système – le roman – qui ne permet pas cette annexion.

Cette liberté par rapport au cadre, cette transgression, est un processus très courant dans les premiers textes lecléziens, y compris dans leur généricité. En effet, c'est par la désobéissance au modèle romanesque pensé par Le Clézio comme traditionnel que s'opère la remise en question constante de la généricité de ces textes. La liste en est le signe privilégié, comme en témoigne la présence, complètement immotivée sur le plan de l'intrigue, de la très longue liste d'insultes qui figure dans *Le Livre des fuites*, vers la fin de son premier tiers.

Je précise d'emblée que cette séquence de 436 insultes (qui ne seront pas toutes citées) constitue un « chapitre » à part entière, au sens où elle est séparée de celles qui précèdent et qui suivent par un blanc et un changement de page. De plus, les extraits donnés ci-dessous (le début, un passage au centre, et la fin de la liste) ne sont pas séparés dans le texte original par un passage à la ligne.

Quelques insultes, maintenant :

Salaud ! Fumier ! Gredin ! Filou ! Patate ! Pied plat ! Testa pelada ! Monstre ! Imbécile ! Porc ! Idiote ! Saleté ! Butor ! Voyou ! Gros plein de soupe ! Paysan ! Minable ! Chien ! Pingre ! Boudin ! Canaille ! Apache ! Vicieux ! Casse-pieds ! Tordu ! Bossu ! Bougre ! Maquereau ! Coquin ! Cochon ! Bouseux ! Merdeux ! Morveux ! Baveux ! Gâteux ! Maniaque ! Paillasse ! Va-nu-pieds ! Rôdeur ! Râleur ! Mercanti ! Rascal ! Coyote ! Chat-huant ! Vampire ! Primaire ! Bandit ! Bougnoul ! Melon ! Bicot ! Trouillard ! Sale rat !

[...]

Songe-creux ! Ecrivillon ! Rapin ! Bas-bleu ! Enquiquineuse ! Snob ! Bêta ! Moule ! Foutu ! Abruti ! Feignant ! Punaise ! Corbeau ! Radin ! Bourgeois ! Vautour ! Crapule ! Médiocre ! Boit-sans-soif ! Sans-cœur ! Water ! Guette-au-trou ! Reptile ! Sale coco ! Tête à gifles ! Charogne ! Goitreux ! Rachitique ! Schizophrène ! Catin ! Chèvre ! Iguane ! Phtisique ! Fasciste !

[...]

Intellectuel de gauche ! Lâche ! Béni-oui-oui ! Veuve noire ! Spermatozoïde ! Cagneux ! Barbouze ! Barbon ! Derviche ! Succube ! Vandale ! Plagiaire ! Damné ! Polisson !

Maquignon ! Foutriquet ! Andouille ! Farang ! Aventurière ! Youpin ! Hommasse ! Lavette ! Calamité ! Roulure ! Berlingot ! Déchet ! Jésuite ! Pot de peinture ! Gouape ! Lope ! Naturiste ! Mémée ! Gonzesse ! Truie ! Satyre ! Corniaud ! Maboule ! menteur ! menteur ! menteur ! Etc. ! (LF, pp. 81-83.)

Ici, l'*hybris* du sujet de la liste est visible au premier chef dans la présentation de la séquence, notamment dans l'adverbe « maintenant », où apparaît une forte ironie énonciative, consistant à instituer la liste d'insultes comme partie intégrante du roman, en articulant celle-ci avec celui-là dans le moment de la narration. Comme si le temps et le lieu s'y prêtaient particulièrement, ce qui n'est pas le cas – ou plutôt, ce qui n'est le fait que de la figure auctoriale, car rien dans cette séquence ne permet de la réinsérer énonciativement dans le cadre romanesque où elle prend, malgré tout, place. Ensuite on constate que cette mise en discours immédiat confirme la transgression méaleptique : est-ce à moi, lecteur, de me sentir visé par ces insultes ? D'autant qu'elles sont si nombreuses et si diverses qu'il s'en trouvera probablement au moins une pour me concerner directement... Mais cette participation immédiate du lecteur n'est pas si décisive qu'on pourrait le croire, justement parce que le nombre et la diversité des insultes impliqueraient, au premier degré de leur profération, des énonciateurs différents et incompatibles. Au point que « Bourgeois » et « Sale coco », « Intellectuel de gauche » et « Fasciste », « Aristo » et « Prolo » sont d'assez bon antagonistes, mais qu'ils ne peuvent dès lors s'adresser à la même cible ; que certaines d'entre ces insultes appartiennent à des registres de langue très différents (l'énonciateur de « Songe-creux » ou de « Succube », face à celui de « Berlingot » pourra ne pas comprendre, et ne pas être compris) ; que certaines autres (« Paysan », « Comédien », « Naturiste ») pourront facilement ne pas être perçues comme telles, voire perçues comme bienveillantes (« Mémée » dans son acception hypocoristique).

La participation du lecteur est surtout requise par la forte intertextualité⁴⁸ de cette liste, en particulier (et présenter un tel intertexte participe probablement, en 1969, d'une transgression générique) si l'on pense aux listes d'insultes proférées par le Capitaine Haddock dans de nombreux *Tintin*⁴⁹.

⁴⁸ Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, p. 36 : « Foyer d'accommodation idéologique du texte, la citation intertextuelle focalise et sollicite la compétence idéologique du lecteur ». On pense ici à Rabelais, à Céline, au Lautréamont des *Poésies*, en plus d'Hergé.

⁴⁹ L'extrait cité est tiré de *Coke en stock*, Casterman, 1958, p. 49. Au passage, on notera que dans la liste, citée précédemment, des « noms d'amis, d'artistes, de professeurs » d'EM figurait le nom d'Hergé. M. Salles confirme dans son livre « le goût de l'auteur pour les bandes dessinées », *op. cit.*, p. 134.



La liste du *Livres des fuites* partage quelques insultes avec l'exemple ci-dessus : « Boit-sans-soif », « Schizophrène », « Vandale », « Cannibale », et en compte d'autres qui auraient pu s'y trouver, étant assez typiques du vocabulaire haddockien : « Zouave », « Marin d'eau douce ».

L'essentiel de cette comparaison, au delà de l'intertextualité lexicale, réside pourtant dans la commune *hybris* des deux listes. Dans l'extrait de *Tintin*, celle-ci se manifeste de deux manières : axiologiquement d'une part, comme dans la liste du *Livre des fuites*, un grand nombre de ces insultes n'en sont pas vraiment (« trompe-la-mort » peut être pris dans une acception valorisante : on pense à l'usage qu'en fait Balzac pour Vautrin dans la *Comédie humaine*). Elles affirment donc autant leur valeur métalangagière que leur valeur d'insulte, ce qui revient donc moins à abaisser celui qui en est l'objet qu'à rehausser le sujet qui les profère, dans ses compétences verbales. D'autre part, on peut observer de l'*hybris* dans l'exaltation acerbe de Haddock, qui persiste à accabler son interlocuteur alors même que celui-ci est hors de portée, se munissant d'un porte-voix afin de remédier à cette situation, c'est-à-dire *ajoutant* le geste à la parole, parachevant son énoncé par son amplification. C'est donc bien au sujet de la liste que celle-ci profite – mais un sujet dont on a vu qu'il ne se satisfaisait pas toujours d'une

polarisation sur la figure de son énonciateur. Que dire de la position du lecteur, s'il se trouve poussé à reprendre en charge une liste qui, par son *hybris*, semblait appartenir toute entière à son auteur ?

On voit, dans ces deux exemples, que se présente un essoufflement produit par la surenchère de l'*hybris*. Il est visible dans la dernière case, comme dans le « etc. » par lequel s'achève la liste leclézienne. Cette locution, dans sa double acception (cf. *supra*, II.2.5), sera considérée soit comme l'appareil d'une participation lectorale, soit comme un « n'en jetez plus », privilégiant la suspension de la liste à son ouverture. Dans ces deux acceptions, le lecteur participe à la liste et se trouve happé par son élan hybristique. La participation du lecteur à l'énonciation de liste n'est donc pas incompatible avec la démesure hybristique qui force sa subjectivité. En effet, le lecteur se réappropriera la liste en respectant sa finalité, c'est-à-dire en reconduisant l'orgueil de complétude qu'elle traduit. En d'autres termes, c'est l'emprise de la liste hybristique qui se manifeste chez son énonciateur, toutes instances confondues. La liste, lorsqu'elle est le véhicule de l'*hybris*, entraîne, voire provoque, l'intentionnalité du texte.

Cette emprise de l'*hybris* dépend d'une confiance absolue dans le pouvoir du mot. L'énonciateur de la liste hybristique habite entièrement dans les mots qu'il aligne, ce qu'illustrera un dernier exemple, plutôt inattendu dans sa dynamique par rapport aux précédents :

Être pierre, arbre, oiseau, aloès, microbe, cristal, molécule.
Pauvreté.
Dénouement.
Détachement.
Patience.
Infirmité.
Abandon à soi. (EM, pp. 48-49.)

En termes de construction, cette liste offre l'apparence inverse du modèle, précédemment observé dans *LF*, où la dimension verticale / dialogique se trouvait enrayée par le monologue horizontal. Plutôt que de vouloir « avaler » le monde, l'énonciateur de cette liste se propose de le « recracher ». L'hystérie de l'*hybris* n'a plus cours ici. Mais que l'on ne s'y trompe pas : on a toujours affaire à une liste hybristique. Auparavant on a multiplié, on peut aussi diviser ; l'opération est inverse, mais la croyance en la matérialité des mots est la même, et le pouvoir de

la liste demeure, dans sa positivité, dans une sorte de cratylisme⁵⁰ de sa performance. En effet, il s'agit toujours de faire advenir la vérité par le langage, de « se payer de mots le monde », en quelque sorte. La forme même de cette liste en témoigne, qui représente matériellement la réduction de l'« être », de l'objet matériel/animal au pur concept. Une telle progression indique bien qu'il s'agit pour le sujet d'habiter successivement tous les mots de la liste, d'en changer comme de véhicules de plus en plus restreints, au point d'atteindre le moment où, par « dénuement », il se « détachera » de la nécessité d'exister au sein d'un corps physique, habitant d'un monde non verbal sans limites, reproductible à l'infini. L'« abandon à soi » devient un geste suprême de déport du sujet dans le mot, qui implique donc aussi bien un sacrifice de soi que le gain d'une sorte de pouvoir verbal absolu.

L'*hybris* de la liste est donc moins identifiable par sa séquence localisée dans le texte, que dans un propos d'ensemble concernant son sujet. Lorsque celui-ci appelle à une métamorphose, même si elle doit passer par le dénuement, cet « abandon à soi » ne peut cacher le fait que la déprise du sujet sur l'individu, borné dans ses limites, débouche sur le souhait de remplacer l'un par le multiple. Cette liste, comme les autres listes de l'*hybris*, ne peut se satisfaire d'une attribution énonciative simple (y compris autobiographique) ; Le Clézio, à propos d'une autre liste, a ce commentaire qui vaut pour toutes : il s'agirait d'« une énumération qui n'appartenait à personne puisque tout le monde en faisait partie » (*LF*, pp. 30-31). Il faut comprendre cette assertion synthétique dans le troisième terme du raisonnement, qui n'est ici qu'amorcé. Car si tout le monde fait partie de l'énumération, la question n'est plus tant de savoir à qui elle appartient (ou qui l'énonce) ; il s'agirait plutôt de se demander *qui ne lui appartient pas ?* Le monde s'y trouve tout entier contenu, car Le Clézio ne veut pas voir de différence entre le mot et la chose, qui chacun expriment une réalité et une présence indéniable. Néanmoins cette conception n'est pas sans failles, comme on va le voir à présent.

2.2.6 Le mensonge du langage comme *némésis*

L'*hybris* n'est pas la seule force à l'œuvre dans la liste leclézienne. Si l'exemple de la liste d'insultes dans *Le Livre des fuites* se termine sur un « etc. » définitivement hybridique, il faut pourtant s'interroger sur la répétition du mot « menteur » qui le précède directement, et qui

⁵⁰ On lit chez M. Stendal Boulos que la liste leclézienne provoque « un isolement du mot qui souligne la conception présocratique du langage que Le Clézio [vise] à illustrer : une conception selon laquelle le mot détient en lui-même tout son potentiel significatif et n'a pas besoin d'être rattaché à un ensemble, seule sa présence suffit à l'évocation », *op. cit.*, p. 191.

procède d'une constatation inverse. Car chez Le Clézio, le mensonge est la conséquence directe du langage : « il n'y avait pas encore de langues. Peut-être qu'il n'y avait pas de mensonges » (VA, p. 11), ou encore « Le langage m'avait aveuglé de son mensonge quotidien » (LF, p. 151). Le mensonge apparaît comme la *némésis*, la punition du péché d'orgueil, vers quoi tend l'*hybris* du langage leclézien. Derrière l'intense positivité de la liste hybristique, qui postule une identité partagée du mot et de son référent, apparaît comme un retour du refoulé l'abstraction inhérente au langage. C'est « l'impuissance de la pensée à véritablement convaincre, à imposer ses lois à l'univers » (LF, p. 151). Ce pessimisme – ou ce réalisme – face au langage, est cela qui, finalement, conduira Le Clézio à envisager comme perspective romanesque le *silence* plutôt que la pléthore verbale, une perspective dont je réserve l'analyse au chapitre portant sur les romans de la seconde moitié de son œuvre. Car dans les premiers textes, et selon un mouvement paradoxal, le caractère désespérément médiat du langage se traduit à la fois par un constat d'échec de l'expression, et par la folle présomption d'échapper à cet échec. Dans un passage du *Livre des fuites*, le narrateur-auteur commence par faire cet âpre constat : « il s'agit de concevoir le plusieurs. Je n'aurai pas de paroles pour cela » (p. 152), puis il mentionne, dans une vaste liste de listes, ce qu'il aura à disposition à la place : « j'aurai des millions de gestes, [...] des milliers d'écritures, rondes, cassées, penchées, traversées [...] » (LF, p. 152) ; « j'aurai les codes, [...] les signes du Zodiaque, les runes, les quipus, les mosaïques, les tapisseries, les cerfs-volants, les osselets, toutes les croix potencées, toutes les roues, toutes les fleurs de Tóto, tous les arcs-en-ciel et les calendriers solaires [...] » (LF, p. 153). Dans son grand fantasme hybristique, le sujet remplace la parole par la langue, selon la distinction saussurienne, puis directement par toutes les langues. Mais cette annexion des codes est une pétition de principe : finalement, elle ne se résout pas autrement que dans leur liste, qui, plus que l'annonce d'une métamorphose mystique à venir, s'avère le signe même de sa manifestation. Ou, comme le dit Onimus, il s'agit de « tenter de dire toute la réalité, même ce qui est au-delà des mots, tout en se servant encore de mots⁵¹ ». La liste leclézienne des premiers romans est donc, véritablement, figure de l'*hybris*, mais débouche sur un constat d'échec, aussi immanquablement que l'ivresse sur la gueule de bois.

L'*hybris* de la liste leclézienne est donc représentée sous de multiples aspects, tout d'abord dans sa forme, qui illustre l'excès par la multiplication, et par la représentation de cette multiplication. Elle s'exprime également dans la transgression du cadre initial narratif ou

⁵¹ J. Onimus, *op. cit.*, p. 157.

discursif, un élément perturbateur qui mène à la transgression plus vaste de la généricité du roman, face à la représentation qu'en a Le Clézio – un objet constitué de simples « paroles ». Cette transgression est intimement liée à l'expression d'un sujet auctorial orgueilleux, voire mégalomane, qui s'impose énonciativement par rapport au(x) sujet(s) représenté(s), et qui postule une forme suprême de positivité du mot.

Dans le système que je viens de résumer, Le Clézio croit à une expression littéraire qui ne laisserait la place à aucun vide, aucun extérieur du langage. Il est évident que l'on ne peut souscrire très longtemps à cette conception, et que l'extériorité du monde se rappelle à nous, ne serait-ce que par notre position de lecteurs du XXI^e siècle pour qui de tels textes paraissent parfois bien datés. Et si l'*hybris* discursive est avant tout visible dans la prise en charge individuelle du discours, son analyse serait incomplète sans une recontextualisation de cette subjectivité dans le cadre, plus large et historique, au sein duquel elle apparaît. C'est par le traitement thématique de la guerre, dans les premiers romans de Le Clézio, que je souhaite rendre compte de ce contexte, avant de passer à ses romans plus récents.

2.2.7 Une guerre anhistorique, à réhistoriciser

Bien qu'il apparaisse parfois sous un jour historiquement localisé (Monsieur X et ses réflexions sur la guerre du Vietnam dans G, notamment), l'usage thématique de la guerre au sein des premiers romans ressemble plutôt à la description d'un état général de la modernité. Plus précisément, une modernité qui apparaît, au cours du XX^e siècle dans son ensemble, comme rongée par une logique de guerre universelle. L'historicisation que la lecture de ces textes exige réside bien plutôt dans leur double réintégration : dans le moment historique de leur écriture (donc dans l'après-39-45 et les « trente glorieuses ») comme dans celui de l'œuvre de Le Clézio en général. La vision leclézienne de la guerre est, par exemple, à rapprocher de celle du Claude Simon de *La Route des Flandres*, dans « ce permanent et inépuisable stock ou plutôt réservoir ou plutôt principe de toute violence et de toute passion qui semble errer, imbécile, désœuvrée et sans but, à la surface de la terre⁵² ». L'*hybris* qui préside à l'expression de l'état de guerre chez Le Clézio n'est pas sans lien avec le rapport simonien de la guerre au sujet individuel, perdu et bousculé par un conflit incompréhensible dans sa globalité. Pourtant, on se situe, avec Simon comme avec Le Clézio, au-delà de l'opposition stendhalienne entre le sujet et l'événement inconcevable ; chez Simon, la multiplication des points de vue pallie l'insuffisance

⁵² C. Simon, *La Route des Flandres*, Minuit, 1960, p. 264.

du témoignage individuel et « permet à la littérature de s'appropriier le discours général⁵³ ». Le Clézio va plus loin encore, déshistoricisant le conflit au profit d'une image globale. Il est possible, pourtant, de replacer dans un contexte historique élargi le propos leclézien sur la guerre. Celle-ci est traitée chez Le Clézio selon des modalités inséparables du conflit à grande échelle, hypermécanisé, dont la Deuxième Guerre mondiale fut le théâtre ultime. Une mécanisation globale, par laquelle l'action anodine du sujet participe du désastre absolu, qui pousse l'*hybris* leclézienne à son point culminant : dans ses premiers textes, la guerre est « totale et permanente » (PV, p. 51) ; elle est en chacun (« n'importe quel homme l'avait au fond de soi », LG p. 27) et partout (« ici, c'est la GUERRE », LF p. 263), et cette guerre est déterminée par la tyrannie de la technique et du mécanique sur le vivant⁵⁴. A la même époque, Günther Anders théorise cette question par la formule de « décalage prométhéen » :

J'appelle "prométhéenne" la différence qui résulte du décalage entre notre "réussite prométhéenne" – les produits fabriqués par nous, "fils de Prométhée" – et toutes nos autres performances, la différence qui existe une fois que nous avons réalisé que nous ne sommes pas à la hauteur du "Prométhée qui est en nous".⁵⁵

Pour Anders, la grande nouveauté de cette guerre, qui débouche sur la bombe atomique, est de fournir à l'homme la capacité de multiplier les dégâts qu'il cause, mais sans que ce progrès technique s'accompagne du développement intellectuel lui permettant de se représenter ces dégâts⁵⁶. Cette aporie se traduit, chez Le Clézio, par la croyance du sujet en une capacité démesurée à nommer les objets du monde pour les faire advenir dans le roman, suivie par l'échec de la *conceptualisation* de ce monde convoqué – le langage étant, du coup, impropre à la fournir.

La guerre, chez Le Clézio, est intimement liée au langage de la liste, en tant que cette forme est le véhicule d'une représentation techniciste de la société de consommation⁵⁷. En

⁵³ D. Viart, *op. cit.*, 2008, pp. 151-152.

⁵⁴ « L'impérialisme de la technique a toujours rebuté les philosophes. [...] Pour Le Clézio, c'est l'horreur : elle stérilise, elle pétrifie la vie, elle est le ressort de cette énorme *guerre* que la raison technicienne mène contre la nature », J. Onimus, *op. cit.*, p. 65, souligné par l'auteur.

⁵⁵ G. Anders, *L'Obsolescence de l'homme*, *op. cit.*, p. 301.

⁵⁶ « Nous pouvons projeter aujourd'hui de détruire sur-le-champ une grande ville et réaliser ce projet à l'aide des moyens de destruction que nous avons nous-mêmes produits. Mais nous représenter cet effet, concevoir vraiment de quoi il s'agit, nous ne le pouvons en revanche que très partiellement. » *Ibid.*, p. 298.

⁵⁷ Il y aurait ici un autre parallèle à faire avec *La Route des Flandres*, dans le discours que tient le père de Georges, « parlant de ce comment s'appelait-il philosophe qui a dit que l'homme ne connaissait que deux moyens de s'approprier ce qui appartient aux autres, la guerre et le commerce, et qu'il choisissait en général le premier parce qu'il lui paraissait le plus facile et le plus rapide », disant également que « tuer voler piller et vendre n'étaient en

d'autres termes, la forme de liste traduit efficacement le rapport à la fois thématique et de contextualisation historique que ce chapitre entend traiter. Ainsi, suite à une liste de 19 noms de marques, on peut lire : « il y avait tellement de noms, tellement de prénoms et tellement de mots qu'on ne savait plus lesquels entendre. Et pourtant c'était d'eux que sortait la guerre, continuellement » (LG, p. 27). Ou encore :

Les bruits de la guerre grondaient de tous les côtés, dans les forêts, les déserts, les marécages et les villes. Tous, ils se battaient : les Macédoniens, les Goths, les Huns, les Normands. [...] Et quelque part au centre de la ville, une jeune fille qui s'appelait Bea B. se battait tous les jours contre tous les bruits, tous les mouvements, toutes les lumières, tous les mots, qui sont féroces et voudraient bien tuer la pensée. (G, p. 130)

Rappelons que, dans *Les Géants*, l'espace du langage est polarisé entre une langue technocratique qui est le fait des Maîtres et un langage « vrai » (qui serait représenté, dans l'extrait ci-dessus, par « la pensée ») ; on se trouve pourtant toujours dans le cadre de l'*hybris* auctoriale, cadre dans lequel une victoire – l'advenir au monde de la pensée, via un langage créateur – est théoriquement possible. Les moyens de victoire mis en œuvre (moyens auxquels les titres des premiers textes donnent leurs noms, la *guerre*, la *fuite*, le *déluge*) s'avèrent pourtant inefficaces à long terme. L'échec de l'entreprise est programmé, tout mot véhiculant essentiellement aussi bien le salut par l'épiphanie, que la chute dans le mensonge.

Anders nomme cet échec « honte prométhéenne », laquelle fait suite à une « fierté prométhéenne » qui « consiste à ne rien devoir qu'à soi-même⁵⁸ », où l'on reconnaît le portrait assez ressemblant de la figure d'auteur leclézienne, recentrant tout discours sur elle-même. La manifestation théorique de cette honte pour Anders est intéressante à observer pour nous, car justement,

la honte ne se “manifeste” pas. Car lorsqu'elle se “manifeste”, elle ne se manifeste précisément pas mais “se dissimule” : celui qui a honte cherche à dissimuler son opprobre et à disparaître.⁵⁹

L'une des conséquences de cette dynamique est qu'« une deuxième honte vient s'ajouter à la première – la honte de la honte⁶⁰ ». Cette schématisation rejoint exactement la formule par

réalité qu'une seule et même chose » (C. Simon, *op. cit.*, p. 33). Mais son fils se distancie de cette vision, très proche de celle de Le Clézio, en répondant : « je n'ai surtout pas envie d'aligner encore des mots et des mots et encore des mots » (*ibid.*, p. 34).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 39. Cf. *supra*, III.2.3, note 57.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 44.

laquelle l'*hybris* de la liste s'oppose à la mélancolie, au [N→N'-1]. Comme il s'agissait d'ajouter sans cesse à la totalité par le +1, la figure mélancolique de la liste cherche, en quelque sorte, à retrancher au vide par le -1.

C'est dans la seconde partie de l'œuvre leclézienne que cette coloration mélancolique apparaît ; une thématique qui, selon Klibansky, Panofsky et Saxl se trouve historiquement liée à la guerre⁶¹ et donc, comme on a pu le voir dans la partie III, structurellement interdépendante de celle de l'*hybris*. Nous allons voir à présent dans quelle mesure le [N'+1] se change en [N'-1] au cours de l'œuvre leclézienne, en observant quelques-uns des romans de la « seconde manière ».

2.2.8 Romans récents : une mélancolie de la sédentarité

Le Clézio tournera définitivement le dos au style pléthorique de ses débuts à partir de *Désert* (1980), un titre annonçant une orientation thématique majeure, mais surtout (car le motif du désert est présent également dans les textes antérieurs, tels *Le Procès-Verbal* ou *Le Livre des fuites*) un parti pris stylistique beaucoup plus dépouillé, tendant au minimalisme⁶². Aux débuts marqués par une écriture organique et retorse, à la syntaxe tourmentée, succède alors une manière délibérément épurée, libérée en majeure partie des préoccupations formelles dont les ouvrages précédents étaient le cadre. A partir de *Désert*, le conte, le mythe occupent le premier plan⁶³, les décors semblent obéir à une aspiration leclézienne profonde pour « le sec, le sable, voire la poussière⁶⁴ », et la construction narrative retrouve une tradition héritée des romans du XIX^e siècle, où le récit est généralement à la troisième personne, en focalisation zéro et où la figure de l'auteur se fait discrète⁶⁵.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ « Sous la pression terrible des conflits religieux qui ponctuèrent la seconde moitié du XVI^e siècle, la mélancolie vint non seulement marquer de ses rides profondes le visage de la poésie [...], mais elle détermina même la physionomie des hommes de l'époque, ainsi qu'en témoignent les visages austères, contenus, impérieux et pourtant tristes des personnages des portraits "maniéristes" ». R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, trad. F. Durand-Bogaert & L. Evrard, Gallimard, 1989 [1964], pp. 376-377.

⁶² « Le tournant pris par l'écriture de Le Clézio, en se simplifiant et en se rapprochant de l'enfance, s'inscrit dans une importante tendance contemporaine vers une écriture minimaliste », écrit Madeleine Borgomano dans « Rencontres dans les romans de J.M.G. Le Clézio, et spécialement *Etoile errante* : Utopie diégétique, réalité textuelle », in Juliette Frølich (dir.), *Point de rencontre : Le roman*, Oslo, Presses Universitaires d'Oslo, 1995, p. 179.

⁶³ C'était déjà en partie le cas des deux ouvrages situés chronologiquement entre *Les Géants* et *Désert*, *Voyages de l'autre côté* (comme on l'a vu) et *Mondo et autres histoires* (1978), qui est un recueil de contes.

⁶⁴ J. Onimus, *op. cit.*, p. 140.

⁶⁵ Alain Viala confirme cette dernière remarque, dans l'acception autobiographique que peut avoir la figure auctoriale chez Le Clézio, concernant le recueil de nouvelles de 1982, *La Ronde et autres faits divers* : « il serait faux d'affecter le point de vue du narrateur omniscient à l'écrivain » (G. Molinié & A. Viala, *Approches de la réception*).

Les listes qui parsèment la seconde moitié de son œuvre sont quantitativement peu importantes et, pour reprendre les propos de S. Jollin-Bertocchi, s'inscrivent « dans une esthétique de la simplicité⁶⁶ ». Cette orientation minimaliste explique la discrétion nouvelle de la liste, qui en tout cas ne se présente plus sous la forme baroque qu'elle prenait auparavant. Mais la liste conserve une pertinence au sein des romans récents, en partie parce qu'elle apparaît fréquemment comme indice d'un lien avec les premiers textes, ou encore parce qu'elle constitue un point focal important d'explicitation du changement stylistique qui s'est opéré au tournant des années 1980.

Je ne choisirai que quatre textes⁶⁷, qui me permettront d'observer ces scories d'un style dont les particularités tendent à s'estomper dans les œuvres récentes de Le Clézio. Au fil de l'œuvre, de loin en loin, rejaillit donc le feu de l'ancien volcan qu'on croyait trop vieux, comme dit la chanson. La nature de ce feu n'est pas la même, pourtant, et l'on verra que la liste des romans récents est très nettement moins marquée par l'*hybris* que celle des précédents.

* * *

Voici donc ma première liste : je la trouve dans un roman assez récent, *Révolutions*⁶⁸, vaste fresque aux contours semi-autobiographiques, polyphonique, émaillée de récits parallèles. L'un d'eux raconte le destin d'une jeune femme, Kiambé, née en Afrique noire au début du XIX^e siècle, puis vendue comme esclave à l'île Maurice. Son identité oscille entre deux noms, car elle est rebaptisée Balkis à son arrivée à Maurice, et cette identité double se présente à plusieurs reprises sous formes de listes de noms.

Kiambé, d'une part, présente des caractéristiques identitaires qui l'associent à l'*hybris*. Elle « n'a pas oublié [les] noms [de ses parents et ancêtres] » (*Rev*, p. 449), est elle-même « tous ces noms, tous ces lieux, [a] le visage et le corps de tous ces hommes, de toutes ces femmes qui [l']ont portée » (*Rev*, p. 423). On retrouve ici la surenchère véhiculée par l'adjectif « tout ». Plus loin dans le récit, durant son exil mauricien, celle qui s'appelle alors Balkis retrouve son nom initial :

Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio, PUF, 1993, p. 252). Je précise pourtant que cet état de fait n'empêche pas Viala d'observer chez Le Clézio une présence auctoriale secondaire, où se manifestent son « image » ou encore sa « posture sociale » (p. 253).

⁶⁶ S. Jollin-Bertocchi, *art. cit.*, p. 288.

⁶⁷ La production de Le Clézio depuis le tournant des années 1980, comporte une trentaine de livres. Il m'est impossible, dans le cadre de ce projet, de leur consacrer une attention similaire à celle dont les premiers romans ont été l'objet ; toute incomplète qu'elle soit, cette approche ponctuelle des textes ne m'en paraît pas moins significative.

⁶⁸ J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Gallimard, 2003. Dorénavant *Rev*.

Mon nom est Kiambé, celle qui est créée, fille du guerrier Askari, fille de Malaika. J'ai retrouvé mon nom, et les noms de tous ceux qui sont en moi et que je croyais morts. Mon oncle paternel Mjomba chasseur de lions, mon frère Ndugu, et tous ces noms qui vivent en moi, qui ne m'ont jamais abandonnée, Moshi, Mkalamu, Singida, Uzuri, Moto, Nzige, Mbou. (*Rev*, p. 504.)

Mis à part la présence forte de « tout », la liste dans sa forme ne se présente plus sous les auspices de l'*hybris*. L'aspect globalement transgressif de la liste a disparu, que ce soit dans sa longueur raisonnable, qui ne contrecarre pas l'avancée du récit, ou au niveau de la structure énonciative ; aucune figure auctoriale ne vient récupérer le discours de Kiambé, à qui Le Clézio fournit même un surcroît de présence par sédimentation identitaire. Il y a, certes, un orgueil chez la jeune femme, fondé sur la croyance en la positivité du mot. Cette positivité contourne le mensonge inhérent au langage, car le mot listé n'est pas un nom *commun* – il n'est pas susceptible d'être dépouillé de sa pertinence par un mésusage, mécanique ou politique. Ce sont des noms propres, qui n'appartiennent plus qu'au sujet qui les énonce, lequel en est littéralement *plein*.

Pourtant cet orgueil est fragile. Les noms qu'elle conjure ne vivent plus qu'en elle ; la délégation de la voix narrative au personnage induit une solitude et une instabilité, que son changement ultérieur de nom confirme. L'identité est fragile, les commotions que le monde impose au sujet existent toujours, et l'effort fourni pour l'enraciner dans une généalogie est balayé par son débaptisage :

Balkis, Noire du Mozambique, je ne sais plus ce qu'a été ma vie autrefois. Ici, les noms des Noirs sont inconnus : ils s'appellent Bamba, Matouta, Domingue indienne de Legrand, Bangu de Madagascar, Lemahy, Lajoie, Pons, Vincennes, Cassave, Rose fille de marron, Phaéton, Innocent Thiouppa de Pondichéry, Jean Gui, Marin, Galoupe, La Brie, La Gracieuse. Je ne sais plus rien de mon village natal. (*Rev*, p. 499.)

La liste de noms n'a plus rien d'hybristique, ici. Dans sa longueur, elle témoigne d'une volonté de recentrement identitaire, d'un effort d'appropriation de ces noms comme d'autant de coutumes inconnues auxquelles Balkis, créolisée contre son gré, va devoir se plier. Mais ces noms restent « inconnus » (ils constituent d'ailleurs une communauté aux origines remarquablement multiples, voire indécélables pour elle) et leur énumération ne débouche sur aucune plénitude, mais au contraire sur le *vide* identitaire du sujet – une ambivalence remarquée sur un plan plus général par Onimus, qui constate chez Le Clézio un « rêve ambigu

de vacuité et de plénitude⁶⁹ ». C'est la vacuité inhérente à cette liste qui me permet de l'identifier comme mélancolique, en conformité avec le schéma N'-1 : Kiambé a subi une déprise de son nom propre. Puis, à ce vide initial, s'ajoute celui que la seconde liste infère, car parmi tous ces noms créoles, il ne s'en trouve aucun qui puisse remplir la fonction espérée de filiation identitaire. On a donc retranché au premier vide un second, mis en évidence par l'absence de reconnaissance au sein même du multiple, du divers.

* * *

Cette identification se précise dans l'un des romans les plus récents de Le Clézio, *Ritournelle de la faim*⁷⁰. Ce texte présente comme personnage principal une autre jeune fille, Ethel, à travers qui s'opère la description d'une époque (juste avant, pendant et après la guerre) dans une France prise entre le sort de ses colonies et le désastre de la Shoah. On y trouve d'assez nombreuses listes, qui « mettent en parallèle les deux univers de référence du récit, la colonie mauricienne et le peuple juif autour de la Seconde Guerre mondiale⁷¹ ». Ethel présente dans son tempérament des caractéristiques qui devraient l'associer à l'*hybris* du langage. Par exemple, « Ethel aurait voulu tout écrire » (RF, p. 55) des repas que son père organisait lorsqu'elle était petite. Ou encore, « Ethel écrivait sur les pages de son agenda la retranscription des échanges de la conversation, comme si c'étaient des phrases de la plus haute importance qu'il fallait ne jamais oublier » (p. 59). Petit à petit, ces rubriques en abyme prennent la forme de nombreuses listes, comme celle, pp. 78-79, des « images haineuses », assertions ou slogans antisémites. Ethel « aurait pu faire la liste de toutes [les] bêtises » (p. 110) constituées par les promesses frauduleuses dont son père fut l'investisseur malheureux. Mais à présent, « tout » est devenu *transitif*, et porte sur des objets ponctuels du monde et de l'Histoire⁷². L'ambition des premiers romans a été revue à la baisse, et le récit se trouve désormais clairement installé dans une temporalité historique. Si l'on y parle de guerre, c'est de cette Seconde Guerre mondiale, axe historique principal du décalage prométhéen, débouchant là encore sur un manque, un vide :

⁶⁹ J. Onimus, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁰ J.M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Gallimard, 2008. Dorénavant RF.

⁷¹ S. Jollin-Bertocchi, *art. cit.*, p. 286.

⁷² Une « transitivité » que l'on retrouve sous la plume de D. Viart pour qualifier de façon plus vaste la littérature contemporaine depuis les années 1980 : « sans ignorer les critiques des décennies précédentes, la littérature contemporaine redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée. C'est pourquoi nous proposons de l'appeler "transitive", comme on le dit, en grammaire, des verbes qui admettent un complément d'objet », in *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 16.

Au milieu des décombres, les valises déjà bouclées, les cartons ficelés, une débâcle d'objets flottants au courant incohérent de événements, dans le chaos des fausses nouvelles, des communiqués mensongers, des articles de propagande, de la haine des étrangers, de la méfiance des espions, des ragots d'épiciers, de la faim et du vide, du manque d'amour et d'orgueil. (RF, p. 142.)

Cette liste, à l'image de la « débâcle d'objets » qu'elle mentionne, n'a pas prétention à valoir pour plus qu'elle n'est. Le « manque d'orgueil » mentionné ici est à rapprocher, dans la perspective de l'œuvre entière et des premiers romans, à un orgueil de dénomination des choses du monde qui se heurte désormais à des bribes, des reliquats. Ces objets sont devenus « incohérents », et ne peuvent plus être rassemblés que sous l'égide de cela même qui les sépare, le vide.

La plupart des listes de *Ritournelle de la faim* sont, pourtant, des listes de noms propres. Des noms de lieux (mauriciens, p. 51, de rues parisiennes, p. 199, ou de camps de concentration, p. 203) ; des noms de personnes (aviateurs ayant donné leurs noms à leurs machines, p. 54, de chefs d'entreprise juifs, pp. 140-141, ou encore les noms de la petite noblesse mauricienne, pp. 129-130). Les noms propres forment la majorité des listes de la seconde partie de l'œuvre leclézienne, et on y remarque la même ambivalence observée dans *Révolutions*. Mais dans cette ambivalence, la vacuité prend le pas sur la plénitude, à l'image de la – pourtant très longue – liste des 89 nations indiennes qui figure dans l'essai *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* :

Poussière de nations aux noms étranges, aujourd'hui presque toutes effacées : Acaxées, Ahomes, Chinipas, Guazaparis, Huiaquis, Huites, Mayos, Nassas, Nebomes, Opatas, Papgos, Parras Pimas, Sauaripas, Seris, Sicurabas, Sinaloas, Sisibotaris, Tarahumaras, Teguecos, Tepehuanes, Temoris, Varohios, Xiximes, Zoes, Zuaques, au nord-ouest, Apes, Arigames, Bobotas [...] du désert central, et, plus au nord, les Pros, Apaches, Lipanes [...], jusqu'aux peuples de l'est, les "Texas", Aix, Asinais, Olives, Nacogdoches, tous, indomptés, irréductibles, et "les meilleurs archers du monde".⁷³

Le sous-titre de l'essai témoigne d'un souci d'expression du monde, rappelant le fantasme hybridique des premiers romans ; la plénitude culturelle des peuples précolombiens se trouve brutalement brisée et dispersée lors de l'arrivée des conquistadors, et le monde plein dont Le Clézio imagine qu'il eût été celui des Indiens laissés à leur culture, a désormais disparu⁷⁴. Cette

⁷³ J.M.G. Le Clézio, *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Gallimard « Essais », 1988, pp. 140-141.

⁷⁴ « S'il est vrai que le choc des cultures était surtout un choc des techniques, il faut cependant rappeler [...] ce chapitre, alors ignoré de l'Europe, et qui a pris pour nous, aujourd'hui, une valeur vitale : cette harmonie entre

liste en témoigne, qui se présente selon un ordre double, géographique d’abord, puis alphabétique. La localisation géographique de ces tribus témoigne à nouveau d’une transitivité : elles étaient là où leurs territoires respectifs permettaient de les localiser, pas ailleurs. Surtout, cette totalité n’existe plus. Malgré le « tous » qui referme la liste, la plénitude entre le mot et son référent a disparu, remplacée par un souci de nomenclature, une volonté de ne pas perdre le nom, de ne pas trahir en omettant l’un d’eux. Mais la trahison a tout de même eu lieu, et convoquer le nom ne fait plus advenir que lui-même, désignant, du fait que ces nations ont été « effacées », l’absence de la chose plutôt que la chose elle-même. En outre le choix de ce verbe, désignant d’ordinaire une opération de nature scripturale, suggère que les noms sont voués à la même précarité que ce qu’ils désignaient. Une précarité que confirme leur aspect « étrange », renforcé par leur nombre important, qui provoque un effet de brouillage à la lecture. Le schéma en N’-1 est donc ici visible dans cette double constatation, selon laquelle non seulement les porteurs de ces noms ont disparu, mais ce qui reste d’eux est également hors d’atteinte, ou sur le point de le devenir.

* * *

Enfin, dans *La ronde et autres faits divers*⁷⁵ se trouve la dernière des listes que je mentionnerai dans ce chapitre, laquelle s’avère, plus encore que les autres, une liste mélancolique. Ce n’est d’ailleurs pas par hasard que j’en réservais la mention pour la fin du chapitre : à lire cet extrait, on croirait presque avoir affaire à un texte signé... Patrick Modiano.

L’extrait est tiré d’une nouvelle, « Villa Aurore », au cours de laquelle le narrateur, Gérard Estève, retrouve la vieille maison dans le jardin abandonné de laquelle il jouait, enfant. Une partie de la nouvelle est consacrée à la recherche de cette maison, sise dans un quartier de la ville que le narrateur ne fréquente plus et qui a beaucoup changé. Au fil du texte, le nom de « villa Aurore » se féminise en « Aurore », par amalgame avec la propriétaire de ce lieu, une dame que le narrateur n’est pas « tout à fait sûr [d’]avoir vraiment vue » à l’époque, et dont il se « demande parfois si [il] ne l’[a] pas plutôt imaginée » (R, p. 97).

Où était Aurore maintenant ? Avec hâte, je marchais le long des rues vides, vers le sommet de la colline. Je voyais le nom des immeubles, écrits en lettres dorées sur leurs frontons de marbre, des noms prétentieux et vides, qui étaient pareils à leurs façades, à leurs fenêtres, à leurs balcons :

l’homme et le monde, cet équilibre entre le corps et l’esprit, cette union de l’individuel et du collectif qui étaient la base de la plupart des sociétés amérindiennes ». *Ibid.*, p. 244.

⁷⁵ J.M.G. Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers*, Gallimard « Le Chemin », 1982. Désormais R.

« la Perle »
 « L'Age d'or »
 « Soleil d'or »
 « Les Résédas »
 « Les Terrasses de l'Adret »

Je pensais alors au mot magique, au mot que je ne prononçais jamais, ni personne, au mot qu'on pouvait seulement voir, gravé au sommet du faux temple grec en stuc, le mot qui emportait dans la lumière, dans le ciel cru, au-delà de tout, jusqu'à un lieu qui n'existait pas encore. Peut-être que c'était lui qui m'avait manqué, pendant toutes ces années d'adolescence, quand j'étais resté loin du jardin, loin de la maison d'Aurore, loin de tous ces sentiers. Maintenant, mon cœur battait plus vite, et je sentais quelque chose m'oppresser, appuyer au centre de moi-même, une douleur, une inquiétude, parce que je savais que je n'allais pas retrouver ce que je cherchais, que je ne le retrouverais jamais plus, que cela avait été détruit, dévoré. (R, pp. 105-106.)

Bien sûr, la mélancolie dans son sens commun de « tristesse accompagnée de rêverie » est perceptible dans cet extrait, comme dans la nouvelle entière. Mais ce qui fait de cette liste une liste mélancolique, est avant tout dans le [N'-1], la suppression de l'item. Ici, cette suppression prend plusieurs apparences. Tout d'abord, le nom de la villa Aurore manque à la liste, ce qui implique l'échec du narrateur dans sa recherche, rappelée par la question du début de l'extrait. Puis ce manque dans la liste commence à entrer en résonance avec une autre absence ; en effet, la liste débouche sur une réflexion particulière du narrateur, par laquelle il évoque un « mot magique ». Ce mot, « ΟΥΠΑΝΟΣ », est donné plus tôt dans la nouvelle comme une inscription sur le frontispice d'un petit temple du jardin de la villa, qu'enfant le narrateur ne pouvait pas déchiffrer. Incapable de retrouver la villa, pris par un sentiment d'impuissance fébrile, le narrateur interroge l'enfant qu'il était à l'époque, dans l'espoir de retrouver plus qu'il n'était venu chercher, un état antérieur de l'enfance, une plénitude de nature hybristique.

Le narrateur, ici, a dépassé le stade du décalage prométhéen ; il désapprouve la vanité des nouveaux riches dont les immeubles sont simultanément « prétentieux » et « vides », mais le temps de son enfance est révolu, où le non-déchiffrement d'un mot magique lui ouvrait les portes d'une perception infinie. Le temps où Naja Naja et ses amis élistaient le mot « ISOPACTOR » comme viatique suprême, dans *Voyages de l'autre côté*. Le narrateur est devenu adulte, a entrepris des études de droit, sait désormais que le mot inconnu signifiait simplement « ciel », a oublié les lieux qu'il arpentaient : il a trahi. A la honte d'être incapable de retrouver la villa Aurore sur le moment, s'ajoute celle de ne plus pouvoir la retrouver jamais – une honte de la honte qui résume le schéma mélancolique. La liste est le symptôme de cette mélancolie, résidu d'une puissance d'évocation du monde par les mots, qui ne sert plus ici qu'à confirmer

que ce monde n'est rien d'autre que ce que l'on *peut en lire*, par opposition au monde de l'*hybris* qui se manifestait par ce que l'on *avait à en dire*.

La fin de la nouvelle confirme cette impuissance et l'impossibilité de jamais pouvoir réinvestir les lieux de son enfance, au sens propre comme au sens figuré. Gérard Estève finit par retrouver la villa, par rencontrer sa propriétaire qui, menacée d'expropriation, cherche à louer ses chambres. Il prétendra tout d'abord accepter la location, puis il finira par se « sauver lâchement, comme un voleur » (R, 117), ajoutant à cette lâcheté momentanée celle, définitive, d'appartenir au monde moderne, un monde où l'on habite pas la villa Aurore, mais des immeubles aux noms prétentieux. La honte prométhéenne théorisée par Anders apparaît dans cette dérobade du sujet, qu'il ne faut pas confondre avec la *fuite* qui caractérisait le sujet de *LF*. Cette dernière relevait d'une dynamique positive du sujet, d'une entreprise de production du texte. Ce n'est plus le cas dans « Villa Aurore », dont le narrateur fait preuve de passivité, et qui se termine sur ces mots : « il me semblait que j'entendais très loin les cris sauvages des hommes de main de la ville, qui étaient en train de faire tomber l'une après l'autre les portes de la villa Aurore » (R, p. 118).

* * *

Cette nouvelle résume également, selon un mouvement de plus grande ampleur, l'œuvre dans son ensemble, car aux premiers textes de Le Clézio correspond métaphoriquement un état d'enfance de l'écriture, où le monde est plein, où tout est possible, y compris le plus inacceptable, l'*hybris*, l'écriture de listes, l'écriture faite liste. Ne doit-on pas lire, en filigrane de la lâcheté de Gérard Estève, le regret de l'abandon de cette *hybris*, le regret d'avoir troqué un roman de la transgression contre celui d'un assagissement ?

La mélancolie apparaît donc, chez Le Clézio, comme la conséquence de l'*hybris* sur le long terme de l'œuvre. Au langage bruissant d'infinies possibilités s'est substitué un constat d'impuissance, une sorte de honte face à la figure auctoriale hybridique des premiers textes. L'adulte qu'est devenu l'écrivain de la seconde période répond à l'enfant qu'il était durant la première ; ainsi on peut lire les romans des années 1980-2010, constamment peuplés d'enfants, comme une délégation toujours renouvelée de l'*hybris* auctoriale des débuts à des sujets secondaires, des personnages, pris dans la contrainte de récits auxquels il a finalement fallu se résoudre. Dans ces récits, l'enfant se fait ambassadeur de l'échec de l'adulte ; du monde simple, tout entier inscrit dans la puissance de la nomination, se dégage petit à petit l'évidence d'un monde complexe, qui exige l'arrêt d'un choix. Choix du mot, plutôt que simultanéité de tous

les mots, choix d'une narration déléguée à des énonciateurs globalement implantés dans leurs récits et dans l'Histoire plutôt que dans le temps éluif du mythe. Le paradoxe est savoureux : alors que Le Clézio, à partir des années 1980, produit principalement des romans de l'ailleurs, du voyage, ce sont également des textes à très fort ancrage énonciatif, qui *sédentarisent* l'œuvre dans sa forme, pour lui permettre de rendre compte d'un monde certes complexe, mais également commun, *connu*. Il n'y a rien d'autre – il y a même *moins que ce que l'on croyait*, et c'est cela qui nourrit la mélancolie.

C'est dans l'acceptation de ce monde complexe et commun qu'apparaît l'évolution la plus sensible et la plus intéressante pour la suite de mon propos – l'attention portée par les écrits lecléziens récents à l'Histoire, ou plutôt du retour de l'Histoire qu'accompagne le retour au récit, là où les écrits de l'*hybris* cherchaient à mettre en place une temporalité unitaire, mythologique, d'immortalité du sujet. Car c'est au cœur d'une Histoire sempiternellement ressassée qu'écrit Patrick Modiano, et que ses listes se situent – quant à elles, majoritairement mélancoliques. Ce sont elles qui feront l'objet du prochain chapitre.

2.3 Modiano – La peine perdue

Les romans de Patrick Modiano présentent certaines similitudes avec ceux de Le Clézio, si l'on entreprend de les lire de la même façon. Comme Le Clézio, Modiano inaugure son œuvre avec un roman – *La Place de l'étoile* – très marqué par l'*hybris* de son personnage central. Par la suite, mais beaucoup plus rapidement que son confrère, Modiano développe un registre mélancolique. Un registre qui s'exprime dans la liste, en particulier dans les nombreux cas de convocation de noms propres. On verra comment la dialectique entre *hybris* et mélancolie est poussée dans ses derniers retranchements, lorsque le sujet modianien se voit forcé de choisir entre une *hybris* synonyme de folie et une mélancolie qui, bien que lieu de raison, est également celui d'une absence à soi-même – un lieu où toute résidence est finalement impossible.

2.3.1 Le souffle court

En premier lieu, il convient d'établir la place de la liste au sein du roman modianien. En précisant d'emblée que, par comparaison avec les premiers romans de Le Clézio (ou avec *La Vie, mode d'emploi* de Perec), la liste occupe une place quantitativement moins importante chez Modiano. Il ne se trouve, dans son œuvre, que peu de listes assez longues pour interrompre durablement la narration, la remettre en question, signaler un bouleversement générique. Si ses manifestations ne sont généralement pas spectaculaires, elles n'en sont pas moins pertinentes, dans le cadre de cette étude comme dans celui de la lecture globale de l'œuvre. Dominique Viart le note dans un article qu'il consacre en partie à cette forme chez l'écrivain : « les listes sont nombreuses chez Modiano¹ ». Bruno Blanckeman remarque également « le procédé qui consiste à remplacer la narration par des indices bruts, numéros de téléphone, adresses ou listes² ».

Il y a donc des listes chez Modiano, qui « remplaceraient » le récit. Mais il faut faire ici la différence entre certaines séquences où de très visibles listes sont insérées dans le roman, séparées du corps du texte par un blanc et une composition typographique particulière (mise en colonne ou en tableau), qui ne sont pas les plus fréquentes, et d'autres manifestations de listes,

¹ D. Viart, « Patrick Modiano et l'impossible narration de l'Histoire », in A.-Y. Julien (éd.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Hermann, 2010, p. 56. Christine Pérès pour sa part, observe dans le roman *Ronde de nuit* une « accumulation de noms de lieux et de personnes » (« Ordre et désordre dans le roman postmoderne : *La Ronde de nuit* de Patrick Modiano et *El Jinete Polaco* d'Anton Muñoz Molina » in J.-P. Barbiche (dir.), *Littérature et ordre social*, L'Harmattan, 1999, p. 201).

² B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Armand Colin, 2009, p. 35.

plus discrètes mais plus courantes, où le « remplacement » du récit n'a pas lieu. Au contraire, si l'on considère l'ensemble du texte et pas uniquement les séquences de liste les plus évidentes, on remarque que la liste s'insère dans la dynamique même du récit modianien, affleure comme naturellement dans cette écriture de phrases courtes. L'extrait suivant en donne un bon exemple :

Place de l'Etoile. Neuf heures du soir. Les réverbères des Champs-Élysées étincellent comme autrefois. Ils n'ont pas tenu leurs promesses. Cette avenue qui semble de loin si majestueuse est l'un des endroits les plus vils de Paris. *Claridge, Fouquet's, Hungaria, Lido, Embassy, Butterfly...* à chaque étape, je faisais de nouvelles rencontres : Costachesco, le baron de Lussatz, Odicharvi, Hayakawa, Lionel de Zieff, Pols de Helder... Rastas, avorteurs, chevaliers d'industrie, journalistes véreux, avocats et comptables marrons qui gravitaient autour du Khédive et de Monsieur Philibert. A quoi venait s'ajouter un bataillon de demi-mondaines, danseuses de genre, morphinomanes... Frau Sultana, Simone Bouquereau, la baronne Lydia Stahl, Violette Morris, Magda d'Andurian... Mes deux patrons m'introduisaient dans ce monde interlope. Champs Élysées. On appelait ainsi le séjour des ombres vertueuses et héroïques. Alors je me demande pourquoi l'avenue où je me trouve porte ce nom-là.³

Phrases nominales, disjonctions, parataxe ; les ruptures syntaxiques et les asyndètes sont fréquentes dans la prose modianienne. Elles mènent logiquement le texte à la liste, qui est rarement longue. Une longueur parfois – comme ici – suggestivement remplacée par des points de suspension. Ces propriétés stylistiques valent grosso modo pour les autres romans ; difficile de le démontrer sans s'égarer dans une œuvre que Modiano a mis quarante-cinq ans à écrire... Voici tout de même deux autres exemples, pour donner une idée plus précise de cette constante de l'écriture modianienne qu'est la prédisposition pour la liste, exemples pris dans deux romans plus tardifs.

Sur les pages du carnet se succèdent des noms, des numéros de téléphone, des dates de rendez-vous et aussi des textes courts qui ont peut-être quelque chose à voir avec la littérature. Mais dans quelle catégorie les classer ? journal intime ? fragments de mémoire ? Et aussi des centaines de petites annonces recopiées et qui figuraient dans des journaux. Chiens perdus. Appartements meublés. Demandes et offres d'emploi. Voyantes.⁴

³ P. Modiano, *Ronde de nuit*, Gallimard, 1969, pp. 96-97 (dorénavant : RN).

⁴ P. Modiano, *L'Herbe des nuits*, Gallimard, 2012, pp. 11-12 (dorénavant : HDN).

Une voix plus feutrée que la première. Elle raccrocha. Elle longeait les jardins du Trocadéro. Chaque soir, elle suivait le même chemin, et cela depuis deux mois. Les jardins. Le quai. Le pont de Bir-Hakeim.⁵

La tendance à la liste est présente dans toute l'œuvre de Modiano, même si d'importantes séquences de ces textes (comme par exemple les dialogues, très fréquents) n'en comportent pas.

Revenons à présent au premier extrait, tiré de *Ronde de nuit*. Celui-ci présente, outre son rapport direct à la liste, un intérêt particulier pour nous, de nature métanarrative. La mention désabusée des « Champs Elysées », isolés entre deux points, permet d'établir une opposition claire entre ce mode d'écriture, minimaliste avant l'heure⁶, et les grands récits « vertueux et héroïques ». Cette prose sèche n'y semble pas adaptée, *Ronde de nuit* ne fait manifestement pas partie de ces grands récits. L'heure n'est plus à l'aventure épique, ce que l'intrigue du roman confirme. Le narrateur, autodiégétique, est un traître à sa patrie. Les protagonistes du récit appartiennent à un « monde interlope » qu'il n'est pas nécessaire, ou déconseillé, ou dégoûtant, ou impossible de mettre en pleine lumière, de nommer complètement. C'est à ces obstacles que se heurtent les listes de l'extrait, ce sont eux qu'expriment les points de suspension. La fin du roman confirme cette opposition au maximalisme, à l'*hybris* du tout-dire (opposition dont on a vu précédemment, en 1.1, qu'elle s'exprimait volontiers par la liste) : « Tous les petits détails d'une vie. J'aurais voulu en dresser une liste complète et circonstanciée. A quoi bon ? » (RN, p. 166). Les bataillons de demi-mondaines, de trafiquants, de collabos ou de petits truands qui peuplent si souvent les pages de Modiano ne sont donc pas les seuls à figurer au sein de listes incomplètes ; ils ne sont pas non plus seuls responsables de cet étiolement de la liste. C'est que, dès cette époque, se manifeste chez Modiano une stylistique de l'écriture défaillante, thématifiée (ou somatisée) par le motif du « souffle court » de ses narrateurs.

L'expression apparaît de temps en temps chez Modiano, sous la forme de phrases nominales ou courtes, qui joignent en quelque sorte le geste à la parole : « Souffle court. » (RN, p. 123) ; « Et mon souffle, toujours court⁷ » ; « j'ai dû m'arrêter pour reprendre mon souffle⁸ » ; « sentiment de révolte et de solitude [...] qui vous coupe le souffle⁹ », entre autres occurrences¹⁰.

⁵ P. Modiano, *Une Jeunesse*, Gallimard « Folio », 1981, pp. 55-56 (dorénavant : UJ).

⁶ Pour B. Blanckeman, cet adjectif caractérise l'œuvre seulement au-delà des trois premiers romans : « Expressionniste à ses débuts, [...] l'écriture devient par la suite minimaliste » (*op. cit.*, p. 6).

⁷ P. Modiano, *Un Pedigree*, Gallimard « Folio », 2005, p. 104 (dorénavant : UP).

⁸ P. Modiano, *Les Boulevards de ceinture*, Gallimard, 1972, p. 66 (dorénavant : BC).

⁹ P. Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard « Folio », 1999 [1997], pp. 77-78 (dorénavant : DB).

¹⁰ Occurrences qui peuvent connaître des développements. Ainsi le narrateur d'*Accident nocturne* (Gallimard, « Folio », 2003, p. 22, dorénavant : AN) déclare-t-il : « J'avais toujours manqué d'oxygène ». Nombreux également

Dans *Ronde de nuit*, la brièveté de la phrase est explicitement liée à ce leitmotiv : « je n'ai pas pu allonger mon pas, mon souffle et mes phrases¹¹ ». Tandis que dans *Un Pedigree*, c'est la liste elle-même qui provoque le malaise physique : « A mesure que je dresse cette nomenclature et que je fais l'appel dans une caserne vide, j'ai la tête qui tourne et le souffle de plus en plus court. » (pp. 18-19.)

Cette tendance de l'écriture modianienne à la syncope¹² correspond à mes observations précédentes à propos de l'affleurement de la liste. Elle peut aussi induire la constatation suivante : le souffle court mènerait à la paralysie du récit, à son interruption ou, comme l'écrivait Blanckeman, à son « remplacement ». Pour Dominique Viart, « la liste exhibe une absence de récit. Une impossibilité de récit. Un blocage de la narration de l'Histoire sur des noms au-delà desquels il paraît impossible d'aller¹³ ». Certes, Viart parle ici des noms propres, dont nous verrons plus loin qu'ils constituent un ensemble particulier au sein des listes modianiennes. Mais comme celles-ci se rencontrent selon des modalités différentes, il faut apporter une nuance à ce constat d'« absence du récit ». Car la construction du récit n'est pas étrangère à la logique de juxtaposition par laquelle la liste procède ; on verra que, de certaines listes – y compris de noms – naît la narration. Plutôt que de signifier l'arrêt du récit, la liste en change la dimension pour le re-déterminer dans sa forme.

2.3.2 De l'affleurement à l'hétérographie : un programme d'écriture

On trouve un bon exemple de cette détermination du récit par la liste dans le court roman *Fleurs de ruine*. Son narrateur, qui porte – comme très souvent chez Modiano – un « masque d'enquêteur¹⁴ », s'acquitte d'une mission personnelle d'investigation en cherchant à découvrir l'identité d'un de ses camarades. « C'était à moi tout seul de résoudre l'énigme que

sont ceux qui doivent, avant de parler, « reprendre [leur] souffle », à l'image du narrateur de *Rue des boutiques obscures* (Gallimard, 1978, p. 143, dorénavant : *RBO*), ou de celui de *BC*, p. 41 : « J'ai pris mon souffle. D'une voix saccadée : [...] ». On pourrait également envisager « l'écriture saccadée » du narrateur de *HDN* (p. 82) comme un prolongement de ce motif.

¹¹ RN, p. 175. Concernant RN plus spécifiquement, on mettra en parallèle la capacité pulmonaire déficiente du narrateur avec son destin de collaborateur. Lui et ses comparses ont annexé pour leurs basses besognes l'hôtel particulier d'un certain Bel-Respiro. La faiblesse du souffle est, dans ce livre, liée au sentiment de « brève échéance » (p. 116 par ex.) qui taraude les collabos, tous plus ou moins conscients que la période de vaches grasses qu'ils traversent ne durera pas. « Est ainsi recensée toute une pègre qui affiche le remords et la mauvaise joie d'être en sursis, lors même que s'avance le destin au barillet d'acier fileté. » (Marc Lambron, « Modiano et la mélancolie française » in *NRF* n° 340, mai 1981, p. 91).

¹² B. Blanckeman : « Le personnage selon Modiano est un être de syncope » (*op. cit.*, p. 37).

¹³ D. Viart, *art. cit.*, p. 57, souligné par l'auteur.

¹⁴ L'expression est de Martine Guyot-Bender, in *L'écriture plurielle de Patrick Modiano : l'écriture de la dispersion*, Ann Arbor, UMI, 1991, p. 44.

posait cet homme. Pacheco, Philippe de Bellune. A l'aide de ces deux noms, il fallait que je trouve d'autres détails sur lui.¹⁵ » Deux noms côte à côte, qui ne constituent pas à proprement parler une liste, mais d'où la liste va naître. Deux pages plus loin, elle se précise, alors que, l'enquête progressant, le narrateur lit deux entrefilets dans de vieux journaux :

Le premier faisait état d'une liste de personnes recherchées à cause de leurs activités pendant l'Occupation. Parmi celles-ci figurait « Philippe de Bellune, dit "de Pacheco", qui serait mort l'année dernière des suites de son enfermement à Dachau. » Mais on exprimait des doutes sur cette mort. (FR, p. 164)

Une nouvelle fois, il n'y a pas de liste ici, autrement que thématifiée. Mais ces noms en sont les signes avant-coureurs, qui déboucheront plus loin sur une très vaste liste reproduite dans le roman – le contenu du second entrefilet, une autre liste que celle mentionnée ci-dessus. Cette liste, on peut l'identifier comme une « séquence hétérographique¹⁶ », telle que Magné les observait chez Perec, au sens où, cette fois, la liste est reproduite accompagnée de tout son appareil générique bureaucratique ; elle est présentée comme un document. Mais hétérographique ne veut pas dire étranger à la dynamique du roman ou susceptible de la bloquer, et dans cette liste se déploie la fascination romanesque pour le nom propre, plus précisément pour le bougé identitaire qu'il évoque lorsqu'il est multiplié. Et il l'est ici à plusieurs titres, car si la liste énumère les individus recherchés, elle en fournit également une sorte de signalement par la multiplication des noms, une preuve de leur duplicité en quelque sorte : « Sherrer Alfred dit "l'Amiral" », « Ruiz José dit "Vincent", dit "Vriarte Vincent" », etc. Une fascination en germe déjà lorsqu'affleurerait le nom double « Pacheco – Philippe de Bellune », à l'origine de la curiosité du narrateur. Le dédoublement entraîne la multiplication. La liste « affleurante », repérable de manière diffuse, débouche donc sur une bien plus évidente manifestation de cette forme, manifestation que je reproduis ici.

Procédure suivie du chef d'intelligence avec l'ennemi contre :

- 1) Lebove André, né le 6 octobre 1917 à Paris, XVI^e. Courtier. 22, rue Washington.
- 2) Sherrer Alfred, dit « l'Amiral », né le 26 mars 1915 à Hanoi (Indochine). Sans domicile connu.
- 3) Philippe de Bellune, né à Paris le 22 janvier 1918, fils de Riclos y Perez de Pacheco Mario et de Werry de Hults Eliane, sans domicile connu.

¹⁵ P. Modiano, *Fleurs de ruine*, in *Remise de peine, Fleurs de ruine, Chien de printemps*, Seuil « Points », 2007 [1991], p. 162. Dorénavant : FR.

¹⁶ B. Magné, « *La Vie mode d'emploi* : roman polygraphique » in *Cahiers Georges Perec* n° 8, *op. cit.*, p. 37.

- 4) Bremont Roger, né le 24 février 1910 à Paris, alias Breugnot Roger, sans domicile connu.
 - 5) Yevremovitch Miodraf, dit « Draga », né le 23 mars 1911 à Valdejo (Yougoslavie), ayant demeuré à Paris, 2, square des Aliscamps (XVI^e), actuellement sans domicile connu.
 - 6) Ruiz José, dit « Vincent », dit « Vriarte Vincent », né le 26 avril 1917 à Sestao (Espagne), sans domicile connu.
 - 7) Galleran Héloïse, femme Pelaez, née le 24 avril 1914 à Luenco (Espagne), actuellement sans domicile connu.
 - 8) de Reith Hildegarde-Jeanne-Caroline, femme von Seckendorff, née le 18 février 1907 à Mayen (Allemagne), ayant demeuré à Paris, 41, avenue Foch, actuellement sans domicile connu.
 - 9) Léger Yves, 14, rue des Dardanelles, dernier domicile connu.
 - 10) Watchmann Johannès, 76, avenue des Champs-Élysées, dernier domicile connu.
 - 11) Fercrou, 1, rue Lord-Byron, dernier domicile connu.
 - 12) Cremer Edmond, dit « Piquet », dit « baron de Kermanor », né le 31 octobre 1905 à Bruxelles. 10, rue Berteaux-Dumas (Neuilly), dernier domicile connu.
- Défaut des accusés à l'audience du 3 novembre 1947. (FR, p. 171)

On n'est plus exactement, avec une telle séquence, dans la simple suggestion d'une liste affleurante. Un autre type de liste apparaît ici, correspondant plus visiblement aux observations de Viart et de Blanckeman, car l'évidence de sa présence désoriente la lecture ; pour reprendre les termes de Magné, elle « gêne l'effectuation du pacte romanesque¹⁷ ». Mais il serait dommage d'opposer entièrement la liste de premier type, affleurante et discrète, de celle du second type, hétérographique, qui déränge l'ordre du texte. Car les deux partagent une même fonction d'embranchement – ou de réembranchement – du récit.

Dans ce dernier extrait, on voit que l'enquête du narrateur, motivée tout d'abord par deux noms, le pousse à accumuler d'autres noms, d'autres détails. Quitte, ce faisant, à s'encombrer d'une masse exponentielle d'objets d'investigation. Or ceux-ci, à leur tour, pourront servir d'embranchement à d'autres histoires, servir de points de repères dans l'œuvre. Les noms circulent entre différents personnages, comme s'ils se partageaient des passeports bidon. Les adresses sont réutilisées, discrètes comme s'il s'agissait d'un réseau de garçonnières ou de planques. A l'image de l'adresse de « Leboe André », rue Washington, utilisée dans *Un cirque passe* pour y loger le personnage de Jacques de Bavière¹⁸. M. Guyot-Bender note que l'enquête,

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Ce détail a été remarqué par Manet Van Montfrans dans son article « Rêveries d'un riverain », in Jules Bedner (dir.), *Patrick Modiano*, CRIN n° 26, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 95. On notera également que l'adresse du « 1, rue Lord-Byron » réapparaît plus loin dans le récit (FR, p. 194) pour servir de bureau au père du narrateur, et que les noms de Bellune et de Pacheco avaient déjà été utilisés, bien que non associés au même personnage, dans *Une jeunesse*, dix ans plus tôt.

chez Modiano, induit l'apparition du récit et le soutient¹⁹. La liste, en tant qu'instrument de l'enquête, devrait à ce titre être considérée comme l'un des principaux *moteurs* des romans de Modiano, au moins autant que comme un enrayement du récit (bien que, comme on le verra, cette fonction « enrayante » de la liste modianienne existe en parallèle avec la fonction « embrayante »).

Modiano explicite d'ailleurs lui-même cette mise en mouvement de l'écriture via la liste. D'abord à un niveau épitextuel : « Pour que ce soit lisible, pour que cela ne devienne pas une sorte de ressassement narcissique, il faut mettre les choses en forme. Sinon j'écrirais simplement des listes de noms, ou je ferais des albums de photo [...]»²⁰. La fonction de la liste comme matière première du roman est ici confirmée. La liste se présente d'ailleurs comme inadéquate telle quelle, illisible si elle ne fait pas l'objet d'une « mise en forme ». C'est également sur ce mode disqualificatif qu'elle apparaît, cette fois dans le texte, mais sur un plan métanarratif. « Trop d'énumérations²¹ », se désole le narrateur de *Villa triste* dès le début de ce roman, encombré de nombreux noms de lieux. « Pour en finir avec cette liste de fantômes, il faudrait mentionner [...] », déclare le narrateur d'*Un Pedigree*, p. 24, qui auparavant avait demandé, en préambule, « qu'on me pardonne tous ces noms et d'autres qui suivront » (p. 11).

La liste est disqualifiée au niveau stylistique par Modiano, mais il ne la proscrit pas pour autant. Le « pour en finir » qui précède est particulièrement présent dans *Un Pedigree*, il est même révélateur d'un choix stylistique. Il s'agit, dans ce court texte autobiographique, de présenter les informations de manière rapide, presque avec dégoût, comme dans le cas de l'extrait de *RN* cité en début de chapitre, ou pour en finir avec une tâche pénible ou inintéressante :

A part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur. J'écris ces pages comme on rédige un constat ou un curriculum vitæ, à titre documentaire et sans doute pour en finir avec une vie qui n'était pas la mienne. Il ne s'agit que d'une simple pellicule de faits et gestes. (*UP*, pp. 44-45.)

Dora Bruder, comme *Un Pedigree*, comptent parmi les textes de Modiano qui présentent cet aspect « documentaire », qui disent explicitement s'éloigner de la fiction romanesque – même

¹⁹ « C'est en effet la découverte des éléments nécessaires à la reconstruction de l'intrigue [...] qui constitue la part essentielle du récit, en dominant le contenu de l'intrigue. » M. Guyot-Bender, *op. cit.*, p. 55.

²⁰ Cité par Jean-Bernard Vray, « Noirceur de Modiano. Disparition et photographie », in Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, p. 347.

²¹ P. Modiano, *Villa triste*, Gallimard « Folio », 1975, p. 14 (dorénavant VT).

s'ils ne sont pas complètement étrangers à elle. Courts, secs, ils présentent de nombreuses incises métatextuelles qui assignent à la figure auctoriale une posture d'humilité. « J'essaye de reconstituer le périple d'Ernest Bruder » (DB, p. 23), avertit celle-ci, avant de produire une longue liste, recopiée d'une fiche classée au ministère des Anciens Combattants. Les listes ne sont d'ailleurs qu'une partie des séquences hétérographiques qui peuplent ce texte ; on y trouve également, par exemple, une lettre de six pages, entièrement recopiée, écrite du camp de Drancy par un déporté en 1942 (DB, pp. 121-127). Loin de l'accident ou de la maladresse, ces incorporations répondent d'une part à un puissant désir documentaire²², spécialement dans ces deux livres ; d'autre part, l'hétérogénéité de la substance romanesque apparaît en filigrane de l'œuvre comme un modèle d'écriture. C'est ce que montrera la mise en abyme du travail du romancier, dans *Vestiaire de l'enfance*.

Dans ce roman, le narrateur, qui se fait appeler Jimmy Sarano, vit de sa plume en écrivant un « interminable feuilleton radiophonique²³ [intitulé] *Les aventures de Louis XVII* » et qui, de l'aveu de son auteur, « [d]'un point de vue littéraire [...] ne vaut rien » (VE, p. 12). Parallèlement toutefois, il propose à la même station de radio d'autres textes, destinés à une autre émission, *Appels dans la nuit* :

Il s'agit de trois cahiers où j'avais recopié, en consultant des journaux vieux d'une quarantaine d'années, des noms propres, des adresses, des petites annonces, des noms de chevaux de plat et d'obstacles, ceux de leurs jockeys et de leurs propriétaires, des publicités, des déclarations de faillites et bien d'autres choses... (VE, p. 51)

Au fil du texte de *Vestiaire de l'enfance*, on réalise que l'activité d'écriture d'*Appels dans la nuit*, qui paraissait adventice, contamine en fait, par son caractère composite, les épisodes du feuilleton. La rhapsodie l'emporte sur la composition. Sarano, en effet, avoue au bout d'un moment que ces épisodes sont plagiés sur de plus anciens romans : « J'ai acheté un lot de vieux romans d'aventure français en solde à la librairie de l'immeuble Edward's Storès et j'en recopie des chapitres entiers. Ainsi ai-je réalisé ce rêve : ne plus écrire, mais recopier. » (VE, p. 71.) De plus, la rhapsodie ne prétend pas imiter la continuité de l'écriture ; elle laisse des trous, des vides – en l'occurrence, les vieux romans d'aventure, le recopiage et surtout l'aveu du recopiage

²² Au dossier des documents utilisés par Modiano dans *Dora Bruder* s'ajoute aussi la photographie, comme l'observe Valeria Sperti dans son article « L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et réfraction », *Cahiers de narratologie* n° 23, en ligne : <http://narratologie.revues.org/6607> (consulté le 15.08.2014). Elle considère comme un « principe essentiel de la narration » le recours au document, dans « une factographie caractérisée par le souci biographique et l'esprit documentaire ».

²³ P. Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Gallimard « Folio », 1989, p. 11 (dorénavant VE).

servent à montrer l'écriture du vide que cette activité cache. « Ecrire désormais, ce sera remplir des cahiers comme les trois précédents, avec tous ces détails hétéroclites et oubliés qu'un speaker lit d'une voix précise et qui éveilleront un écho chez quelqu'un [...]. » (VE, p. 52.) Ainsi l'activité du romancier mis en abyme rejoint-elle l'*ethos* modianien, tel qu'il s'affirme dans *Un Pedigree* et *Dora Bruder*. Laurent Douzou, à propos de *Dora Bruder*, fait la remarque suivante :

Ce sur quoi Modiano met justement l'accent, c'est sur le fait que les blancs, en l'espèce, ne sont pas des interstices mais des vides béants. De sorte que les itinéraires qu'il dessine se composent de courts segments – naissance, mariage, adresses, parution d'une annonce, main courante, arrestations – qui ne permettent pas même d'esquisser des pointillés.²⁴

Dans une large mesure, les romans de Modiano sont soumis au même programme d'écriture que celui qui apparaît au fil des remarques métatextuelles de *UP* et *DB*. Un programme, comme le montre l'exemple de *Vestiaire de l'enfance* cité plus haut (tiré de la page 51), qui se confond dans sa forme même avec la liste qui le constitue... C'est dire à quel point celle-ci est centrale dans l'esthétique modianienne, au centre de toute la pratique hétérographique qui la caractérise.

2.3.3 La liste thématifiée

Outre sa présence dans le corps du texte, par affleurement ou par hétérographie – donc en tant que phénomène scriptural –, la liste apparaît également comme un thème récurrent dans l'œuvre de Modiano. On en constatait déjà les indices dans la disposition hétérographique, laquelle implique automatiquement la mise en évidence de sa propre hétérogénéité et donc se désigne elle-même, génériquement et typographiquement. Mais la liste thématifiée n'est pas toujours accompagnée de son propre phénomène. Son évocation est parfois prétexte à l'économie de son exhibition :

Il fallait d'abord réunir les preuves matérielles du passage d'Harry Dressel sur la terre. [...] Je dressais aussi de longues listes de gens susceptibles, s'ils vivaient encore, de me parler de lui. Et cela nécessitait l'acquisition de vieux annuaires de toutes espèces. Mais les numéros de téléphone ne répondaient plus et les lettres m'étaient renvoyées avec la mention : Inconnu à cette adresse.²⁵

²⁴ L. Douzou, « Quand la fiction vole au secours de la réalité : le cas *Dora Bruder* », in R.Y. Roche, *Lectures de Modiano*, op. cit., p. 128.

²⁵ P. Modiano, *Livret de famille*, Gallimard, 1977, pp. 183-184 (dorénavant : LF).

Les narrateurs et les personnages modianiens tiennent des registres, des carnets de notes, consultent des annuaires, des procès-verbaux. Autant d'objets scripturaux fondés sur une logique de liste. Ces objets, soit qu'ils préexistent à l'usage qu'en fait le personnage, soit que celui-ci les constitue lui-même, sont généralement de pauvres adjuvants à sa quête. Lorsqu'il s'agit de documents officiels ou publics, ils présentent parfois un intérêt potentiel important, sur lequel reposent les espoirs de l'enquêteur modien : « ces Bottins et ces annuaires constituaient la plus précieuse bibliothèque qu'on pût avoir, car sur leurs pages étaient répertoriés bien des êtres, des choses, des mondes disparus, et dont eux seuls portaient témoignage », affirme Hutte dans *Rue des boutiques obscures* (p. 8). Mais cet espoir est toujours déçu, car les vieux bottins ne présentent leurs informations que sur un mode fatrasique. Leur consultation, au chapitre XIV du même roman, occasionne la reproduction d'une longue liste d'ambassades et de légations qui encombre les trois-quarts du chapitre, et qui n'a d'autre effet que de donner le vertige au narrateur, sans l'aider dans la quête de son identité. Ainsi se clôt le chapitre : « Les lettres dansent. Qui suis-je ? » (RBO, p. 88). Les listes dressées par les personnages eux-mêmes ont moins de valeur encore :

Je ne sais rien de lui. D'autres détails... Il s'agissait toujours de gens que j'avais croisés et à peine entrevus, et qui resteraient des énigmes pour moi. [...] J'ai même commencé à dresser une liste – avec les dates approximatives – de tous ces visages et ces lieux perdus, de ces projets abandonnés [...]. (AN, p. 37)

Ces bribes seraient toujours pour lui énigmatiques. Il avait commencé à en dresser une liste, en essayant quand même de trouver des points de repère [...].²⁶

Je l'avais suggéré plus haut : lorsqu'elle est thématifiée, la liste est généralement l'objet d'une disqualification. Les listes sont trop longues, les annuaires trop vieux, tout cela ne sert pas à grand-chose, et cet aquoibonisme apparaît dès l'effort initial de l'enquête – en termes juridiques, dès l'*instruction*. On « commence à dresser » la liste, on « essaie quand même », mais c'est l'« approximation » qui règne et qui conduit à la résignation. Dans un premier temps donc, thématifier la liste, c'est l'expédier. Dire qu'on en fait, c'est renoncer à la produire.

Dans certains cas pourtant – comme dans celui de *Rue des boutiques obscures* mentionné ci-dessus –, l'évocation de la liste s'accompagne de son propre phénomène. Même alors, cette mention reste modalisée négativement, ce qui fonde un second temps de la thématification de la

²⁶ P. Modiano, *L'Horizon*, Gallimard, 2010, p. 11 (dorénavant : H)

liste, où au geste dépréciatif s'ajoute un constat d'inutilité, qui confine à la prétérition (l'encombrement du chapitre XIV de *RBO* laisse supposer que, de tous ces noms, aucun n'est utile au narrateur). Au début de *Villa triste*, le narrateur décrit longuement la petite station thermale où se déroule le récit, une sorte de combinaison d'Annecy et d'Evian. Mais il clôt la description par cette phrase : « nous pourrions donner mille autres détails aussi insipides, aussi consternants sur la vie quotidienne de cette petite ville, parce que les choses et les gens n'ont certainement pas changé, en douze ans » (VT, p. 17). Deux exigences contradictoires apparaissent ici. On ne donnera pas de détails jugés insipides, bien que beaucoup aient déjà été donnés. « Nous pourrions » le faire et ne le ferons pas – mais ne l'avons-nous pas déjà fait ? Le double mouvement de convocation et de congédiement est également très visible dans l'extrait suivant, en aval cette fois de la thématization :

J'ai pensé à la liste des « habitués du 66 ». Oui, je la recopierai quand j'aurai le temps. Mais, hier après-midi, quelques noms de cette liste me revenaient en mémoire : Willy des Gobelins, Simone Langelé, Orfanoudakis, le docteur Lucaszek dit « Docteur Jean », Jacqueline Giloupe et une certaine Mireille Dampierry que Langlais m'avait citée, la première fois. (HDN, pp. 40-41).

Ce très beckettien « je la recopierai quand j'aurai le temps » (qui sous-entend bien sûr que maintenant n'est pas le bon moment) entre en conflit avec la phrase qui suit, où il apparaît que la liste s'invite dans le discours du narrateur sans qu'il l'ait voulu, lui « revenant » malgré lui. L'énonciateur modianien ne peut pas s'empêcher de produire maniaquement la liste, partagé entre un « à-quoi-bon » et un « dire-quand-même ». Ce conflit intérieur est bien connu du corps médical et des spécialistes de la mélancolie : « on appellera *mélancolie* la symptomatologie asilaire d'inhibition et d'asymbolie qui s'installe par moments ou chroniquement chez un individu, en alternant souvent avec la phase dite maniaque de l'exaltation²⁷ ». Dans les termes qui sont les nôtres, on retrouve ici dans la compulsion à la liste (le « dire-quand-même ») la trace d'une *hybris* passée, et dans celui de son abandon (l'« à-quoi-bon »), le centre neurasthénique de la mélancolie. Le fonctionnement dialectique auquel nous avons vu que ces deux notions étaient attachées, rendent quelque peu forcée la séparation nette entre les deux états, mais les exemples précédents illustrent un moment de conflit qui n'existe pas toujours dans le reste de l'œuvre, et notamment lorsqu'on compare le premier roman avec le reste de la production de Modiano.

²⁷ J. Kristeva, « De l'imaginaire mélancolique » in *Le Genre humain* n° 13, 1986, p. 67.

Avant d'en venir à celui-ci, il faut pointer une contradiction dans l'analyse qui précède. En effet, comment se fait-il que, d'un côté, la liste « fasse réseau », que les détails parfois exponentiels qu'elle déploie se constituent en une véritable économie du récit, comme le sous-chapitre 2.2 le montre, mais que par ailleurs les narrateurs modianiens soient si empruntés par rapport à cet objet, encombrant au point qu'ils en développent des symptômes physiques (le souffle court, le vertige) qui menacent le bon déroulement de l'histoire ? Comment la même forme peut-elle conduire le récit et désorienter ceux qui le font ? Gardons cette question à l'esprit, car elle trouvera une réponse dans les pages qui suivent.

2.3.4 Parcours de l'œuvre, 1 : « Je suis partout »

Lire Modiano à travers les listes qui parsèment son œuvre, c'est établir une différenciation assez nette entre *La Place de l'étoile* – le premier roman – et les suivants. Cette césure n'est pas reconnue par tous²⁸, mais on l'observera quand même dans le cadre de cette étude. Je veux suivre Philippe Zard lorsqu'il écrit : « dans *La Place de l'étoile* tout est gros, tout est "hénaurme". Le reste de l'œuvre est tenu, retenu.²⁹ »

Ce premier roman très foisonnant présente le destin de son protagoniste principal, Raphaël Schlemilovitch, selon un point de vue principalement homodiégétique – mais pas uniquement, et on verra que la polyphonie narrative y joue un rôle de premier plan. A travers l'itinéraire brisé de ce jeune et brillant dilettante, Modiano réécrit le mythe du Juif errant, à la fois dans l'espace (car Schlemilovitch ne cesse de voyager) et dans le temps (les époques se superposent, pour se focaliser toutefois sur la période de l'Occupation). Ecrivain, pamphlétaire, enseignant, souteneur, milicien, gestapiste, martyr : les carrières s'enchaînent et se contrecarrent au cours de cette vie fantasmagique, dans une ambiance souvent hallucinée. Le parcours de Schlemilovitch est d'autant plus tumultueux qu'il ne possède pas de racines. Ainsi souffre-t-il d'une compulsion de fuite, de changement constant. Cet éparpillement s'exprime souvent par la liste, à l'image de cet extrait :

²⁸ Pour certains auteurs comme Alan Morris (*Patrick Modiano*, Oxford/Washington, Berg, 1996) ou Bruno Blanckeman (*Lire Patrick Modiano*, *op. cit.*), ce sont les trois premiers romans qui forment un tout. Pour Blanckeman plus spécifiquement, cette triade de romans relève du procédé avant-gardiste, consistant en un « travail expérimental » (pp. 14-15).

²⁹ Ph. Zard, « Modiano et son complexe. La carnavalisation de la mémoire dans *La Place de l'étoile* » in A.-Y. Julien, *op. cit.*, p. 69.

Mon père voulut retrouver Paris, où il avait passé sa jeunesse. Nous allâmes boire quelques gin-fizz au *Fouquet's*, au *Relais Plaza*, au bar du *Meurice*, du *Saint-James* et de l'*Albany*, de l'*Elysée-Park*, du *George V*, du *Lancaster*. C'étaient ses provinces à lui. Pendant qu'il fumait un cigare Partagas, je pensais à la Touraine et à la forêt de Brocéliande. Où choisirai-je de m'exiler ? Tours ? Nevers ? Poitiers ? Aurillac ? Pézenas ? La Souterraine ? Je ne connaissais la province française que par l'entremise du guide Michelin et de certains auteurs comme François Mauriac.³⁰

La liste de ces hôtels de luxe n'est pas aussi typique de l'*hybris* que celles que l'on croise dans les premiers romans de Le Clézio (pas de démesure dans la longueur de l'énumération, notamment). Mais il y a une superbe, une désinvolture de dandy dans la manière dont ces noms sont égrenés. Le geste obéit au principe du *name-dropping*, laissant entendre que les « provinces » du père, si elles comptent de tels chefs-lieux, s'étendent à bien d'autres territoires prestigieux, et suggérant qu'il en existe d'autres, non nommés, à la suite de l'énumération. Il semble donc que l'on se situe au niveau du pôle de l'*hybris*, d'autant que le texte autorise une lecture où chaque étape de la tournée des hôtels s'accompagne à *chaque fois* de la consommation de « quelques gin-fizz »... Auquel cas l'accumulation que constitue la multiplication des *drinks* par le nombre des hôtels visités rendrait la consommation d'alcool nettement démesurée.

Pour présenter les choses de manière plus formelle, l'expression du [N'+1] est ici rendue par la contradiction entre le passé simple du « nous allâmes » et la multiplicité des lieux, selon un parcours sinon tout-à-fait impossible, du moins difficile à couvrir³¹. Consommation d'alcool et mobilité extrême (presque une ubiquité – « Je suis partout », pourrait dire Schlemilovitch avec cynisme) se mêlent dans un fantasme de puissance. Symétriquement, la seconde liste est celle d'un narrateur qui, lui aussi, cherche à établir ses quartiers avec une arrogance toute seigneuriale. Où ira-t-il ? Il ne le sait pas, il « choisira ». Pourtant, une fissure apparaît déjà derrière l'orgueil : l'oxymore que ce dernier verbe couplé avec le terme d'« exil » constitue, la mention du lieu mythique de « Brocéliande », la méconnaissance empirique du narrateur des lieux qu'il cite, laissent soupçonner que cette réquisition de « la province française », dans sa totalité, pourrait aussi bien ne déboucher sur rien. L'embarras du choix menace de devenir un embarras tout court. Et l'*hybris* du trop-plein, de se transformer en la mélancolie d'un vide qui appelle le vide.

³⁰ P. Modiano, *La Place de l'étoile*, Gallimard « folio », 1968, p. 54 (dorénavant : PE).

³¹ Les établissements cités sont tous plus ou moins rassemblés autour des Champs Elysées... Mais le coin du *Fouquet's/George V/Lancaster*, tous proches de la place de l'Etoile, est séparé de deux kilomètres et demi de celui du *Meurice* et du *Saint-James*, rue de Rivoli. Sans compter le détour par l'avenue Montaigne pour atteindre le *Relais-Plaza*. J'ai connu des tournées des grands ducs moins éreintantes.

On n'y est pourtant pas encore tout à fait, car si ce roman se distingue dans l'œuvre de Modiano, c'est bien par les excès qu'il déploie. L'extrait suivant, qui fait écho au précédent, est intéressant dans la perspective d'une observation de l'*hybris* ; présente tout d'abord à travers la liste, celle-ci se déporte ensuite également à d'autres niveaux du texte.

Il a bien fallu que nous [mon père et moi] nous quittions. La veille de la rentrée des classes, j'ai jeté pêle-mêle ma garde-robe au milieu de la chambre : cravates de Sulka et de la via Condotti, pullovers de cashmere, écharpes de Doucet, costumes de Creed, Canette, Bruce O'lofson, O'Rosen, pyjamas de Lanvin, mouchoirs d'Henri à la Pensée, ceintures de Gucci, chaussures de Dowie and Marshall...

- Tenez ! dis-je à mon père, vous emporterez tout cela à New-York en souvenir de votre fils. Désormais, le béret et la blouse gris mâchefer de la khâgne me protégeront contre moi-même. [...] Je me suis fait naturaliser français. Me voici définitivement assimilé. Vais-je entrer dans la catégorie des juifs militaristes, comme Dreyfus et Stroheim ? Nous verrons. (PE, p. 71.)

La liste des habits de luxe dont se pare Schlemilovitch est, en soi, hybristique : au nombre des objets convoqués s'adjoint un supplément de pléthore, à plusieurs niveaux. Tout d'abord les types d'habits sont tous suivis d'un nom de marque qui leur donne une plus-value prestigieuse (à part « pullovers de cashmere », mais une telle qualification place l'objet dans la même catégorie de prestige que les autres, voire les colore de son lustre propre). La petite liste-dans-la-liste des marques de costume est également le signe d'une ostentation qui pourrait sembler oiseuse, qui est en fait nécessaire à la mise en scène du luxe. Tous ces items sont au pluriel, ce qui implique que leur nombre outrepassé ce que la liste mentionne, qu'elle ne suffit pas à passer en revue tous les signes extérieurs de richesse du narrateur. Les points de suspension, enfin, témoignent d'une même fonction d'inachèvement prometteur de la liste : de ces habits, de ces marques, il y en a d'autres.

Bien sûr, une telle analyse doit être confrontée à la suite du texte : Schlemilovitch se débarrasse de ces affaires, ce qui devrait contrecarrer l'aspect hybristique de la liste. Seulement, le détachement des objets ne s'accompagne d'aucune expiation, d'aucun rigorisme ; ces habits que l'on abandonne avec superbe, ne conduisent pas à une mise à nu. Au contraire, Schlemilovitch change d'uniforme, accapare un nouveau lignage, instaure une nouvelle alliance qui, sur le long terme, ne correspond à rien de définitif³². Il pouvait s'installer partout, on voit qu'il peut aussi

³² Après l'épisode de la khâgne, Schlemilovitch se rend en Haute-Savoie pour y kidnapper de jeunes Françaises ; à cette occasion, il revêt un nouvel uniforme : « je caresse le velours de mon pantalon à grosses côtes, contemple mes godillots et l'alpenstock achetés d'occasion dans une échoppe du vieil Annecy » (PE, p. 95.).

devenir qui il veut. Cette spéculation sur sa propre identité n'est pas sans risque, comme en témoigne le syntagme « me protégeront contre moi-même ». Le départ du père laisse libre cours à cet entassement des personnalités, qui conduit Schlemilovitch à dire, en parlant de lui, « sur le ring, il ne restait qu'un seul boxeur. Il s'envoyait des directs à lui-même » (PE, p. 73).

Bruno Chaouat a résumé *La Place de l'étoile* en une formule éloquent : « la mosaïque monstrueuse de la subjectivité fêlée du Juif français d'après-guerre³³ ». La « mosaïque de la subjectivité » se traduit dans le texte par une forme très appuyée et particulière de polyphonie, qui confine à la schizophrénie : c'est par elle(s) que l'on accède à l'aspect hybristique du personnage de Schlemilovitch, aux identités multiples, qui se confond à plusieurs reprises avec la figure de l'auteur. L'extrait suivant voit Schlemilovitch exilé momentanément à Vienne.

Vienne. Les derniers tramways glissaient dans la nuit. Mariahilfer-Strasse, nous sentions la peur nous gagner. Encore quelques pas et nous nous retrouverions place de la Concorde. Prendre le métro, égrener ce chapelet rassurant : Tuileries, Palais-Royal, Louvre, Châtelet. Notre mère nous attendait, quai Conti. Nous boirions un tilleul menthe en regardant les ombres que projetait aux murs de notre chambre le bateau-mouche. Jamais nous n'avions autant aimé Paris, ni la France. Une nuit de janvier, ce peintre juif, notre cousin, titubait du côté de Montparnasse et murmurait, pendant son agonie : « *Cara, cara Italia.* » Le hasard l'avait fait naître à Livourne, il aurait pu naître à Paris, à Londres, à Varsovie, n'importe où. Nous étions nés à Boulogne-sur-Seine, Ile-de-France. Loin d'ici. Tuileries. Palais-Royal. Louvre. Châtelet. L'exquise M^{me} de La Fayette. Choderlos de Laclos. Benjamin Constant. Ce cher Stendhal. Le destin nous avait joué un sale tour. Nous ne reverrions plus notre pays. Crever Mariahilfer-Strasse, Vienne, Autriche, comme des chiens perdus. Personne ne pouvait nous protéger. Notre mère était morte ou folle. Nous ne connaissions pas l'adresse de notre père à New-York. Ni celle de Maurice Sachs. Ni celle d'Adrien Debigorre. Quant à Charles Lévy-Vendôme, inutile de nous rappeler à son bon souvenir. Tania Arcisewska était morte, parce qu'elle avait suivi nos conseils. Des Essarts était mort. Loïtia devait peu à peu s'habituer aux bordels exotiques. Les visages qui traversaient notre vie, nous ne prenions pas la peine de les étreindre, de les retenir, de les aimer. Incapables du moindre geste. (PE, pp. 141-142).

Comprendre ce passage n'exige pas forcément d'en restaurer le contexte ; son intérêt global réside dans la focalisation du discours dans un « nous », qui apparaît de manière immotivée en ce début de chapitre. Car Schlemilovitch est à présent seul ; comme la fin du passage le suggère, aucun de ses différents compagnons de route (son père, Sachs, Debigorre, Lévy-Vendôme, etc.) n'est plus avec lui. Par ce « nous », Modiano combine tout d'abord le destin de son personnage avec le sien propre, sur un mode autobiographique. Modiano est né à

³³ B. Chaouat, « *La Place de l'étoile*, quarante ans après », in R.-Y. Roche, *Lectures de Modiano*, op. cit., p. 122.

Boulogne-sur-Seine, l'ancien nom de Boulogne-Billancourt ; le 15 quai de Conti fut effectivement la résidence de sa mère³⁴. La scène des jeux de lumière au passage du bateau-mouche réapparaît dans *LF*, un souvenir associé au jeune frère de Patrick, Rudy, encore en vie alors³⁵. C'est là un prolongement possible à l'interprétation de ce « nous » autobiographique, qui inclurait le frère disparu. Enfin, cette méditation sur l'exil intègre un prolongement supplémentaire, qui combine cette fois les identités du personnage, de l'auteur, de son frère et de leur identité juive commune, cette identité à la « subjectivité fêlée ». *L'hybris* se manifeste ici, comme en réponse à l'ubiquité du passage précédent, dans la *concurrence* des diverses voix, qui se déporte vers une *coprésence* schizophrénique de plusieurs personnes au sein d'un même *je*, une véritable *hybridité*, donc, au sens spécifique pris par le terme dans le cadre de cette étude (cf. *supra*, III.2.2).

Comme chez Le Clézio, quoiqu'avec une fréquence et une évidence moins grandes, *l'hybris* modianienne remonte par capillarité des instances énonciatives instables, internes à la fiction, à une figure auctoriale. Baptiste Roux, parlant de *La Place de l'étoile*, observe également un déport du mélange identitaire sur cette figure : « Modiano charge à dessein le portrait qu'il brosse [de l'Occupation] afin d'exprimer, avec toute la violence de la post-adolescence, le désarroi d'un être réduit à sa seule personne³⁶ ». L'identité juive joue un rôle central dans cette circulation, et concernant *PE*, elle est parfaitement résumée par Jacques Bersani lorsqu'il écrit « Patrick Modiano se veut Juif », et qu'il précise :

Mais qu'est-ce qu'un Juif, sinon toujours un autre, sinon une image qui ne lui appartient pas, qui ne lui ressemble pas, sinon cette fiction que l'on insulte, torture et massacre sous le nom de Juif ? Se contenter d'être Juif, c'est accepter de ne pas être. Si je veux à la fois être et être Juif, [...] il me faudra donc, par tous les moyens, m'identifier à cette image qui m'est étrangère, [...] il me faudra devenir moi-même l'auteur de cette fiction qui me condamne.³⁷

Entre « être » et « être Juif », Modiano choisit dans *PE* la solution de *l'hybris* : les deux à la fois, « par tous les moyens », c'est-à-dire par addition. Addition, en l'espèce, des instances

³⁴ Ces deux informations apparaissent dans les premières pages d'*UP*, livre à forte résonance autobiographique.

³⁵ « A cet instant, le bateau-mouche est apparu. Il glissait vers la pointe de l'île, sa guirlande de projecteurs braquée sur les maisons des quais. [...] Dans cette même chambre, il y a vingt ans, c'étaient les mêmes ombres fugitives et familières qui nous captivaient mon frère Rudy et moi, quand nous éteignions la lumière au passage de ce même bateau-mouche. » *LF*, p. 209.

³⁶ B. Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, L'Harmattan, 1999, p. 54.

³⁷ J. Bersani, « *La Place de l'étoile* », NRF, 1968, repris dans M. Heck et R. Guidée, *Modiano, les Cahiers de l'Herne*, 2012, p. 32.

énonciatives comme des identités des personnages. L'exemple suivant en donne un aperçu. Il s'agit d'un dialogue entre un Robert Brasillach fictionnalisé et Schlemilovitch :

« Pardonnez-moi, me dit-il tout à coup. Je vous ai blessé sans doute. J'avais oublié que vous êtes israélite. » Je rougis jusqu'au bout des ongles. « Non, Robert, je suis un goye d'honneur ! Ignorez-vous qu'un Jean Lévy, qu'un Pierre-Marius Zadoc, un Raoul-Charles Leman, un Marc Boasson, un René Riquier, un Louis Latzarus, un René Gross, tous juifs comme moi, furent de chauds partisans de Maurras ? Eh bien moi, Robert, je veux travailler à *Je suis partout* ! (PE, pp. 34-35)

La liste de ces « israélites compromis³⁸ » ressortit à une sorte d'érudition de l'histoire politique des années 1930, assez peu vraisemblable dans le cadre de ce dialogue, imputable surtout à la figure de son auteur (notamment dans la mesure où l'on sait, depuis *Dora Bruder*, qu'une telle liste est la manifestation d'un discours auctorial de dénonciation³⁹). L'hybris de liste apparaît ici moins dans la forme – encore que, ces noms étant tous précédés de l'article indéfini, elle suggère l'existence d'autres noms – que dans son contenu. Car l'accumulation identitaire y prend un caractère historiquement absolu, indépassable : *le Juif est aussi un collaborateur*. Modiano/Schlemilovitch choisit précisément d'être *partout*, de semer le lecteur dans un mélange idéologique à la limite de soutenable, en inventant des lieux appelés « kibboutz pénitentiaire » dont les surveillants « grands et blonds » s'appellent « Siegfried Lévy, Günther Cohen, Hermann Rappoport » (PE, pp. 189-190). La difficulté de cerner les enjeux de PE à ce niveau a été remarquée par B. Chaouat qui, commentant l'étrange bigarrure idéologique où s'engage Modiano dans ce texte, observe que : « Modiano joue avec le feu⁴⁰ ». Sur le ton de la boutade, on pourra faire remarquer que c'est peut-être parce que *La Place de l'étoile* est un roman prométhéen, dans sa composition kaléidoscopique et ses expérimentations sur le sujet romanesque dont il est le théâtre. La remarque, bien que secondaire, n'est qu'à peine détournée ici du propos de Chaouat, lequel observe que l'on peut lire, dans les

³⁸ C'est ainsi que Catherine Nicault présente certains Juifs proches des milieux d'extrême droite d'avant-guerre, en citant quelques-uns des noms de cette liste, dans l'ouvrage de Michel Leymarie et Bernard Prévotat (éds.), *L'Action française, culture, société, politique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 198.

³⁹ « J'avais commencé un livre – mon premier livre – où je prenais à mon compte le malaise qu'il [mon père] avait éprouvé pendant l'Occupation. J'avais découvert dans sa bibliothèque, quelques années auparavant, certains ouvrages d'auteurs antisémites parus dans les années quarante qu'il avait achetés à l'époque, sans doute pour essayer de comprendre ce que ces gens-là lui reprochaient. [...] Moi, je voulais dans mon premier livre répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père. Et, sur le terrain de la prose française, leur river une fois pour toutes leur clou. Je sens bien aujourd'hui la naïveté enfantine de mon projet : la plupart de ces auteurs avaient disparu, fusillés, exilés, gâteux ou morts de vieillesse. » (DB, pp. 70-71.)

⁴⁰ B. Chaouat, *art. cit.*, p. 114.

baroquismes de ce roman comme dans les discours que l'on y trouve à propos de la judéité, aussi bien des preuves de sémitisme que d'antisémitisme – et ce, sans qu'une décision puisse être arrêtée à ce propos.

Roman hybristique, *La Place de l'étoile* est aussi le seul à qui l'on peut prêter un tel qualificatif. Le narrateur de *Ronde de nuit*, le deuxième roman, ne peut déjà plus être associé aux caractéristiques de démesure de Schlemilovitch. Arrogant, tapageur, délirant, ce dernier n'a rien de commun avec le « héros » de *Ronde de nuit*, personnage transparent et veule. Quand l'un présente un patronyme luxuriant et caricatural, l'autre n'a pas de nom, à part ses deux « noms de guerre » (« Swing Troubadour », auquel il répond face à la bande de collabos pour qui il travaille, et « Princesse de Lamballe » face à l'équipe de résistants pour qui il travaille aussi, sans choisir l'un des deux camps, voire l'un des deux sexes, dans un éternel double-fond). Schlemilovitch exploite le cumul identitaire ; le narrateur de *Ronde de nuit* se caractérise par l'aboulie, l'absence d'identité. B. Blanckeman décrit ce dernier ainsi : « il est anonyme et médiocre, un individu parmi d'autres, son statut d'“agent double” relevant même de l'antiphrase puisqu'il se trouve en permanence *agi* par les autres⁴¹ ».

Si *La Place de l'étoile* est à la fois le premier et le dernier des romans modianiens de l'*hybris*, il est logique que l'on trouve en son sein même quelques indices de son déclin – ce que le premier exemple cité montrait déjà. Dans sa folle exubérance, dans sa schizophrénie, le roman indique déjà l'inflexion de l'œuvre future vers la mélancolie. Schlemilovitch, selon les dires d'un prêtre qu'il rencontre, commet simultanément deux péchés, celui d'orgueil et celui de désespoir, « tout aussi grave[s] » (PE, p. 105) l'un que l'autre. Sans pour autant que l'on observe, dans la suite de l'œuvre, d'abdication unilatérale du sujet vers le « désespoir », le terme annonce tout de même l'état généralement dysphorique dont les personnages et les narrateurs modianiens ne se départiront plus. En outre, la disparition de l'orgueil démesuré qui habite Schlemilovitch dans *La Place de l'étoile* s'avère flagrante dans les romans suivants.

2.3.5 Parcours de l'œuvre, 2 : Modiano mélancolique

Evoquer la mélancolie pour parler de Modiano est devenu un lieu commun de la critique. Pour reprendre la délicate litote de Maryline Heck dans un article récent, le rapprochement « ne semble pas tout à fait inattendu », concernant ce « romancier de la nostalgie, des quartiers

⁴¹ B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano, op. cit.*, p. 66.

perdus et des fleurs de ruine⁴² ». Alan Morris qualifie la mélancolie modianienne de « célèbre⁴³ », sans entrer dans les détails. La quatrième de couverture de l'ouvrage que Blanckeman lui consacre présente l'œuvre sous l'égide de deux grands axes, aux deux extrémités de celle-ci : « Entre causticité (*La Place de l'étoile*, 1968) et mélancolie (*Dans le café de la jeunesse perdue*, 2008)⁴⁴ ».

Sa vue d'ensemble de l'œuvre conduit Blanckeman à la résumer ainsi : « le romancier joue [...] la part du peu contre la tentation du tout, la forme minimale contre celle, sphérique, du roman-monde⁴⁵ ». On admet donc dans un premier temps que la qualification mélancolique du roman modianien se fonde « contre » une forme de roman maximaliste, « tentation du tout » que l'on identifiera sans trop de doutes à *La Place de l'étoile*. Quant à la « forme minimale », Blanckeman la reconnaît dans l'ellipse, à propos de laquelle il ajoute : « il est toujours des pièces manquantes, des situations et des mobiles laissés dans l'interstice des chapitres⁴⁶ ». Pour Heck, la fortune de l'association entre la mélancolie et l'œuvre de Modiano s'explique par des facteurs divers : « la palette mélancolique s'y déploie justement selon des tonalités variées : [...] la mélancolie, chez Modiano, tiendrait à la fois d'une esthétique héritée du Romantisme et d'une clinique de la crypte ou de l'objet perdu⁴⁷ ». La coloration mélancolique est évidente à plus d'un titre chez Modiano, au point que l'une des manières de la constater pourrait être, en suivant les travaux de Starobinski⁴⁸ sur la question, de recenser les nombreuses occurrences de *têtes penchées* dans son œuvre⁴⁹...

Diverses facettes de la mélancolie opèrent donc, mais l'une d'elles semble nous convenir particulièrement, si l'on admet que la question de l'« ellipse » rejoint celle de l'« objet perdu ». Plus loin, Heck écrit : « La mélancolie que pourrait susciter cette écriture conçue comme toujours en survivance, s'élaborant sur fond d'absence, serait ainsi conjurée par la dynamique instaurée entre effacement et inscription.⁵⁰ » L'observation de la liste, en tant qu'elle est une mise en évidence formelle des objets qu'elle contient, mais aussi des blancs qui séparent les

⁴² M. Heck, « La trace et le fantôme. Mélancolie de l'écriture chez Patrick Modiano » in R.-Y. Roche, *Lectures de Modiano*, op. cit., pp. 327-328.

⁴³ A. Morris, *Patrick Modiano*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 69.

⁴⁴ B. Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, op. cit.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ M. Heck, *art. cit.*, p. 329.

⁴⁸ Cf. *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1989 ; également « L'Anatomie de la mélancolie » in *L'Encre de la mélancolie*, Seuil « La Librairie du XX^e siècle », 2012, pp. 251-253.

⁴⁹ Par exemple : BC, pp. 187-188 ; RBO, p. 46 ; VE, p. 26 ; AN, p. 11... Ou encore ce passage tiré de *La petite Bijou* (Gallimard, 2001, p. 17) : « Elle gardait la tête légèrement penchée, le regard à la fois dur et mélancolique ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 341.

mots de l'énoncé, s'avère un excellent moyen de rendre compte de cette dynamique. Il s'agira alors de relier le motif thématique de l'absence avec sa manifestation textuelle.

2.3.6 Parcours de l'œuvre, 3 : L'hybris réprimée

« ...le désir, fondamental, de ne pas laisser de traces »
Henri Michaux⁵¹

On trouve chez Modiano principalement des listes de noms (de personnes ou d'endroits), plus rarement de choses. Nommer les hommes ou les lieux est un acte de pouvoir sur le monde ; on va voir pourtant, dans les exemples qui suivent, que cette ambition n'est affirmée que pour être aussitôt déconstruite.

J'avais dressé une liste des garages du XVII^e [...]. J'avais l'intuition que c'était dans l'un d'eux que travaillait Pagnon.

Garage des Réservoirs	Garage des Villas
Société Ancienne du Garage-Auto-Star	Auto-Lux
Van Zon	Garage Saint-Pierre
Vicar et Cie	Garage de la Comète
Villa de l'Auto	Garage Bleu
Garage Côte d'Azur	Matford Automobiles
Garage Caroline	Diak
Champerret-Marly-Automobiles	Garage du Bois des Caures
Cristal Garage	As Garage
De Korsak	Dixmude Palace Auto
Eden Garage	Buffalo-Transports
L'Etoile du Nord	Duvivier (R) S.A.R.L.
Auto-Sport Garage	Autos-Remises
Garage Franco-Américain	Lancien Frères
S.O.C.O.V.A.	Garage aux Docks de la Jonquière
Majestic Automobiles	

Aujourd'hui, je me dis que le garage où m'emmenait Annie avec mon frère doit figurer sur la liste. C'était peut-être le même que celui de Pagnon. Je revois les feuillages des arbres de la rue, la grande façade beige à fronton... Ils l'ont démolie avec les autres, et toutes ces années n'auront été, pour moi, qu'une longue et vaine recherche d'un garage perdu. (RP, pp. 83-84. L'original est présenté sur une colonne.)

⁵¹ H. Michaux, *Poteaux d'angle*, Gallimard « Poésie », 1971, p. 57.

Il s'agit ici, pour le narrateur, de retrouver la trace d'un garagiste ayant connu son père et qui l'avait aidé à éviter la déportation durant les années de l'Occupation. L'intérêt de cette liste, dans une perspective mélancolique, est le suivant : même l'objectif d'exhaustivité qui fonde l'énumération – et qui devrait alors plutôt se distinguer comme un *inventaire* – débouche sur une impossibilité de retrouver le garage, « démoli avec les autres » lors de la construction du périphérique, dans les années 1960. De la même manière que l'*hybris* de la liste, dans *PE*, présentait des signes de basculement futur dans la mélancolie, la liste mélancolique n'est pas non plus dépourvue des traces de son *hybris* passée. En fait, et dans un premier temps, c'est la négation de l'*hybris* qui constitue l'identité mélancolique de la liste ; le constat selon lequel les efforts entrepris pour prendre pied dans le monde, en maîtriser les objets, sont voués à l'échec. Ici, le garage recherché « doit » se trouver dans la liste ; l'effort déployé pour atteindre la complétude est important, la part de texte dévolue à la liste l'est aussi, quantitativement. Tout concorde pour faire de cette liste un *document*, un fragment de réel stable, sur lequel l'enquête pourrait s'appuyer. Mais ces grandes manœuvres ne conduisent à aucun aboutissement satisfaisant.

Une autre manière d'envisager cette *hybris* tuée dans l'œuf, serait de mettre en parallèle le geste filial d'enquête et la personnalité du père. Ce geste est de nature intrusive ; l'*hybris* se manifeste à travers une exigence totalisante de transparence, dont on remarquera au passage la proximité très nette qu'elle entretient avec la théorie foucauldienne de la surveillance. Dresser la liste des garages, cela équivaut à les avoir tous sous les yeux, à la manière d'un dispositif panoptique⁵². Face à une méthode policière, même si elle procède d'une bonne intention de la part du fils, c'est tout le caractère du père qui réagit. Réapparaît alors la scène fondatrice du mythe paternel chez Modiano : l'épisode récurrent de l'arrestation, en 1942, d'Albert Modiano, pour cause de non-respect du couvre-feu pour les Juifs ; une minuterie qui s'éteint dans un corridor ; le prisonnier qui en profite pour échapper au panier à salade ; échapper au Dépôt, échapper à Drancy⁵³. L'impossibilité de déterminer quel est le « bon » garage est comme le résultat d'une dérobade paternelle de même nature, face à une autorité dont on ne sait plus très bien si c'est le fils qui la convoque ou si elle se constitue à travers lui comme un habitus. En d'autres termes, faire toute la lumière sur la trajectoire du père, en passant par l'établissement

⁵² M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975, pp. 233-234.

⁵³ Cette anecdote apparaît dans *UP*, pp. 15-16 ou encore dans *LF*, p. 128. Pour Nelly Wolf, « l'épisode de la fuite du père semble [...] la matrice de toutes les scènes de fuite » (N. Wolf, « Figures de la fuite chez Patrick Modiano » in J. E. Flower (dir.), *Patrick Modiano*, Amsterdam, Rodopi « Faux Titre », 2007, p. 211.

précis de ses déplacements et donc par l'identification du garage, correspond pour le fils à un geste policier, dont il anticiperait, voire programmerait le résultat incertain, par affection pour un père qui n'aurait pas aimé être l'objet d'une telle traque. Evidemment, cette distribution des rôles – filial et paternel – est artificielle, incompatible avec la réalité de l'énonciation romanesque dans *RP* ; le père n'est pas présent en tant que personnage, sa dérobaude ne constitue pas une action observable. Ce dont il s'agit ici est bien plus probablement le résultat d'une occultation volontaire, inconsciente ou semi-consciente, de la part du sujet modianien.

Un dispositif semblable est à l'œuvre dans l'exemple suivant, tiré de *Dora Bruder*, texte qui est à nouveau une enquête. Il s'agit, pour le narrateur, de retrouver les traces d'une jeune fille fugueuse, qu'il ne connaît pas mais dont il a retrouvé l'avis de recherche dans un journal datant de 1941. L'enquête, portant principalement, comme toujours, sur la période de l'Occupation, traverse l'histoire mouvementée du XX^e siècle et de ses conflits, notamment dans cet extrait où il est question du père de Dora, engagé dans la Légion.

J'essaie de reconstituer le périple d'Ernest Bruder. [...]

Avril 1920. Combat à Bekrit et au Ras-Tarcha. Juin 1921. Combat du bataillon de la légion du commandant Lambert sur le Djebel Hayane. Mars 1922. Combat du Chouf-ech-Cherg. Capitaine Roth. Mai 1922. Combat du Tizi Adni. Bataillon de légion Nicolas. Avril 1923. Combat d'Arbala. Combats de la tache de Taza. Mai 1923. Engagements très durs à Bab-Brida du Talrant que les légionnaires du commandant Naegelin enlèvent sous un feu intense. Dans la nuit du 26, le bataillon de légion Naegelin occupe par surprise le massif de l'Ichendirt. Juin 1923. Combat du Tadout. Le bataillon de la légion Naegelin enlève la crête. Les légionnaires plantent le pavillon tricolore sur une grande casbah, au son des clairons. Combat de l'Oued Athia où le bataillon de légion Barrière doit charger deux fois à la baïonnette. Le bataillon de légion Buchsenschutz enlève les retranchements du piton sud du Bou-Khamouj. Combat de la cuvette d'El-Mers. Juillet 1923. Combat du plateau d'Immouzer. Bataillon de légion Cattin. Bataillon de légion Buchsenschutz. Bataillon de légion Susini et Jenoudet. Août 1923. Combat de l'Oued Tamghilt. [...] Dans lequel de ces combats a-t-il été blessé ? (*DB*, 23-25)

Cette liste est très riche sur le plan formel, parce qu'elle est un mélange de listes. S'y entremêlent en effet trois types d'information distinctes : les dates, les lieux et les personnes. Les séquences hétérographiques qui peuplent les pages de Modiano sont nombreuses, toujours pensées en termes de fonction documentaire, souvent policière⁵⁴. Mais l'extrait ci-dessus n'est

⁵⁴ *Quartier perdu* (Gallimard, 1985), par exemple, est entretissé de rapports de police dont Jean Dekker prend connaissance au fur et à mesure de sa plongée dans le Paris de sa jeunesse. Dans *RP*, pp. 21-22, figure un programme de boîte de nuit très exactement restitué au sein du texte, « un peu comme on se procure une pièce à conviction, une preuve tangible que vous n'avez pas rêvé ».

pas exactement une séquence hétérographique. Le paragraphe fait écho aux recherches, un peu chaotiques, du narrateur dans les archives du ministère des Anciens Combattants. Il s'agit en fait d'une représentation figurée du registre d'armée qu'il est allé y consulter. Les différentes colonnes des tableaux qu'il contient s'y mélangent. On notera au passage que le mouvement de complexification de la liste en tableau rejoint les observations de Jack Goody, qui sur un mode ethnographique observe que les tableaux sont la fonction d'une « exigence d'ordre⁵⁵ », nécessaire à tout travail de police. Mais ici, le tableau est dérangé, l'ordre (typographique) du registre est récusé, et le fait précis est remplacé par une pléthore de noms et de dates qui rendent difficile la reconstitution du périple d'Ernest Bruder. La retranscription du tableau n'aboutit pas à un complet chaos : l'ordre chronologique subsiste, les lieux seraient identifiables ; mais le document fournit trop de données, dont le narrateur n'arrive pas à établir la hiérarchie. Les différentes entrées (dates, combats, bataillons) ne respectent pas la même alternance. Des détails apparaissent (« charger deux fois à la baïonnette », « au son des clairons ») de manière irrégulière. La séquence prend fin avec « Août 1923. Combat de l'Oued Tamghilt » sans que l'on sache pourquoi le narrateur cesse la retranscription. Tout ceci donne à l'information spécifique (l'item) une valeur incertaine, similaire à celle de toutes les autres. Le tableau, transformé en liste (et même en listes multiples, qui interfèrent les unes avec les autres) a perdu de sa transparence, et ce geste de transformation de la part du narrateur ressemble au sabotage d'un travail d'enquête : si on ne savait pas, avant l'essai de reconstitution, « dans lequel de ces combats » le père a été blessé, on ne le sait toujours pas, et peut-être encore moins, une fois que celle-ci est parvenue à son terme. La mélancolie est là, dans une ignorance de l'item juste, ignorance aussi bien indiquée comme terme de l'enquête que, dans une certaine mesure, provoquée par l'enquêteur.

Cet exemple fonctionne largement comme le précédent : là aussi, la figure paternelle est recherchée, l'enquêteur voudrait pouvoir faire œuvre de réparation⁵⁶, de cicatrization. Il voudrait réhabiliter dans la mémoire collective ceux que l'Histoire a oubliés. Mais il se heurte au parcours erratique d'un homme qui a préféré ne pas laisser de traces, comme le suggère peut-être son engagement dans la Légion.

⁵⁵ J. Goody, *La Raison graphique*, op. cit., p. 117.

⁵⁶ N. Wolf, *art. cit.*, p. 216 : « Le récit de fuite offre une réparation à ceux qui ont fui et à ceux qui n'ont pas pu fuir, à ceux qui ont été anéantis et à ceux qui sont tout simplement morts. ». L'idée de *réparation* n'est peut-être métaphoriquement pas étrangère au motif du *garage* entrevu plus haut...

Souvent, l'effet que la production de séquences hétérographiques (tirées d'annuaires ou de registres d'état civil) procurent au sujet modianéen est un effet d'ivresse ou de vertige, comme l'illustre l'exemple donné plus haut, « les lettres dansent » (RBO, p. 88)⁵⁷. Pour filer la métaphore éthylique, on dirait que les narrateurs modianiens, au delà de *La Place de l'étoile*, ne tiennent plus l'alcool de l'*hybris*. Le pouvoir du document est trop puissant ; il achoppe sur une réalité historique trop lourde à porter. Que ce soit dans l'exhaustivité de la liste des garages du XVII^e arrondissement ou dans le compte rendu des batailles de la Légion étrangère dans le djebel marocain, la somme des informations dont le sujet modianien dispose semble inversement proportionnelle à sa capacité à en faire usage. Derrière cette faiblesse, cette insuffisance de façade, se trouve probablement autre chose : un geste positif, la répression de l'*hybris*, qui voudrait tout connaître et tout mettre en lumière. On passe donc, insensiblement, de la faillite d'une recherche infructueuse à la réalisation d'un dessein sous-jacent : l'aménagement d'un espace vide de savoir, une sorte d'abri de mutisme ; en fait, exactement ce que Deleuze appelait la « vacuole » (cf. *supra*, III.2.5). La fonction mélancolique de la liste correspond à cet investissement dans le vide interstitiel séparant ses items.

Plus précisément, cette dynamique apparaît de manière exemplaire dans le traitement modianien du nom propre. Car donner son nom au sujet, c'est déterminer inexorablement son identité, dans son usage bureaucratique du moins. C'est ne lui laisser aucune possibilité de fuite. Comment Modiano fait-il pour, tout à la fois, nommer et ménager ceux qu'il nomme dans leur identité ? C'est ce qu'on va voir dans le prochain chapitre.

2.3.7 Des noms !

Je souhaite à présent me pencher sur la manifestation la plus fréquente de la liste modianienne, la liste de noms propres. On en trouve dans toute l'œuvre, et elles sont généralement plus courtes et plus discrètes que celles qui ont fait l'objet des précédents exemples. Elles n'en sont pas moins centrales, et si l'on met en parallèle l'usage du nom propre et la disposition modianienne à l'enquête, on réalise à quel point le procédé devient plus intrusif encore. C'est une chose de chercher à reconstituer un parcours, de dresser une liste de

⁵⁷ Egalement : « Des noms défilaient devant ses yeux. Jacqueline Joyeuse. Marie Feroukhan. Brainos. André Cocard. Albert Zagdun. Falvet. Zelatti. Lucienne Allard. Mais pas une seule Clément dans tout ça. La tête lui tournait. » (H, p. 137), ou encore, après une liste dans HDN, p. 82 : « à mesure que je notais ces noms, j'éprouvais un malaise grandissant ».

garages. C'en est une autre de consacrer le travail de l'enquête à l'identité brute d'une personne, à travers son nom, par une mise en lumière directe.

L'article que Tiphaine Samoyault consacre au nom propre chez Modiano s'ouvre sur cette constatation : « Le nom relie et sépare.⁵⁸ » Mettons qu'il sépare tout d'abord ; la liste de noms propres fournit le symptôme le plus abouti du discontinu qu'exprime toute liste, parce qu'elle désigne une série d'items plus autonomes que d'autres. Certes, ils peuvent former un ensemble cohérent, mais cette cohérence peut être remise en cause plus facilement que s'il s'agissait d'objets ou d'autres types d'items, parce que leur pertinence individuelle est plus forte. Les noms propres, lorsqu'ils désignent des individus, sont autant de mondes en soi, « ils paraissent être la fiction de l'existence transposée directement dans le récit⁵⁹ ». Ils relient tout de même, lorsqu'il s'agit de définir un groupe d'individus. Mais alors, la cohérence qui se dégage de la liste de noms propres existe davantage dans la subjectivité de leur appréhension que dans la valeur intrinsèque de leur regroupement, ce qu'exprime particulièrement bien Marc Dominicy dans cet extrait, déjà cité plus haut, mais qu'il faut ici partiellement reproduire : « Pour chacun d'entre nous, la liste de tels et tels noms propres suscitera une remémoration épisodique en même temps qu'une expérience émotive parfois prégnante.⁶⁰ » Plutôt qu'entre eux, les noms sont reliés au sujet qui les énonce ou les reçoit :

Morts depuis longtemps, les commissaires et les inspecteurs qui participaient à la traque des juifs et dont les noms résonnent d'un écho lugubre et sentent une odeur de cuir pourri et de tabac froid : Permilieux, François, Schweblin, Koerperich, Cougoule... (DB, pp. 83-84)

Les points de suspension indiquent – et la suite du texte le confirme – que la liste est très loin d'être complète, que cette complétude est virtuellement impossible à atteindre, et donc que le lien objectif qui pourrait alors s'affirmer entre les noms du groupe est lâche. Ces noms nauséabonds ne s'organisent sous la plume du narrateur qu'à travers la subjectivité de ce qu'ils lui font éprouver. D'ailleurs l'effet de groupe des listes de noms propres est fréquemment contrecarré par leur organisation en rhizome : ces noms possèdent une vie hors du groupe, ils réapparaissent dans l'œuvre, se défont puis se réorganisent, comme je l'ai déjà montré plus haut (2.1). Le numéro des *Cahiers de l'Herne* consacré à Modiano en 2012 reproduit une « liste de

⁵⁸ T. Samoyault, « Le nom propre » in *Modiano, les Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 86.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ M. Dominicy, *Poétique de l'évocation*, Classiques Garnier, 2011, p. 128.

noms propres⁶¹ » des personnes réelles qui peuplent ses romans, écrite à la main par l'auteur, accompagnée de la mention des livres dans lesquels ils apparaissent. Le rhizome est ici mis à jour, et bien qu'incomplète⁶², cette liste opère un regroupement par-delà les frontières des romans, elle représente une tentative de mise en ordre et en lumière.

Car, suivant en cela la logique qui mène de l'*hybris* à la mélancolie, la fonction de la liste de noms propres chez Modiano est double. Il s'agit tout d'abord d'un simple rappel mémoriel, une présentation de noms autrement voués à l'oubli. Ainsi, la liste des policiers produite ci-dessus obéit, initialement, à un désir de dénonciation, de mise en lumière. Dès le départ pourtant, la vanité de l'entreprise est pointée du doigt. C'est la reconnaissance de cette vanité qui signale un changement dans la manipulation du nom propre ; il s'agit, aussi bien, de le saisir sans occulter la valeur subjective que l'énonciateur lui trouve :

Il me passait les photos une par une en m'annonçant le nom et la date qu'il avait lus au verso, et c'était une litanie, à laquelle les noms russes donnaient une sonorité particulière, tantôt éclatante comme un bruit de cymbales, tantôt plaintive ou presque étouffée. Troubetskoï. Orbeliani. Cheremeteff. Galitzine. Eristoff. Obolenski. Bagration. Tchavtchavadzé... (RBO, p. 35)

Le nom propre produit du document, du réel, mais également, il « déréalise⁶³ ». Et la fonction hybridique de recensement, lorsque le nom propre fait litanie, s'éclipse au profit de son exact contraire. Au lieu d'ancrer la fiction dans le documentaire, c'est le documentaire qui fait fiction, à travers les métaphores produites par les signifiants de ces noms. Et parallèlement, le mandat de mémoire bascule vers son contraire, l'oubli : « C'était – je crois – un nom mélodieux qui finissait par « euil », quelque chose comme Vainteuil, Verneuill ou Septeuill. » (LF, p. 160). La référence à Proust est évidente – mais alors que la fameuse « petite phrase » de la sonate de Vinteuil *concentre* en elle toute la beauté de la musique, ici la mélodie du nom est cela même qui *déconcentre* et permet au nom véritable de s'échapper de la mémoire.

Ainsi, elle s'appelait Yvonne. Mais son nom de famille ? Je l'ai oublié. Il suffit donc de douze ans pour oublier l'état civil des personnes qui ont compté dans votre vie. C'était un nom suave, très français, quelque chose comme : Coudreuse, Jacquet, Lebon, Mouraille, Vincent, Gerbault... (VT, p. 31)

⁶¹ *Op. cit.*, pp. 81-85.

⁶² Dans le même numéro des *Cahiers*, Alan Morris montre que certains noms propres qui figurent dans l'œuvre n'apparaissent pas dans cette liste (« Patrick Modiano et le fait divers », *op. cit.*, pp. 61-66).

⁶³ T. Samoyault, *art. cit.*, p. 86.

Ce dernier exemple mérite que l'on s'y attarde plus longuement. Tout d'abord, le lecteur familier de Modiano reconnaîtra, dans certains des noms cités, des personnages fictifs ou réels qui appartiennent au réseau – au rhizome – en activité dans l'œuvre⁶⁴. Mais pour le lecteur lambda, et a fortiori pour tout lecteur à l'époque de la parution de *Villa Triste* en 1975, cette liste a quelque chose de tragi-comique. Il s'agit en effet d'une énumération de patronymes dont la suavité intrinsèque pose problème – une suavité purement subjective, dont on comprendra, plus loin dans le roman, qu'elle se fonde sur le besoin identitaire compulsif du narrateur ; en somme, ces noms sont suaves *parce que* « très français ». Cette liste de noms est dérisoire parce qu'elle est courte (alors qu'elle est supposée rendre compte d'un ensemble potentiellement illimité) et parce qu'il est absurde de vouloir retrouver un nom oublié sur la seule foi de son caractère national. À ce comique de dérision s'oppose le tragique de la situation du narrateur, lui aussi sujet à l'identité dispersée, qui s'est « choisi pour remplir [sa] fiche d'hôtel » (VT, p. 31) le nom bien peu français de Victor Chmara « dont le nom signifie littéralement le mauvais nom en hébreu⁶⁵ ». Enfin, il faut tenir compte ici du rythme binaire de ces noms à deux syllabes⁶⁶, qui mettent en lumière ce phénomène litannique, hypnotique, par lequel la liste modianéenne pourrait se rapprocher de la « Ritournelle » deleuzienne, la chansonnette⁶⁷ de l'enfance dont l'une des fonctions est de reterritorialiser le sujet – de lui fournir « un centre stabilisant et calmant, au sein du chaos⁶⁸ ». A ceci près que ce recentrement n'aura pas lieu, pas plus que le procès-verbal ou le registre ne parviennent à instaurer un ordre définitif, à reterritorialiser ce sujet au territoire indéfini. De ritournelle recentrante, la litanie de la liste tiendrait bien plutôt lieu de partition au joueur de flûte de Hamelin.

Je reviendrai sur ce point, mais auparavant, il nous faut encore observer un détail curieux de l'extrait précédent. En effet « Yvonne », dont le souvenir en ce début de roman est encore un

⁶⁴ Denise Coudreuse est un personnage-fantôme, ex-petite amie du narrateur dans *RBO*. Lebon est le nom d'une maîtresse de Jean Luchaire, réalisateur français fusillé à la libération pour collaboration, dont il est question sur le site <http://lereseaumodiano.blogspot.ch/2012/01/corinne-luchaire-la-soeur-imaginaire-de.html> (consulté le 15.08.2014). Gerbauld, avec d, est le nom d'un personnage de *LF*, pp. 116-145, gestapiste exilé en Suisse. BC compte dans sa clique de gangsters mondains un dénommé Murraille.

⁶⁵ T. Samoyault, *art. cit.*, p. 87.

⁶⁶ Plus loin dans le roman, une autre liste de noms binaires propose un écho direct à celle-ci : « les mêmes noms s'alignaient sur le registre, des doubles noms très français : Sergent-Delval, Hattier-Morel, Paquier-Panhard... » (VT, p. 72).

⁶⁷ Au passage, on notera que dans son article « Dérive mélancolique et esthétique ludique chez Modiano », Bruno Tritsmans met en parallèle mélancolie et chanson chez l'auteur. Sa « *petite musique* [...] constitue pour lui un espace de refuge (esthétique) contre la dérive du sens ». In Monique Streiff-Moretti, *Il Senso del nonsenso : scritti in memoria di Lynn Salkin Sbiroli*, Naples, 1995, p. 652.

⁶⁸ G. Deleuze & F. Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980, p. 382.

peu nébuleux pour le narrateur, s'appelle « Jacquet », nom qui apparaît à la page 81 : « Je viens de retrouver son nom de famille », dit alors le narrateur juste après sa mention. Il suffit de cinquante pages pour retrouver l'état civil des personnes qui ont compté dans votre vie... Pourtant, quelque chose cloche. Car non seulement le nom est déjà apparu en amont de ce passage, mais encore il se trouve très précisément dans la liste établie par le narrateur afin de tâcher de le retrouver. Dans un procédé de type « lettre volée », ce qui se remarque le moins est précisément ce qui est mis en lumière.

On s'en souvient, j'avais déjà cité cet extrait dans un chapitre précédent (*supra*, III.2.5) en le désignant comme archétype de la liste mélancolique, celle où l'absence de l'objet est mise en évidence, où le vide déjà présent entre les items s'évase. Le schéma en [N'-1] était alors illustré de manière manifeste. Mais, de même que chez Le Clézio la liste hybristique se présentait, dans son acception la plus aboutie, comme exponentielle, ajoutant toujours quelque chose à la totalité, la liste mélancolique modianienne *retranche au vide*, ne se contente pas de présenter le nom oublié comme ontologiquement désiré. Retrancher au vide, cela veut dire : *le nom est moins présent encore que s'il n'était qu'oublié* ; il est oublié, c'est un fait, mais au sein même de cet oubli, il y en a un second, qui crée ce qu'on pourrait appeler un effet de crypte⁶⁹ : sa mention dans la liste des « quelque chose comme » lui confère le statut de faux nom.

Bien que de nombreux passages de l'œuvre semblent indiquer que l'identification du nom perdu constituerait l'achèvement de la quête du sujet modianien, il y a autre chose de caché derrière ce discours. Le constat selon lequel non seulement le nom est introuvable, mais même s'il est trouvé, il est tout de même perdu. Cela implique que toute liste modianienne, même s'il devait s'en trouver auxquelles il ne manque aucun item, est fondamentalement incomplète. Et ici, le nom perdu ne se cache plus uniquement dans les blancs interstitiels, il se cache dans le nom visible, comme une fausse carte d'identité qui serait en tous points similaire à une vraie. Le vide a dévoré le plein.

2.3.8 Un détour derridien

De la liste, le phénomène se déporte sur le sujet modianien lui-même. « Qui parle ? » est une question qui devient d'autant plus intrigante que le narrateur semble se diviser en deux

⁶⁹ Je fais ici référence à l'ouvrage de N. Abraham et M. Torok, *Cryptonymie. Le Verbier de l'homme aux loups*, et plus encore à sa préface, « Fors », par Jacques Derrida (Flammarion « Champs », 1976).

sujets, celui qui a oublié et celui qui retrouve le nom de Jacquet. Ils sont incompatibles, et pourtant ils coexistent. On a ici un exemple flagrant de *double bind*⁷⁰.

Revenons au célèbre motif de la « Lettre volée », telle que la situation de *Villa triste* en est l'illustration. On connaît la nouvelle de Poe ; je ne reformule que son nœud, dans ce qu'il a de commun avec la situation du roman de Modiano : la lettre est précieuse et pourtant déguisée en objet ordinaire, cachée par un travail de dissimulation consistant précisément à ne pas la cacher. Le nom de Jacquet est précieux, désiré parce que français. Il subit le même traitement, caché dans le montré. Et lorsque le narrateur modianien (comme toujours, un peu enquêteur), cinquante pages après son oubli, produit enfin le nom oublié, l'apport d'information que constitue le nom retrouvé n'est pas plus crédible que l'oubli initial, un peu comme s'il s'était finalement décidé pour l'un de ces noms, pas plus mauvais qu'un autre et pouvant faire l'affaire. Mais le personnage n'étant pas dépeint comme un manipulateur, l'interprétation qui prévaut reste celle du *double bind* : Chmara ne sait pas qu'il sait. Dès lors l'analyse de cette aporie obéira à deux logiques différentes. La première serait de postuler que Chmara est fou, de type schizophrène. Ce serait le seul diagnostic possible s'il fallait admettre le caractère littéral du discours de Chmara, le nom propre véhiculant par définition une identité relativement stable. Cette première option serait celle d'un lecteur de Modiano qui, à l'image du personnage dont il lit les progrès de l'enquête – ou plutôt ce qu'il croit être un progrès –, accumule les indices, les recoupe, les compare, remarque l'incohérence que cinquante pages n'auront pas suffi à dissoudre et cherche à la résoudre en vertu d'un principe de non-contradiction. Ce n'est pas la bonne option.

Dans le chapelet des auteurs incontournables s'étant penchés sur la nouvelle de Poe, ce rôle de l'enquêteur est tenu par Lacan – c'est du moins ce que lui reproche Derrida. Pour Lacan, le sujet est déterminé par le « parcours d'un signifiant⁷¹ » aux qualités inaltérables, qui est cette lettre, et dont l'équivalent pour notre lecture est le nom de Jacquet, au signifié rêvé par Chmara. On n'en finirait pas de gloser sur ce signifiant particulier, sur son *t* final (lettre

⁷⁰ J'utilise ce terme dans son acception courante, de double contrainte : le sujet qui sait le nom ne peut cohabiter avec celui qui l'a oublié, puisque savoir et oubli s'excluent. Il ne sera pas question ici des théories de Gregory Bateson ou de Paul Watzlawick, mais comme Derrida fait également usage du concept (on le verra plus loin), j'estime pouvoir me l'approprier.

⁷¹ J. Lacan, « Le Séminaire sur la lettre volée » in *Écrits*, Seuil, 1966 [1957], p. 12 : « C'est pourquoi nous avons pensé à illustrer pour vous aujourd'hui la vérité qui se dégage du moment de la pensée freudienne que nous étudions, à savoir que c'est l'ordre symbolique qui est, pour le sujet, constituant, en vous démontrant dans une histoire la détermination majeure que le sujet reçoit du parcours d'un signifiant. »

« volée » ? castration symbolique ? etc.) qui, par substitution, sépare ce nom des prénoms de nos deux théoriciens... Une prétérition suffira.

Lacan commet, selon Derrida, l'erreur de s'attribuer en tant qu'analyste la place du détective, de l'enquêteur⁷². Pour Derrida, familier du démantèlement d'un logocentrisme hégémonique, et pour René Major, qui parle après lui et en son nom, cette stratégie interprétative revient à fournir au sujet une place à la centralité et à la stabilité inacceptables. Major suggère alors un autre concept stratégique d'approche, pour penser le jeu de la subjectivité à l'œuvre dans « La Lettre volée » – et donc un concept que j'emprunte à mon tour comme option de lecture de Modiano : la *désistance*.

Pour en fournir une première définition synthétique, la désistance « conduit à la déstabilisation du sujet, à sa désidentification de toute position en estance, de toute détermination du sujet par le moi⁷³ ». En fait, ce concept est discuté par Derrida dans sa préface à un livre de Philippe Lacoue-Labarthe (et le jeu de la référence se complique encore, mais il faut bien en passer par ces nombreuses esquives et dérobades, de la part d'auteurs pour qui l'autorité de la parole est peut-être le pire de tous les pièges épistémologiques qu'ils désamorcent au cours de leurs cheminements rhétoriques) ; il s'agit d'une forme de *désertion* du sujet :

Ce qui est *aussi* en jeu dans le sujet, tout en étant absolument irréductible à quelque subjectivité (c'est-à-dire à quelque objectivité que ce soit) ; ce qui, dans le sujet, déserte (a toujours déjà déserté) le sujet *lui-même* et qui, antérieurement à toute "possession de soi" (et sur un autre mode que celui de la dépossession) est la dissolution, la défaite du sujet dans le sujet ou *comme* le sujet ; la (dé)constitution du sujet ou la "perte" du sujet – si du moins l'on pouvait penser la perte de ce qu'on a jamais eu, une sorte de perte (de "soi") "originale" et "constitutive".⁷⁴

« Penser la perte de ce qu'on n'a jamais eu » : voici qui rapproche singulièrement le propos de Lacoue-Labarthe de la position de Chmara, ainsi que du discours d'Agamben à propos de Freud et de la mélancolie, sur quoi je reviendrai. Désertion, dissolution, défaite,

⁷² René Major a bien résumé ce mouvement : « l'exclusion neutralisante du narrateur dans la lecture du conte de Poe [...] entraîne une *identification* de l'analyste à l'un des protagonistes de la scène d'une manière qui est subjectivement surdéterminée ». « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan » in *Etudes françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 176.

⁷³ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁴ P. Lacoue-Labarthe, cité par Derrida, « Désistance » in *Psyché. Invention de l'autre II*, Galilée, 2003 [1989], p. 215. Dieu sait ce à quoi ce texte aurait ressemblé, si Lacoue-Labarthe avait eu à sa disposition plus de signes typographiques pour décrire précisément ce dessaisissement, ce rapport complexe à la parole d'autorité.

dissémination (dirait Derrida) ; autant de termes à préfixes privatifs – mais il y a dans la désistance, dans son rapprochement paronomastique avec la *résistance*, une tension active, une réponse du sujet, que la « désertion » ne traduit pas. Il n’y a pas de démission du sujet.

Cette pensée de la désistance est l’une des plus exigeantes pensées de la *responsabilité*, dira Derrida. Penser la responsabilité depuis cette désistance du sujet de toute détermination venue des identifications qui en composent le masque, c’est aussi penser la responsabilité depuis l’inconscient qui ignore la différence entre le virtuel et l’actuel, entre l’intention et l’action. C’est élargir la responsabilité, c’est-à-dire ce dont le sujet a à répondre, bien au-delà des seules données de la conscience auxquelles se réfèrent habituellement le droit et la morale. [...] C’est aussi rendre inéluctable l’acte de *nommer* comme acte éthique.⁷⁵

Pas de démission, mais responsabilité élargie du sujet sur les développements inattendus de son inconscient. Le *double bind* de Chmara ne peut se satisfaire d’une explication par la folie. C’est le contraire, justement : un évitement de la folie. C’est la reconnaissance de l’acte éthique de nomination, la reconnaissance de la responsabilité intense que nommer implique, et refuser qu’à travers ce geste, la personne que l’on nomme se résume à son nom, y soit enfermée. Refuser le principe d’identification. Refuser l’*hybris* par laquelle on croit enclore l’objet de son geste de nomination en le nommant. L’*hybris*, qui est « folie par excès d’imitation du divin et de spéculation⁷⁶ ».

A l’inverse, résider dans la mélancolie, c’est accepter le vide pour demeure. L’hospitalité de la mélancolie, c’est admettre que le sujet ne remplisse pas le vide, mais qu’il épouse les contours indécidables de ce vide. Pas de folie donc, mais sagesse, à travers une forme subtile d’autocensure. En nommant Yvonne Jacquet, Chmara pense la perte de son nom propre à lui, qu’il n’a jamais eu, et l’inclut dans une sorte de corps mélancolique auquel il appartient lui aussi, et qui s’oppose à la lumière violente, policière, du « nom-prénom ».

Dans la liste de noms propres, si courante au sein de l’œuvre, il faut toujours lire la même chose, c’est-à-dire l’absence inconsolable à soi-même. Le passage d’un nom à l’autre est symptomatique de l’impossibilité du sujet à se réduire à un seul nom, à une seule identité, à l’image du protagoniste principal de *Rue des boutiques obscures*, dont le nom change trois fois en cours de roman. Le délice du sujet modianien consiste à résider dans l’incertitude infinie de la liste, comme si, tant que l’on pouvait réciter des noms suavement français, investissant ainsi chacun d’eux à tour de rôle dans une litanie cotonneuse, on ne courait plus le risque d’être

⁷⁵ R. Major, *art. cit.*, pp. 171-172.

⁷⁶ P. Lacoue-Labarthe encore, cité par Derrida toujours, *op. cit.*, p. 222.

désigné comme indésirable par l'identité même que l'on possède malgré soi. Car l'histoire du XX^e siècle nous l'apprend : votre identité peut vous sauver comme elle peut vous tuer.

C'est par la liste mélancolique, celle qui laisse toujours un blanc, celle par laquelle toute certitude essentielle est constamment soumise à un déplacement, que Modiano exprime cette problématique identitaire. On lit souvent, sous la plume des commentateurs, que le travail de Modiano se fonde sur un « sentiment du vide⁷⁷ », sur une « esthétique de l'effacement⁷⁸ ». Le très bel excipit de *Dora Bruder* en est d'ailleurs l'illustration parfaite :

J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler. (DB, pp. 144-145.)

Laisser Dora Bruder dans l'ombre est une démarche qui reflète celle que le sujet modianien se choisit pour lui dès le deuxième roman, consistant à ne pas assurer un rôle plein. C'est par cette désistance que s'explique aussi, finalement, le paradoxe soulevé au sous-chapitre 2.6, quelques pages plus haut : la liste participe de la construction narrative, tout en déconcertant les instances d'énonciation qui la produisent. La liste des noms échappe au sujet, parce que, consciemment ou non, celui-ci refuse de *tenir le registre*, d'en maîtriser le contenu. L'impossibilité pour le sujet de se réduire au nom n'est pas pour autant le reflet d'une *incapacité*. Tel Bartleby, le sujet modianien « préfère ne pas », il fait acte de résistance passive.

2.3.9 Peut-on encore parler de sujet après Auschwitz ?

Le fait de laisser dans l'ombre les instants de liberté précédant l'issue tragique du destin de Dora qui fut effectivement déportée à Auschwitz⁷⁹, de lui conserver un espace indéterminé dans sa biographie, est une illustration des fondements éthiques du travail de Modiano. La liste mélancolique se présente alors comme le paradigme de l'écriture toute entière, dans son rapport à l'Histoire. Modiano « ne construit pas de roman historique où le trajet d'un

⁷⁷ Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme. Essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Encre marine, 1996, p. 49.

⁷⁸ D. Viart, *art. cit.*, p. 57.

⁷⁹ « Tous les deux, le père et la fille [Bruder], quittèrent Drancy le 18 septembre, avec mille autres hommes et femmes, dans un convoi pour Auschwitz. » DB, p. 143.

personnage de fiction viendrait éclairer et mettre en ordre l'effet de l'Histoire sur l'individu⁸⁰ ». Pas de mise en ordre, pas d'éclairage, pas d'efficacité. Au contraire, beaucoup de souffle dépensé à perte, beaucoup d'enquêtes démarrées alors même qu'elles sont dès le départ vouées à l'échec, ou plutôt dont la réussite paradoxale dépend de leur vocation à n'être pas bouclées. Beaucoup de questions sans réponses. C'est une *peine perdue* que de vouloir se rappeler un nom, retrouver un garage ou reconstituer un itinéraire effacé par le temps, mais c'est tout de même la tâche de l'écriture que de construire, avec les mots de la liste, tout à la fois le tombeau et le berceau d'un sujet que la Seconde Guerre mondiale et la Shoah ont dépouillé de son identité.

La liste, même lorsqu'elle se fait accumulation de détails illisibles, se donne pour mission de ménager un espace caché pour le mot, le nom oublié. Car c'est l'oublié, le sans-nom, l'*Untermensch*, qui est devenu l'objet du deuil. La compulsion d'écriture se double d'un besoin de taire ; tout comme elle est remplissage et vide à la fois, la liste montre et cache dans le même mouvement. La liste matérialisée par les mots renvoie à celle, spéculaire, faite d'anti-matière, des disparus des camps. Car la terrible réalité de la liste, son usage *pratique*, en fait un instrument de mort – c'est la liste rouge, la liste noire. Modiano, dans son usage fictionnel de cette même figure, l'établit sinon comme une riposte, du moins une réponse.

En parallèle à Georges Perec, plus précisément celui de *W ou le souvenir d'enfance* qui « s'est rêvé mélancolique par loyauté à l'absente⁸¹ » – la mère morte à Auschwitz, qui « a probablement péri de s'être trouvée inscrite sur une liste⁸² » –, Modiano porte allégeance au nom propre qu'il doit à son père, absent également, d'une absence différente (il n'a pas été déporté, il a louvoyé) mais constitutive d'une même Histoire, au regard de laquelle mieux valait ne pas répondre présent quand votre nom était proféré. A ce titre, toutes les enquêtes des personnages modianiens doivent être comparées au vaste geste d'enquête autobiographique de Modiano, qui veut abolir les zones d'ombres du parcours paternel, tout en restant soucieux de protéger sa fuite et de laisser indéchiffrées les traces de son passage.⁸³

La liste de noms, chez Perec comme chez Modiano, ressortit à ce qui pour ce dernier incarne le geste romanesque absolu, c'est-à-dire le *Mémorial des enfants juifs* de Serge Klarsfeld :

⁸⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁸¹ M. Corcos, *Penser la mélancolie. Une lecture de Georges Perec*, Albin Michel, 2005, p. 22.

⁸² Claude Burgelin, cité par T. Samoyault, « Les mots et les choses de Georges Perec : une aventure des années soixante » in *Cahiers Georges Perec* n° 8, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004, p. 72.

⁸³ Modiano : « J'ai retracé [l']histoire [de mon père] dans des cahiers, et de manière très précise. Mais je ne pourrais pas en faire un roman, je veux dire que je ne pourrais pas transformer cela en littérature. Cela ressemblerait trop à un rapport de police. » Jérôme Garcin, « Rencontre avec Modiano », *Le Nouvel Observateur*, 2 octobre 2003.

« J'ai douté de la littérature. [...] Il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial⁸⁴ ». Absolu, car dans son format de liste, le mémorial se fait la contrepartie claire d'une liste noire, sur laquelle ces enfants ont un jour figuré de leur vivant. Littérature tout de même, car si l'expression de la subjectivité est problématique avec la liste (ce que j'ai indiqué dans une grande partie des pages qui précèdent), c'est toujours d'un « écho du sujet⁸⁵ » qu'elle se fait, chez Modiano, la représentante.

Giorgio Agamben a remarquablement résumé l'état d'un sujet contemporain définitivement dépourvu de cohésion, navigant entre désubjectivation et resubjectivation, déterminé lui aussi par le grand bouleversement de la Shoah. Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, le philosophe décrit la structure de l'impossible témoignage du rescapé des camps, qui a tant fait couler d'encre depuis Primo Levi, par ce double constat : celui qui sait ne peut parler, celui qui parle ne peut savoir⁸⁶. L'interné des camps est dépossédé de son statut de sujet, il ne parle plus, il est déjà passé dans des limbes qui le séparent de l'humain. Absent au langage, il ne peut servir de témoin ; ce rôle est dévolu à ceux qui restent, et qui ne peuvent avoir connu cela même qui les a dépossédés de leur humanité. Dans cette aporie, cette absence d'articulation entre l'horreur vécue inracontable et le récit qui ne peut atteindre ce vécu, le témoin est celui dont « l'autorité réside dans sa capacité de parler uniquement au nom d'une incapacité de dire – c'est-à-dire dans son existence comme sujet⁸⁷ ». Autrement dit, le sujet contemporain est obligé de témoigner de l'absence – dans la mesure où témoin et sujet ne font qu'un, une thèse soutenue par Agamben mais aussi tacitement par Modiano, dont les narrateurs se rêvent coquilles vides pour accueillir en eux l'identité de personnages disparus. On retrouve ici le *double bind* de Chmara, dont la parole ne peut pas être tenue pour un témoignage objectif, mais pour qui « le témoignage a lieu dans le non-lieu de l'articulation⁸⁸ ».

⁸⁴ P. Modiano, « Avec Klarsfeld, contre l'oubli » in *Libération*, 2 novembre 1994, repris dans les *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, p. 176.

⁸⁵ J. Derrida consacre quelques pages de *Psyché II* au rythme, dans un sens qui le rapproche de la liste (nonobstant les parallèles déjà établis entre ces deux termes en II.2.7) : « la répétition espacée d'une percussion, la force d'inscription d'un effacement » (p. 229). Je ne m'aventurerai pas plus avant à ce propos, mais je remarque que la question du rythme chez Derrida est soulevée pour illustrer le devenir du sujet déconstruit, puis désistant, à travers cette formule d'« écho du sujet » (pp. 228-231) qu'il emprunte à Lacoue-Labarthe. J'en fais usage à mon tour, essentiellement pour le pouvoir d'évocation dont elle est porteuse, s'agissant d'illustrer rythmiquement la *présence dans l'absence* révélée par la liste modianienne.

⁸⁶ « le sujet du témoignage est celui qui témoigne d'une désubjectivation ». G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. P. Alfieri, Payot & Rivages, 1999 [1998], p. 158.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 171-172.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 142.

Le sujet contemporain mélancolique est celui qui, contre toute attente, a survécu aux grands massacres qui constituent l'histoire du XX^e siècle, et sa grande souffrance est d'avoir survécu, d'être celui qui *reste*. Et sous cette condition de reliquat, le sujet contemporain rejoint une condition mélancolique universelle, exprimée par Freud dans *Deuil et mélancolie* sur un mode pathologique, puis par Agamben sur un mode philosophique – l'impossibilité de vivre le deuil autrement que dans l'identification à l'objet perdu⁸⁹.

A trop lire une telle universalité dans le destin des personnages modianiens, on en oublierait presque leur appartenance à une époque, caractérisée certes par les catastrophes d'Auschwitz et d'Hiroshima, mais aussi par une formidable et globale accumulation hybristique – ces deux objets étant bien sûr liés, entre eux et à la forme de liste, comme on a eu l'occasion de le constater à maintes reprises. Le sujet, « celui qui reste », reste donc doublement désorienté, confronté à la fois au vide inarpentable de son identité et à la pléthore des informations qui pourraient lui permettre de combler ce vide.

Le monde dans lequel nous vivons constitue une exception dans le cours de l'Histoire. Une exception tragique l'a décomposé, et à cette exception s'est ajouté un regard en arrière qui lui aussi, à son tour, le décompose. Deux abîmes : 1. les camps de concentration allemands débouchant sur la bombe Little Boy, 2. le passé en personne surgissant pour la première fois dans l'Histoire. Durant le XX^e siècle le passé humain, d'un bond, s'est accru de centaines de millénaires, de milliers de sociétés primitives jamais étudiées, d'un jadis immémorial et continu, d'une terre entièrement inexhumée. Les vestiges humains, jusque-là invisibles au regard humain, se mirent à pulluler.⁹⁰

Pléthore informative et « mal d'archive⁹¹ » : les narrateurs modianiens sont démunis par rapport à leurs propres archives, inutilisables aussi bien parce qu'elles délivrent trop d'information que parce qu'elles pourraient fournir les mauvaises informations, donner les noms. Au-delà de la désistance, au-delà aussi de toute dialectique entre *hybris* et mélancolie, l'un des devenirs de la liste se profile alors, auquel on pourrait donner plusieurs noms : l'égarement, l'errance, l'incertain, l'indéterminé, l'indécidable. Chez Modiano, le combat entre raison et folie, entre mélancolie et *hybris*, se résout encore dans le premier terme du binôme. Mais on verra que la fonction d'indécidable est précisément celle qui prévaut chez les auteurs qui suivent, Antoine Volodine, Eric Chevillard et Pierre Senges – ou quand la liste devient la

⁸⁹ S. Freud, *Deuil et mélancolie*, trad. L. Laufer, Payot « Rivages » 2011 [1917] ; G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*, trad. Y. Hersant, Payot & Rivages « poche », 1998 [1981]

⁹⁰ Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Grasset « folio », 2002, p. 92

⁹¹ En référence au titre de J. Derrida, *Mal d'archive*, Galilée, 1995.

partition qu'utilise le joueur de flûte de Hamelin pour perdre rats et enfants dans le sillage de sa musique. Dans l'immédiat, et pour terminer, je mentionnerai simplement la proximité qui existe entre cette thématique de la perte qui structure toute approche théorique de la mélancolie (de l'objet perdu comme du sujet perdu), et la spectralité qui touche les personnages de Modiano⁹². Fantômes, c'est-à-dire égarés ; en des limbes qui sont des non-lieux ; les sujets modianiens à l'identité éternellement « en souffrance » (une qualification que Lacan préfère d'ailleurs, pour la fameuse lettre, à celle de « volée »⁹³), poussent la logique de la mélancolie au point de n'y *résider* que de manière spectrale, transitoire.

Rejeté par l'économie de marché, un peuple d'ombres, comme on dit, “sans domicile fixe” hante désormais nos cités comme il remplissait, jadis, les stades et les prisons, ou les trains en route vers une mort d'épouvante (Dachau, Auschwitz, ...) : nuit et brouillard d'un étrange anti-monde.⁹⁴

⁹² C'est l'angle choisi par M. Heck dans son article « La Trace et la fantôme » (*art.cit.*).

⁹³ ... tout en précisant paradoxalement qu'« une lettre arrive toujours à destination » (*Ecrits, op. cit.*, p. 41 ; une conception discutable selon Derrida).

⁹⁴ D. Parrochia, *op.cit.*, p. 15.

3 LA LISTE COMME DISPOSITIF CENTRAL DE L'INDÉCIDABLE (PIERRE SENGES, ERIC CHEVILLARD, ANTOINE VOLODINE)

Tout est prétexte, Sapo et les oiseaux, Moll, les paysans, ceux qui dans les villes se cherchent et se fuient, mes doutes qui ne m'intéressent pas, ma situation, mes possessions, prétexte pour ne pas en venir au fait.
Samuel Beckett¹

Jusqu'à nouvel ordre tout ce qui peut retarder le classement des êtres, des idées, en un mot entretenir l'équivoque, a mon approbation.
André Breton²

Outre leurs qualités d'écrivains vivants et publiant en français, que partagent les trois auteurs dont il sera question dans ce chapitre ? Tout d'abord, ils sont tous trois édités dans des maisons ou des collections privilégiant une littérature exigeante, de celles que Bourdieu appelait « sous-champ de production restreinte³ » : Pierre Senges chez Verticales, Eric Chevillard principalement chez Minuit. Quant à Volodine, après un nomadisme éditorial qui l'a conduit de la collection « Présence du futur » de Denoël à la « blanche » de Gallimard, il semble aujourd'hui triplement fixé, sous son nom et sous celui des hétéronymes Manuela Draeger et Lutz Bassmann, respectivement au Seuil « Fiction & Cie », à l'Olivier et chez Verdier. Cette exigence s'exprime de manière diverse pour chacun d'eux : Senges, par une érudition encyclopédique, qui sous-tend toute sa production. Chacun de ses livres présente une densité du propos, significative de nombreuses lectures. Et même s'il s'agit de romans, ceux-ci ont toujours un air de palimpseste, à l'image de *Veuves au maquillage* (2000), le premier d'entre eux, qui peut être lu comme une réécriture de *L'Anatomie de la mélancolie* (1621) du très savant Robert Burton. Chevillard développe des talents d'acrobate verbal, préférant le détour inattendu, très souvent métatextuel, à toute forme d'intrigue romanesque classique. Volodine compose quant à lui, depuis ses tout premiers textes, l'architecture complexe d'un univers

¹ S. Beckett, *Malone meurt*, Minuit « Double », 2004 [19], p. 171.

² A. Breton, *Les Pas perdus* in *Œuvres complètes I*, Gallimard « Pléiade », 1988, p. 196. Je précise ici que la référence à Breton est fortuite ; je ne lui emprunte qu'une phrase qui me paraît heureuse, rien de plus.

³ ... en précisant que ce sous-champ est « voué de manière exclusive à la production pour producteurs ». P. Bourdieu, « Le champ littéraire » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, 1991, p. 7.

sombre, post-humain, d'où l'humour n'est pas absent mais qui laisse tout de même peu de place à l'espoir... Il serait vain de rendre justice à ces trois œuvres en trois phrases ; toujours est-il que ces auteurs ont en commun de ne pas faire partie des têtes de gondoles des supermarchés et de ne pas choisir les schémas scénaristiques attendus fournis par ceux qui veulent y être exposés. Sans s'alourdir de nuances, on peut dire de chacun d'eux qu'ils exercent leur travail de romancier dans la constante méfiance du roman.

Cette méfiance passe – et c'est le second point qui les rassemble – par l'écriture de listes. Celles-ci se présentent, chez chacun d'eux, sur un mode essentiellement digressif : il s'agit toujours d'écrire des romans, mais jamais le roman que l'horizon d'attente du « romanesque » a mis en place. C'est la raison pour laquelle la problématique *hybris*-mélancolie sera tout d'abord mise entre parenthèses dans les pages qui suivent : la liste ne dit généralement pas où elle veut en venir, et cette réserve s'avère très souvent le seul but – métanarratif – de l'écriture du roman dans son ensemble.

3.1 L'indécidable

Indécidable : ce qualificatif apparaît dans le titre de l'essai que Bruno Blanckeman consacre à Jean Echenoz, Hervé Guibert et Pascal Quignard. Si Blanckeman y a recours, c'est pour inscrire ces auteurs dans un champ contemporain caractérisé globalement par un « état d'incertitude extrême qui double tout acte d'écriture ». Il poursuit :

L'affirmation par le doute, la défiance face à toute forme de systématisme, le discrédit relatif de l'activité théorique depuis les années 1980 représentent à cet égard un trait majeur. L'impossibilité pour la littérature de se penser comme universelle, la perte d'un esprit de système [...] imprègnent la littérature romanesque fin de (vingtième) siècle.⁴

Le caractère à la fois métanarratif et auto-suspiceux du roman contemporain est donné comme à peu près universel par Blanckeman, et constitue donc pour lui l'un des traits majeurs de l'indécidable romanesque :

Le roman se régit ainsi selon une ligne de tension alternant effets de prise et de déception, et semble porteur d'une légère schizé : simultanément, il produit de la fiction

⁴ B. Blanckeman, *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert et Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 11.

et surligne cette production, énonce du romanesque et le dénonce comme tel. Cette nature indécidable fait de lui, par excellence, un médiateur pour un temps flottant.⁵

Un très grand nombre de romans contemporains, si ce n'est l'intégralité de la production française retenue par la critique et par l'université, peuvent figurer sous l'égide du qualificatif d'indécidable, ainsi présenté. Certes, Blanckeman précise, pour chacun des auteurs qu'il traite, les modalités particulières qui les inscrivent dans ce contexte général. La question générique, par exemple, focalise une partie de ses observations (Quignard et Guibert « remettent ainsi en cause les distinctions entre roman, autobiographie et essai » tandis qu'Echenoz « se plaît [...] à varier les catégories intragénériques »⁶) ; plus généralement, il conclut à une « indécidabilité du sens » : « A une position de sens dominant, régissant la polysémie du texte, les récits littéraires de la fin du vingtième siècle préfèrent une proposition de sens contingents, et le décentrement de pistes dispersées à la concentration autour de foyers centraux.⁷ »

Tout cela est vrai – et l'est aussi pour les trois auteurs qui feront l'objet de mon chapitre⁸. A la condition d'adjoindre à ces observations nécessaires, d'autres, plus spécifiques. Ainsi la plus grande partie de mon analyse portera sur des effets d'indécidabilité très locaux ; la liste étant avant tout une forme observable localement, on ne s'étonnera pas de ce choix. Ni de voir celle-ci figurer dans la série des dispositifs (micro-) textuels qui détermineront le caractère globalement indécidable des textes étudiés. Mais il faut tout d'abord s'entendre sur ce concept.

Pour cela, on partira des observations de Blanckeman, et en particulier de ce déficit d'universalité du littéraire dont il était question plus haut. Selon le même principe, Jean Bessière, dans un essai de 2001, propose de penser le littéraire comme dépris de son « statut d'exception », c'est-à-dire débarrassé de tout effet de surplomb du discours littéraire sur d'autres types de discours. Ce surplomb est l'héritage d'un roman fondé sur les grands principes du XIX^e siècle, en particulier le réalisme et le romantisme, le premier parce qu'il prétend détenir une autorité langagière sur le réel dont il rend compte, le second parce qu'il instaure, en amont du

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, pp. 203-204.

⁸ Ainsi l'œuvre de Pierre Senges est-elle, comme l'observe Audrey Camus, « toujours entre l'essai et la fiction » (« Une éthique de l'idiotie : l'œuvre de Pierre Senges » in M. Dambre et R. J. Golsan (éds.), *L'Exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Presse Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 169). Ainsi Olivier Bessard-Banquy remarque-t-il que « le texte chevillardien se distingue par sa très relative allégeance aux impératifs romanesques » (*Le Roman ludique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 40). Ainsi Lionel Ruffel avance-t-il que « le roman volodinien n'est pas constitué d'un discours mais d'une multitude de positions discursives intenables » (« Les fictions de Volodine face à l'histoire révolutionnaire », in B. Blanckeman, A. Mura-Brunel & M. Dambre, *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 166).

réalisme, une individuation de la voix poétique qui s'auto-justifie, privilégiant l'expression au détriment de la communication. L'indécidable est alors conséquence de cette déprise de surplomb : il est « où il y a la fin de l'autorité explicite de la littérature », il est le lieu de « la réduction de la surdétermination⁹ » (p. 11). Il s'agit de privilégier une littérature qui donne à voir les moyens dont elle dispose, tout en en faisant usage – ce que Bessière appelle la « figure de la puissance et de l'acte ».

En disposant la figure de la puissance et de l'acte, cette littérature [hors du statut d'exception] présente un jeu spécifique d'indécidabilité et de communication. Cette figure de la puissance et de l'acte consiste donc dans une manière d'inversion du pôle de l'objet de la littérature et de l'indétermination. Dans le jeu de la puissance et de l'acte, ce sont l'acte même et tout objet de l'acte qui sont caractérisés sous le signe d'une manière d'indétermination [...]. Le jeu de l'écriture n'est plus donné sous le signe de la surdétermination, mais sous celui de l'indécidabilité qui va avec ce constat du lacunaire, avec l'indétermination, qui lui est attachée, et qui n'exclut pas cependant une présentation déterminée des choses, des sujets des actions.

En d'autres termes (et quitte à orienter quelque peu la pensée très dense de Bessière), est indécidable une littérature qui « dispose la figure de la puissance et de l'acte », c'est-à-dire qui présente au lecteur les potentialités dont elle est investie dans le mouvement même qui la dévoile. Commencer, puis avancer dans le récit, va de pair avec l'évocation ou la suggestion que ce récit pût être autre chose qu'il n'est – tout en n'étant jamais que lui-même. Car, et c'est important pour ce qui va suivre, même si le récit peut sembler incertain dans son *telos*, il existe de manière positive, non pas virtuelle ; *indécidable* ne veut pas dire *non-communicué* ; ne veut pas dire retenu dans l'infini des possibles.

Il ne faudrait, pourtant, pas confondre cette « présentation déterminée » avec l'usage d'une autorité : que celle-ci soit d'ordre générique (ce qui serait le cas d'une littérature installée dans son statut d'exception) ou d'ordre énonciatif. Cette autorité, que Bessière combat en l'identifiant au « statut d'exception » et qui prend racine au sein de discours littéraires communs, peut correspondre, dans l'horizon légèrement décalé d'un questionnement sur l'autorité de l'origine énonciative du discours en général, à ce que Derrida combat pour sa part sous le nom de « logocentrisme ». Dans l'essai *Force de loi*, Derrida rappelle que, préalablement à l'indécidable tel qu'il le théorise, doit avoir lieu le moment de « l'*epokhé* de la règle », c'est-à-dire de la suspension du jugement.

⁹ J. Bessière, *Quel statut pour la littérature ?*, PUF « L'interrogation philosophique », 2001, p. 11.

Pour qu'une décision soit juste et responsable, il faut que dans son moment propre, s'il y en a un, elle soit à la fois réglée et sans règle, conservatrice de la loi et assez destructrice ou suspensive de la loi pour devoir à chaque cas la réinventer, la re-justifier, la réinventer au moins dans la réaffirmation et la confirmation nouvelle et libre de son principe.¹⁰

Dans un second temps, Derrida, reprenant un mode argumentatif fréquent chez lui¹¹, dépasse l'opposition dialectique fondée sur des catégories connues et balisées. (En l'occurrence, cela pourrait s'appliquer à l'alternative « coupable / non coupable », bien que *Force de loi* ne soit pas spécifique à ce propos.)

L'indécidable n'est pas seulement l'oscillation ou la tension entre deux décisions. Indécidable est l'expérience de ce qui, étranger, hétérogène à l'ordre du calculable et de la règle, *doit* cependant – c'est de *devoir* qu'il faut parler – se livrer à la décision impossible en tenant compte du droit et de la règle. Une décision qui ne ferait pas l'épreuve de l'indécidable ne serait pas une décision libre, elle ne serait que l'application programmable ou le déroulement continu d'un processus calculable.¹²

De façon comparable, lorsque l'indécidable se manifeste au niveau textuel, et au-delà du moment de l'*epokhé*, il est précisément – et aporétiquement – *l'expression d'une décision*. Aporétiquement, car l'indécidable ne se résout pas par un obstacle à la décision : au contraire, il force la décision, qui devient alors la seule véritable, car elle est hors-catégories, inédite. Pour le dire dans les termes de François Raffoul commentant *Force de loi*, « l'aporie même est le lieu de la liberté » – puis il cite Derrida : « Là où il me reste une zone de choix, je suis dans l'antinomie, la contradiction, et à chaque instant, je veux garder la plus grande liberté possible pour négocier entre les deux »¹³.

Cela, c'est pour l'indécidable au sens large. Quand il s'agira de faire de la liste l'un des instruments de cet indécidable, le propos se resserrera, se précisera : finalement, c'est aussi entre *hybris* et mélancolie que l'indécidable se manifesterait. Mais nous verrons que les auteurs

¹⁰ J. Derrida, *Force de loi*, Galilée, 1994, p. 51. Je précise que cet essai est une conférence donnée devant un public de juristes, et où le logocentrisme prend la forme de la parole de loi et de la décision judiciaire.

¹¹ Par exemple dans *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 234, lorsqu'il est question du « supplément » qu'est l'écriture : « La manière dont [Rousseau] détermine [le supplément], et, le faisant, se laisse déterminer par cela même qu'il en exclut, le sens dans lequel il l'infléchit, ici comme addition, là comme substitut, tantôt comme positivité et extériorité du mal, tantôt comme heureux auxiliaire, tout cela ne traduit ni une passivité ni une activité, ni une inconscience ni une lucidité de l'auteur. La lecture doit non seulement abandonner ces catégories – qui sont aussi, rappelons-le au passage, des catégories fondatrices de la métaphysique – mais produire la loi de ce rapport au concept de supplément. »

¹² J. Derrida, *Force de loi*, *op. cit.*, p. 53, souligné par l'auteur.

¹³ F. Raffoul, « Derrida et l'éthique de l'im-possible », disponible en ligne : <http://mondesfrancophones.com/espaces/philosophies/derrida-et-l%E2%80%99ethique-de-l%E2%80%99im-possible/#sthash.y1IkA7K9.dpuf>, consulté le 15.08.2014.

présentés ici vont au-delà de cette polarisation. On voyait déjà chez Le Clézio et chez Modiano poindre une résolution du binarisme. Pour le premier, dans le mouvement qui le portait de l'*hybris* à la mélancolie ; pour le second, alors que l'*hybris* apparaissait comme réprimée au bénéfice d'une mélancolie douteuse/impure, par la désistance du sujet. Ce qu'un tel concept suggère, et que l'indécidable inaugure véritablement dans le champ contemporain, c'est un renouvellement de la responsabilité éthique de l'écrivain. « C'est de devoir qu'il faut parler », ou, pour citer Derrida à nouveau :

C'est là un moment de suspens, ce temps de l'*epokhé*, sans lequel en effet il n'y a pas de déconstruction possible. Ce n'est pas un simple moment : sa possibilité doit rester structurellement présente à l'exercice de toute responsabilité si celle-ci ne doit jamais s'abandonner au sommeil dogmatique, donc se renier elle-même.¹⁴

3.2 Incipits

On fera ici usage du terme incipit selon une signification élargie : celle de l'ouverture du roman, laquelle peut se prolonger sur plusieurs pages comme se restreindre à son premier paragraphe ou à sa première phrase¹⁵. Pour Andrea del Lungo, « il est insuffisant de limiter l'analyse à la seule première phrase¹⁶ », puisque le roman moderne ne s'accorde pas toujours sur cette unité (il mentionne Beckett et Simon). Il préfère parler de « première unité du texte¹⁷ », laissant subsister un flou heuristique que je m'empresse d'adopter à mon tour. Le fragment textuel qui s'y rapporte possède en effet une « géométrie variable¹⁸ ».

La raison qui me pousse à observer ce lieu du texte est triple. Tout d'abord, comme on l'a vu, il s'agit de prévenir une lecture trop élargie de l'indécidable, et de ramener celui-ci à un fragment de texte qui puisse se prêter à l'analyse de ses composants textuels. L'analyse locale est nécessaire lorsqu'il s'agit d'observer une forme qui apparaît localement. Ensuite, et c'est la deuxième raison, les auteurs rassemblés ici le sont principalement en raison de leur propension commune à la digression. Or les débuts de romans me semblent être précisément le lieu où la

¹⁴ J. Derrida, *Force de loi*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵ « Où s'arrête l'incipit ? [...] Des réponses diverses ont été apportées à la question, de celle qui limite l'incipit à la première phrase du roman, à celle qui en fait le fragment isolé par un blanc graphique ou celle, plus souple, mais plus instable, qui le définit comme la première unité narrative du texte. » Catherine Rannoux, « Commencer : comment est-ce ? Quelques incipits simoniens » in Liliane Louvel (dir.), *L'Incipit*, Poitiers, La Licorne, 1997, pp. 49-50.

¹⁶ A. del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit » in *Poétique* n° 94, 1993, p. 135.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 136.

présence de celle-ci devrait être le moins probable. C'est là qu'elle sera la plus exotique, simplement parce qu'il n'est pas commun d'assister à la déviation du cours d'un récit lorsque celui-ci n'existe qu'à peine. Un tel exotisme aura pour avantage de conférer à nos observations le privilège de la métonymie : une transposition de ces procédés à d'autres lieux du roman sera d'autant plus plausible que la digression y est ordinairement plus courante. En d'autres termes, le lieu du démarrage du récit étant précisément celui où le récit devrait le moins s'enliser, s'il s'enlise dès le début, c'est que tel sera probablement son sort par la suite.

La troisième raison de ce choix concerne la taille du corpus envisagé. Je me réserve le loisir, au cours de l'analyse, de prendre pour exemples des passages tirés du milieu, ou de la fin, de ces romans. Mais dans un premier temps, restreindre les observations aux incipits est une mesure d'économie : deux de ces trois auteurs ont commencé à écrire il y a de cela une trentaine d'années, et le nombre de publications à traiter est vaste – encore devra-t-on également restreindre le nombre d'incipits observés.

Une mise au point théorique est nécessaire, pour mieux nous préparer à la confrontation avec les débuts de romans qui vont nous occuper. A ce propos, les remarques de Jean-Jacques Lecercle présentent un caractère assez audacieux. Celui-ci déclare en effet que

toute séquence linguistique ou narrative est une chaîne de Markov [...] : une séquence d'états finis tels que le premier état fait l'objet d'un choix sans aucune contrainte, le second est contraint par le premier, le troisième par les deux précédents, le dernier élément de la séquence étant une carte forcée, soumise à des contraintes maximales.¹⁹

Aussi, pour Lecercle, « tout est dans l'incipit, dont le reste du texte n'est que le développement²⁰ ». Ce point de vue extrême sera nuancé ensuite par l'auteur, qui conviendra que « cet *incipit* me dit certes tout, tel un programme narratif, mais il ne me dit presque rien, car il fonctionne aussi comme un leurre²¹ », c'est-à-dire qu'il disperse l'attention, en suspendant par exemple, dans sa *captatio benevolentiae* même, l'effet de certaines informations dont la pertinence se réoriente au fil de la lecture et qui ne prendront leur sens définitif que plus tard. Il paraît en effet clair que les premières lignes d'un roman ne fonctionnent pas uniquement sur la simple mécanique du passage rhème-thème, mais que s'y jouent également des phénomènes de prolepse, d'ellipse ou de cataphore : des promesses, des retards. Mais le terme de « leurre »

¹⁹ J.-J. Lecercle, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit », in *L'incipit*, *op. cit.*, p. 9.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.*, p. 10.

évoque également la polarisation du regard et de l'attention du lecteur en ce point focal du récit, où quelque chose se joue de singulier. Le lecteur sait cela, mais ne sait pas toujours où regarder ; il sera peut-être trompé s'il choisit de privilégier tel élément au détriment de tel autre. C'est pourquoi le schéma de type « chaîne de Markov », même s'il offre une modélisation sommaire de l'incipit, présente un intérêt, car il supprime *a priori* le leurre, dans une sorte de primitivité du récit. C'est-à-dire dans la perspective fondamentale d'un texte dont chaque nouvel élément scelle le sort, et qui dans ce scellement verrouille aussi bien les spéculations du lecteur. C'est de la marquise qu'il s'agit et non de la comtesse, c'est à cinq heures, et non à six, qu'elle sortit – affublée pour l'occasion d'un passé simple dont Barthes faisait remarquer qu'il sanctionnait la concentration de l'action romanesque²².

Or la particularité des incipits de nos auteurs réside justement dans la mise en œuvre d'un certain nombre de dispositifs²³ formels. Ceux-ci, tout en fondant un type singulier de récit, vont à l'encontre de l'exigence de construction, de mise en place définitive, qui caractérise ordinairement (encore faudrait-il presque dire, après avoir exhumé la marquise, « caricaturalement ») l'incipit. Ils prennent la forme d'une série de figures qui instaurent ou qui thématisent l'indécidable. Un texte n'a jamais qu'un seul début, et c'est là que se dévoile son identité particulière. Mais chez nos auteurs, il y a toujours un double discours, un retournement : « c'est ainsi que cela se passe – cela pourrait se passer autrement », apprend-on en substance. Lire ces débuts de romans, c'est simultanément prendre connaissance d'une modalité singulière de récit (correspondant, en somme, à la liberté inséparable de l'indécidable derridien), et reconnaître que cette modalité ne se réduit pas à une série d'événements découlant les uns des autres – ce moment de la reconnaissance étant l'*epokhé* derridienne. De tels événements ou informations s'accordent au contraire, les uns aux autres, les avantages de leur pluralité ; voire de coexister dans l'incohérence de leurs présences contradictoires et simultanées.

²² R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 2002 [1953], t. 1, p. 190. : « [L]e passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin. Lorsque l'historien affirme que le duc de Guise mourut le 23 décembre 1588, ou lorsque le romancier raconte que la marquise sortit à cinq heures, ces actions émergent d'un autrefois sans épaisseur ; débarrassées du tremblement de l'existence, elles ont la stabilité et le dessin d'une algèbre [...]. »

²³ Ce mot est pris ici en son sens général de « moyens ». Je l'utiliserai, dans les lignes qui suivent, pour désigner aussi bien des figures de discours que des motifs présents dans les incipits, afin de ne pas me perdre dans plus d'analyses formelles qu'il n'est requis.

Il est inutile de dresser un inventaire complet de ces dispositifs, ni de s'y arrêter longuement, car un travail du même type a déjà été accompli en amont (partie II). J'en citerai quelques-uns, qui m'apparaissent comme centraux parce que, comme on le verra, ils apparaissent fréquemment chez nos trois auteurs, et aussi parce qu'ils sont, structurellement ou thématiquement, proches de la liste. Il va de soi – mais il faut tout de même le mentionner – que celle-ci en fait partie.

- **L'épanorthose.** Je mentionne ce terme à la suite de Laurent Demanze, pour qui la figure est centrale dans l'écriture de Pierre Senges²⁴ ; il faut toutefois marquer une réserve quant à la finalité de ce procédé, généralement considéré comme une reformulation en vue d'une précision²⁵. Cette figure est, chez nos auteurs, principalement rendue visible par les nombreuses clauses d'incertitude insérées dans la phrase, généralement autour de la conjonction *ou* (bien qu'il puisse aussi s'agir du terme *parfois*), indiquant deux (ou plusieurs) éventualités, mais sans qu'un choix ne soit forcément arrêté. Cette absence de choix est importante, car elle s'écarte de la finalité de l'épanorthose comme figure de correction. Dans le cadre de notre analyse, on verra que le retour syntaxique de B, dans un schéma de type « A ou B », ne correspond généralement pas à une reformulation de A, encore moins à sa désambiguïsation. Dans la plupart des cas d'épanorthose que nous observerons dans ce chapitre, les valeurs de A et de B sont coprésentes ; elles coexistent et ne s'annulent pas, même lorsqu'elles sont contradictoires. Ceci est capital pour comprendre nos auteurs, car l'opposition « ou... ou », lorsqu'elle exprime la stricte alternative, correspond à une binarité dialectique dépassée. « Notre » épanorthose ne doit pas se lire comme séparation (disjonctive), mais comme inclusion (conjonctive) des deux termes que séparent le « ou ».²⁶
- **La parenthèse,** incise fréquemment utilisée lors de digressions ; surtout si elle est longue ou multipliée, elle fera concurrence, voire obstacle, au récit.

²⁴ L. Demanze remarque, dans une intervention enregistrée disponible sur le site [remue.net](http://remue.net/spip.php?article4196) (<http://remue.net/spip.php?article4196>, consulté le 15.08.2014), que Senges pratique une « écriture de l'épanorthose ».

²⁵ Cf. par exemple Henri Morier, qui dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (PUF, 1975, p. 419) distingue l'épanorthose du *renforcement*, de l'*atténuation* et de la *rétractation*, et décrit la figure comme essentiellement vouée à la correction d'un propos tenu antérieurement.

²⁶ Il faut noter à ce stade qu'entre le refus d'une littérature à « statut d'exception » et la promotion du conjonctif par rapport au disjonctif, on se situe dans un espace de réflexion très proche de celui de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans « Rhizome ». Un rhizome qui « procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre » (G. Deleuze & F. Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 32).

- Il a déjà été question à de nombreuses reprises de **la prétérition**, à propos de laquelle je me contenterai donc de prétérer, justement, le rapport de proximité que cette figure entretient avec la liste.
- La **répétition**, dont on a vu également qu'il s'agissait d'un procédé lié à l'asyndète et à la polysyndète (*supra*, II.2.2).
- La **métanarration**, par laquelle un narrateur commente son propre geste narratif, prendra également une fonction d'évitement du récit premier.
- La **métalepse**, par laquelle les rôles énonciatifs s'échangent, présente un caractère potentiellement digressif, dans la mesure où cet échange de rôles perturbe la progression d'un récit, dont le bon fonctionnement exige en principe que son narrateur reste à sa place.

Tous ces dispositifs concourent à remettre en question l'ordre du récit pour le réinventer ; ils le font justement au moment de l'incipit, où cet ordre est prononcé²⁷.

²⁷ Comme l'observe Christelle Reggiani : « On peut définir l'*incipit* comme [...] un espace textuel liminaire instaurant un ordre linguistique des signes absolument distinct du hors-texte qui constitue le monde du lecteur ». (« L'ordre des signes : fixation de la référence et *incipit* romanesque dans *La vie mode d'emploi* », in *Revue Semen* n° 19, 2005, en ligne : <http://semen.revues.org/2127>, consulté le 15.08.2014.)

3.3 Du travail de Senges

3.3.1 *Veuves au maquillage* : la prolifération du récit

L'incipit chez Pierre Senges est un lieu où abondent les figures de l'évitement. Ma lecture se polarisera autour de ces figures, telles qu'elles apparaissent dans les premières pages du texte, notamment ici, le premier paragraphe du premier roman.

Il existe plusieurs versions d'une même épreuve – celle que les veuves prennent sous ma dictée (pas toutes en même temps mais l'une après l'autre, et le plus souvent c'est à la veuve favorite de s'y mettre), celle qui finalement demeure, est sans doute la moins improbable, c'est-à-dire aussi la plus crédible – il ne m'est pas permis d'en juger.¹

« Plusieurs version d'une même épreuve » : la duplicité est directement thématisée. Mais mieux encore, le flottement s'illustre par la syntaxe même de la phrase qui suit. Grammaticalement, le sujet de ce premier paragraphe se défile. Il nécessite une relecture pour que l'on puisse l'associer au pronom « celle », répété deux fois. Cette répétition entre en conflit avec le prédicat central « est sans doute la moins improbable ». Alors que ces multiples « versions d'une même épreuve » devraient appeler, après le premier tiret, une opposition comparative entre une version (« celle que les veuves prennent ») et une autre (« celle qui demeure »), le verbe *être* qui les suit, contre toute attente, les rassemble. Il ne s'agit pas des « versions » mais bien de l'« épreuve » (ou de l'unique « version », celle qui demeure), que reprend le double pronom « celle ». D'emblée, on observe donc ici la subsomption suggérée plus haut : il n'y a bien qu'un seul début de roman, qu'une seule épreuve qui demeure – la superposition des différentes versions étant, par la nature successive des unités du langage, impossible. Mais la langue même dans laquelle ce début se présente, en exploitant ses propres ambiguïtés syntaxiques, évoque un dédoublement. Au point que pour se défaire du sentiment d'agrammaticalité, et donc tenter de rétablir la nature *univoque* de la chaîne linguistique, il faut tout de même lire cet incipit *deux fois*.

Au-delà de cette première phrase, le début du roman est le lieu d'un travail de sape systématique de ses propres fondations. L'intégrité de son personnage principal, notamment, est mise à mal. Car si l'on apprend très vite que le narrateur homodiégétique est une sorte de folliculaire « commis aux écritures » (VM, p. 8) et qu'il est en train d'écrire ce que nous lisons

¹ Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Seuil « Verticales », 2000, p. 7. Dorénavant VM.

(le dispositif métanarratif est en place dès le début), on constate aussi qu'il est spécialisé dans la confection de faux, ce qui rend toute son entreprise suspecte. L'« épreuve », présentée au singulier dans l'incipit, passe ensuite au pluriel (on va le voir d'ici quelques lignes), en désignant d'une part ces écritures multiples – le travail du narrateur –, d'autre part le roman lui-même, mis en abyme. Une multiplication des possibles de l'écriture se met alors en place : une narration spéculaire s'ajoute à la principale. En effet, comme le narrateur le précise dès le début, tout ce qu'on lira dans *Veuves au maquillage* est un mélange entre une narration de première main (par le narrateur) et de seconde main (par les veuves, sous la dictée du narrateur). « Bien entendu, vient une heure, vient un moment, où je ne peux plus suivre, où j'abandonne le stylo à ces veuves bienveillantes qui écrivent sous ma dictée » (VM, p. 8) ; geste qui conduit naturellement à « l'interprétation », aux « erreurs » : « il est même possible qu'en mon absence elles se piquent de reprendre les épreuves, et corrigent les paragraphes d'introduction » (VM, p. 8). Même la première personne du singulier, présente dans les premières lignes, devient suspecte dès la deuxième page du texte. On pouvait d'ailleurs s'en douter dès l'affirmation « il ne m'est pas permis d'en juger », qui fonde la démission liminaire du narrateur.

En ce qui concerne le support du texte, le narrateur dit de sa production qu'elle est impossible à rassembler convenablement. Il écrit en effet à la main (« au commencement, je pouvais tenir moi-même le crayon », VM, p. 7), et sur papier, plus précisément

sur un carnet à spirales ou sur des feuilles volantes (selon la nature des commandes : car si la fabrication de fausses factures pour un expert-comptable exige un papier quadrillé ou du carbone pour les duplicatas, la correspondance apocryphe d'une dame galante s'accommode mieux d'un vélin couleur crème aux armes d'un Grand Hôtel – le reste à l'avenant : c'était ma façon à moi de me mettre dans la peau des personnages, d'adopter l'accessoire qui les résume, comme il suffit parfois de coiffer un melon pour devenir Laurel, ou Hardy, ou greffier au Château [...] » (VM, pp. 8-9).

Le support matériel du texte semble s'échapper des mains du lecteur, comme si les feuillets rassemblés étaient mal collés. Une assise supplémentaire du roman se dérobe ; tout ce qui devrait être unitaire semble promis à la fragmentation.

Dans cette perspective, le travail de Senges sur le style de son écriture est donc central. En fin d'extrait, on remarque l'une des figures les plus systématiques de l'écriture de Senges, l'épanorthose, introduite par « ou ». Déjà l'indécidable se dessine à travers cette figure : la conjonctivité du *ou* achoppe sur l'impossibilité logique qu'un simple chapeau melon puisse

transformer son porteur en un grand maigre, aussi bien qu'en un petit gros. Et s'il ne s'agit pas encore vraiment de liste, on voit bien néanmoins en quoi cette figure lui est parente – il en était du reste question *supra* (II.2.2), lorsqu'il s'agissait d'établir les liens entre liste et polysyndète, dont la répétition du « ou » fournit l'une des manifestations. Comme celle du « ni », qui apparaît également à plusieurs reprises en ce début de roman : « Ni plagiaire ni nègre, ni cet entre-deux mi-chair mi-poisson qui, peut-être, fait la fortune de certains polygraphes. » (VM, p. 10).

La première vraie liste de VM apparaît d'ailleurs quelques paragraphes plus loin, lorsque le narrateur décrit la nature générique de son travail. Il dit ne pas écrire d'autobiographie, mais il précise :

ou indirectement, puisqu'il s'agissait pour moi de fournir à un auteur tous les documents forcément inauthentiques lui permettant de rédiger ses mémoires : de la correspondance, des mots doux, des bulletins scolaires, un carnet de santé, un livret militaire voire même des casiers judiciaires venant donner du corps à une vie terne ou trop souvent dominicale, une enfance passée entre les jupes des deux parents, une adolescence dépourvue de sonnets comme d'amours. (VM, p. 12.)

Le dernier terme de la liste, le groupe « des casiers judiciaires », au pluriel inattendu, et muni d'un participe permettant à la phrase de se poursuivre, contribue à insérer la liste dans le corps même du texte, dans sa logique digressive. Mieux encore, cette logique est réembrayée par ce qui suit la liste : la tâche digressive est confiée à d'autres procédés formels, qui prennent le relais. Et comme la fin de l'extrait le montre, il est difficile de séparer nettement la liste de ces autres procédés ; il s'agit au contraire pour Senges de les entretisser. Pour montrer combien la liste est indissociable des autres figures de digression, je veux à présent de citer un long passage, toujours situé dans les premières pages de *Veuves au maquillage* :

Ce qui m'accablait, ce qui m'accable encore parfois, ce n'est pas seulement le corps et ses épreuves, ou la solitude, ou l'ennui, ou les refus en tous genres, ce n'est pas mon statut de faussaire faisant de moi à peine l'équivalent du chimpanzé dactylographe capable de taper un sonnet pourvu que le hasard y mette du sien ; ce qui m'accable ce n'est pas le reproche de mes clients trop exigeants, ceux qui comptent mes coquilles comme les vermicelles du potage, ce n'est pas le client mécontent, qui paye à regret, mais c'est au contraire le client satisfait, qui fait passer son soulagement pour de la reconnaissance : je redoute ceux qui m'offrent leur amitié à la place d'un pourboire et me donnent leur confiance comme si c'était un laissez-passer, ceux qui viennent chez moi, jusqu'à mon bureau où je croyais pourtant sublimer l'autisme et faire de ma solitude un bastion, poussent une pile de feuilles vierges afin de dégager un espace pour leurs fesses, s'assoient en amazone sur mon

plan de travail, me tapent dans le dos, se font appeler confrères, rient le plus fort possible et trinquent sans moi avec mon verre, partent en me promettant de ne pas revenir, reviennent en me promettant de ne pas rester, restent pour me jeter les cacahuètes refusées par les guenons du zoo ou des restes de tickets-restaurant que les bistrotis ou leurs maîtresses n'acceptent plus, cherchent à lire par-dessus mon épaule, essaient de lorgner mes premiers brouillons afin de voir à quoi ressemble l'hésitation – je redoute tous ceux-là [...]. (VM, pp. 14-15)

La répétition de la conjonction *ou* dans les premières lignes induit une demi-prétérition (« pas seulement ») qui, déjà, occasionne un effet de liste. Celle-ci s'installe ensuite à plusieurs niveaux de la phrase, pour prendre ses quartiers principaux dans la dernière moitié de l'extrait, à travers la déclinaison des verbes dépendant de « ceux qui » : ceux qui viennent, poussent, s'assoient, me tapent etc. La prétérition qui régit toute la première moitié de l'extrait, renouvelée par la répétition des « ce n'est pas », se retourne en une affirmation positive, en deux temps : « mais c'est au contraire », puis « je redoute », qui ouvre la liste. Celle-ci se présente à son tour en deux temps, le second réalisant un effet de focale sur le lieu central où sévissent tous ces fâcheux : « jusqu'à mon bureau ». Au moment du resserrement de l'action dans le cadre intime et précieux du bureau, où se joue le travail du narrateur, apparaît une double métalepse : soudain, c'est le lecteur qui se trouve à « lire par-dessus l'épaule » et constate « l'hésitation » d'un narrateur qui se transforme en figure d'auteur. Le travail romanesque n'avance pas assez vite, à l'instar de celui du faussaire fictif. Puis, la récapitulation de « je redoute tous ceux-là » apparaît comme une reprise de contrôle sur ce qui précède, et qui menaçait de s'étendre encore. Mais qu'on ne se croie pas pour autant sauvé de ce danger. Car la phrase ne se termine pas là, le flot digressif, des reformulations et des épanorthoses, reprend :

[...] je redoute tous ceux-là, je crains comme la gale la bienveillance de mes anciens clients, secrétaires d'Etat ou vedettes du parlant, familles de banquiers liées au thaler ou faisant chuter le yuan chaque fois qu'elles réussissent une vente, tous ceux dont les remerciements ressemblent au pied du chasseur de tigre posé sur la dépouille [...]. (VM, p. 15.)

La liste apparaît donc au sein d'une série de dispositifs dont la fonction commune est digressive ; mais dans le même temps, la digression apparaît comme le principe central de la progression romanesque. On peut donc résumer le processus en affirmant que la fonction de la liste dans l'écriture de Senges est de servir une écriture constamment entretenue de ses propres possibilités de progression, mutuellement sabordées. Des possibilités d'autant mieux multipliées que la liste est, de toutes ces figures digressives, la plus intense. Elle est au centre de ces

dispositifs visant à une fragmentation générale de tout ce qui peut l'être, et en particulier, ce qui ne nous étonnera guère, du sujet, en la personne du narrateur. Je suggère rapidement ici cette direction prise par le premier roman de Senges, tout en gardant pour plus tard des conclusions qui demanderont à être étayées par d'autres cas.

Reprenons un instant, dans l'extrait cité plus haut, la mention du « corps et ses épreuves » – épreuve comme souffrance, mais aussi comme copie. Le Robert donne, pour ce second sens du mot, la définition suivante : « résultat d'un essai ». Le roman sengien est toujours un rappel de la nature de l'épreuve, car il lutte sans cesse pour préserver les potentialités de l'écriture, résolues finalement par la page imprimée. Avec l'aboutissement, vient toujours aussi l'essai, les essais. Et donc, le corps a ses souffrances comme il a ses versions et ses fragments. Car, je ne l'ai pas encore mentionné, le narrateur dévoile assez vite de morbides intentions : il veut se faire proprement assassiner, par ces veuves qu'il a recrutées et séduites à leurs sorties de prison, sur la foi de leur passé homicide. Une mise à mort du *je*, qui s'étend au fil du texte tout entier, sous la forme d'un lent démembrement², prétexte à de nombreuses digressions. Une « façon d'appliquer à mon anatomie les principes de la mosaïque » (VM, p. 151), explique le narrateur, précisant quelques pages plus loin que « faire de son anatomie une mosaïque permet de disparaître, de s'affranchir » (p. 158). Senges exploite le genre de l'anatomie, où chaque partie du corps sert de support à l'écriture. Le passage de l'une à l'autre est aussi graduel dans l'émiettement du corps que dans la succession des pages. Ou, comme le formule Audrey Camus : « Ainsi la dispersion du corps du protagoniste assure-t-elle tout naturellement la prolifération du récit.³ » Le corps se résout dans l'écriture, et la thématization de ses parties à travers leur dispersion : indices que la présence de listes est liée à la question de son sujet énonciatif. « L'exploration du corps suscite celle du langage, la progression du récit étant d'ailleurs subordonnée à l'étendue de ce lexique anatomique que la dissection permet d'inventorier⁴ ».

² C'est un autre Robert, Burton, qui sert d'hypotexte à VM avec son ouvrage de 1621 *The Anatomy of melancholy*. Ce texte-somme est une sorte de dissection par le langage de toutes les causes et de tous les effets possibles de la mélancolie. Voir à ce propos Audrey Camus, « Anatomie de la fiction : *Veuves au maquillage* de Pierre Senges » in *Littérature* n° 151, septembre 2008.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

3.3.2 Intra-, inter- et métatextualité

Les aventures de Percival est un « conte phylogénétique » (je reprends l'appellation générique figurant sur la couverture) publié en 2009, où Senges traite d'un thème, le « paradoxe du singe savant », déjà mentionné dans l'un des extraits de *Veuves au maquillage* qui précèdent : il s'agit de placer un singe devant une machine à écrire et d'attendre que soit produite une œuvre littéraire après un temps défini (proverbialement *Hamlet*, ou les sonnets de Shakespeare – je donnerai plus loin quelques exemples littéraires de ce motif). En voici l'incipit⁵ :

Comment raconter notre histoire ? Pour reprendre une formule déjà prononcée ailleurs, dans d'autres circonstances et à d'autres sujets : *il existe plusieurs versions de la même fable* – certaines limpides, certaines obscures, certaines loufoques, ou emphatiques, ou lestes, gaillardes, austères, lubriques, suaves, ou rimées en alexandrins ; et certaines si éloignées de l'original, en profitant d'une liberté nouvelle, en combinant les alphabets, qu'on y trouve un seul mot d'authentique, un seul, ou bien trois points de suspension – et encore : au mauvais endroit. (AP, p. 7 – souligné par l'auteur.)

On reconnaît d'emblée la « formule déjà prononcée ailleurs », qui était, à un terme près, celle de l'incipit de *Veuves au maquillage*. On peut dès lors s'attendre à ce que les dispositifs qui gouvernaient le premier texte soient également présents dans celui-ci. Cependant, *Les Aventures de Percival* se distingue par une généricité marquée (celle du conte, identifiable dès son titre et son sous-titre), à travers laquelle l'indécidable se manifeste de manière particulière. En effet, cette généricité est ordinairement très rigide (on se souvient que Propp, en parlant des fonctions du conte, remarquait que celles-ci « se répètent d'une manière stupéfiante⁶ »). Dans le début des *Aventures de Percival*, Senges joue avec ce cadrage et cherche à s'en distancer, tout en exhibant sa connaissance et sa maîtrise des formules consacrées. « Notre histoire », par exemple, dénote une inclusion pédagogique du lecteur dans une démarche narrative rassurante (cette histoire m'appartient comme à vous, entrons-y ensemble). La difficulté d'affronter le récit se présente (« comment raconter ? »), ainsi que l'indécidabilité de l'instance narrative, car si l'histoire est *nôtre*, elle n'est donc pas celle du *je*. En ce début de texte, Senges fait coexister le balisage rassurant de la matière et l'incertitude de la manière. Une fracture qu'inaugure la formule « il était une fois », dépourvue du complément attendu : on ne sait pas *ce qu'il* était une

⁵ ...bien qu'il soit délicat d'en arrêter précisément le lieu, car le début du premier chapitre est précédé d'un court prologue consistant en une phrase : « Selon un axiome célèbre : *il était une fois*. » P. Senges, *Les Aventures de Percival*, illustré par Nicolas de Crécy, Dis Voir « Contes illustrés pour adultes », 2009, p. 5. Dorénavant : AP.

⁶ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil « Points », 1970, p. 30.

fois. On se doute bien que quelque chose va arriver pour combler le vide, et qu'une fois le livre commencé, l'horizon d'attente instauré par le nom de son héros se trouvera confirmé. Mais ce n'est pas le cas : aucune solution ne sera arrêtée. Si l'ironie de ce prologue est forte, comme en témoigne la remarque métanarrative qui l'inaugure, le « une fois » rappelle directement le caractère unique de l'incipit, celui qui revient dans les singuliers de « notre histoire », de « la même fable » et de la « même épreuve ». Ce qu'il « était » s'avère en fait le « une fois » : qu'arrive-t-il à l'unique au sein du multiple ?

C'est dire que raconter équivaudra à modérer constamment le récit, quitte à l'enrayer. Et les modalités de cet enraiment passent à nouveau par un jeu de duplication, dont les dimensions sont multiples. Intratextuelle tout d'abord, car la formule mise en évidence commence par ajouter à cet incipit celui de *Veuves au maquillage* ; n'était le changement d'« épreuve » à « fable », les débuts des deux textes sont analogues. Il ne sera pas question de ramener dans le paysage des *Aventures de Percival* les veuves du premier roman, ni même son narrateur – en effet, celui des *Aventures de Percival* se présente comme une figure auctoriale ; néanmoins les procédés du premier roman auront cours ici également. En l'espèce, ils se présenteront principalement sous l'aspect d'une épanorthose portant sur les différentes « versions » du conte. Dans un premier temps, le récit s'attelle à établir la généalogie du singe Percival (chap. 2), puis à présenter le personnage plaisamment nommé McIntosh (chap. 3 et 4) : « son éleveur, son maître, son ami, son laborantin et son propriétaire, les différentes versions de la fable le présentent parfois comme mathématicien de métier et jardinier amateur, parfois comme jardinier professionnel et mathématicien du dimanche » (AP, p. 12). Puis apparaît, avec le chapitre 5, l'énumération des différentes versions de la fable, en commençant par celles dont l'existence historique est vérifiable (de Léonard de Pise en 1202 à Arthur Koestler en 1972⁷). Les chapitres suivants seront rythmés par l'énumération de versions fictives, numérotées jusqu'à 99 (plus une, constituée par l'épilogue). En voici un exemple, spécialement resserré :

⁷ Certaines de ces versions sont facilement vérifiables : ainsi Emile Borel a-t-il effectivement fait paraître en 1913 un article où il mentionne un million de chimpanzés attablés pendant un an à un million de machines à écrire, débouchant théoriquement sur la production de copies de tous les livres écrits dans l'histoire humaine. Mais d'autres sont plus difficiles à corroborer : ainsi une recherche (rapide) ne m'a pas permis de déterminer si Léonard de Pise (Leonardo Fibonacci) avait bien publié sa version, si Evariste Galois avait effectivement « la veille de sa mort [...] ébauch[é] dans la marge d'un cahier une nouvelle version de la fable » (AP, p. 20) ou s'il s'agit d'inventions de la part de Senges. Il n'est pas important de faire ici la part des choses entre le vrai et le faux, sachant que l'invention intervient de toute façon à partir des versions numérotées qui constituent l'essentiel du texte. Bien plutôt, il s'agit de reconnaître dans ce doute un signe supplémentaire d'indécidable.

Selon la version 34, le singe Percival imite un secrétaire du temps des claviers mécaniques – selon la version 35, Percival imite McIntosh imitant lui-même le doctorant, tout à ses chiffres, son sérieux, son protocole, ses articles et sa réputation – selon la version 36, Percival imite avec plus de talent encore, plus d’exactitude, la Remington : ses mécanismes, son articulation, sa plasticité, sa résistance, sa faculté d’obéir et celle de se montrer rétive, ses reflets, ses rouages, son élégance d’avant-guerre et son humilité d’outil – selon la version 37, Percival fatigué d’imiter ce qui l’entoure voudrait franchir le mur pour retrouver, derrière, tout un monde à singer librement : singer comme on reconnaît, et embrasse. (AP, p. 60.)

On voit ici que le principe de liste, présent au niveau microtextuel, s’invite dans l’organisation générale du texte, qui peut être considéré comme une vaste énumération des différentes versions de la fable. Cette énumération est le principal des dispositifs d’indécidabilité du texte : aucune de ces versions n’est présentée comme la bonne, toutes sont le palimpseste de la précédente. Le terme de « fable » est d’ailleurs ambigu, car il s’agit aussi bien – comme la succession historique des noms du chapitre 5 le rappelle – d’expériences de pensée conçues par des mathématiciens. On a moins affaire à des réécritures littéraires de la même fiction qu’à des essais réitérés, destinés à éprouver un progrès scientifique en matière de théorie des probabilités. Un progrès qui – et ce n’est pas là le moindre des aspects de ce texte – ne se produira pas.

Mais voici qu’intervient une autre dimension duplicative du texte : son intertextualité. Je ne m’étendrai pas longuement sur la question, qui devrait faire l’objet d’une analyse plus fournie – mais ce n’est pas ici mon propos⁸. Rapidement donc : à rétablir dans sa profondeur historique le nom de notre singe, on remarquerait que l’histoire du chevalier Perceval fait elle aussi l’objet de très nombreuses versions (de Chrétien de Troyes à la série télévisée *Kamelott*). Et que ce personnage mal dégrossi, voire idiot⁹, ex-enfant sauvage entré à la cour du roi Arthur sans en connaître les usages, aura connu au cours de l’Histoire un destin de héros-cobaye similaire à celui de notre chimpanzé pour les scientifiques qui l’observent...

On trouve donc ici une explication supplémentaire au hiatus entre la promesse générique du conte, déjà ébranlée par le prologue, et l’allure fatrasique du texte qui s’ensuit. Ironiquement, le terme d’« aventures » entre dans le double jeu instauré par Senges à l’orée de son texte. Car si ce pluriel ne désigne pas la proverbiale *succession d’épreuves* au terme desquelles

⁸ Je renvoie donc à celui de Christophe Imperiali, dans sa thèse de doctorat sur le sujet, *En quête de Perceval. Etudes sur un mythe littéraire*, Université de Lausanne, Faculté des lettres, A. Wyss (dir.), 628 p., 2008.

⁹ La fascination de Pierre Senges pour les personnages d’idiots littéraires lui a d’ailleurs fourni la matière d’un de ses livres, *L’Idiot et les hommes de parole*, dont il sera question plus loin.

le héros en devient véritablement un, il correspond tout de même aux recommencements induits par la *juxtaposition des différentes versions* de la fable, dont le singe Percival est à chaque fois le héros-cobaye. Ce remplacement répond à l'horizon d'attente fort que proclame le titre : il est donc à noter que répondre à cette attente par la juxtaposition plutôt que par la hiérarchisation des événements constitue un programme, à son tour, fort – au même titre que *Le Vaillant petit tailleur* d'Eric Chevillard, dont il sera question plus loin.

Pour en revenir à l'incipit de *AP*, on constate que la liste figure en bonne place parmi les dispositifs d'indécidabilité qui s'y manifestent. A nouveau, ceux-ci sont développés sous forme composite, s'intégrant les uns aux autres. La liste n'est pas respectée dans son intégrité, elle est semée d'irrégularités au cours de l'énumération : la disparition du pronom « certaines », que remplace une polysyndète en « ou », laquelle s'interrompt également, pour réapparaître à la fin de la phrase, etc. A chercher un ordre dans cette liste, une raison objective pour expliquer ces irrégularités, on ne les trouverait, me semble-t-il, que dans une certaine musicalité de l'énoncé¹⁰. Je ne développerai pas cet aspect, trop éloigné des questions qui fondent ce chapitre, mais une chose paraît claire : Senges répond à la question qu'il posait en ouverture. Il racontera cette histoire « en profitant d'une liberté nouvelle ». On retrouve ici l'ambivalence de l'incipit sengien : si ce début est hésitant, c'est qu'il s'agit de faire de l'hésitation le propos central de la métanarration qui accompagne le récit. Il n'y a bien qu'un début au texte, où se programme définitivement l'indétermination de ce dernier. Tout comme il n'y a, véritablement, qu'un texte, mais où se déploient presque constamment ses propres possibilités :

Les versions ne sont pas infinies, ça serait prendre ses fantômes pour une réalité mathématique – mais un certain nombre d'indices font croire qu'elles prolifèrent encore, à l'heure où s'écrivent ces lignes, et ne cesseront qu'après avoir fait taire toute autre forme de narration. Elles utilisent les mots chimpanzé, babouin, orang-outang, Olivetti et Underwood ; elles invoquent les sonnets de Shakespeare ou son théâtre complet (comédies, tragédies, drames historiques), ou le British Museum, parfois la bibliothèque de Warburg, en attendant de plus vastes cavernes d'Ali Baba classées par ordre alphabétique [...]. (*AP*, p. 53.)

¹⁰ En effet, la liste présente une prosodie organisée, mélangeant l'octo- et le décasyllabe, en écho à la mention finale des alexandrins. Cela est plus visible si l'on présente la liste ainsi (sans prendre en compte les *e* muets) :

certaines limpides, certaines obscures, (8)
certaines loufoques, ou emphatiques, ou lestes, (10)
gaillardes, austères, lubriques, suaves, (8)
ou rimées en alexandrins ; (8).

On pourrait commenter longuement cet extrait, où se confirment les constats précédemment formulés sur la place de la liste dans les procédés narratifs de Senges. Mais je souhaite attirer l'attention sur la métanarration qui polarise ici l'écriture de Senges, et qui était également présente dès l'incipit des *Aventures de Percival*. Très visiblement exposée dès le début du livre, la dimension métanarrative, en tant que modalité de duplication du texte, illustre un projet d'ensemble, métaphorisé ensuite par la fable elle-même, ou par l'hypothèse mathématique qui lui est afférente : mis devant une machine à écrire durant un temps assez long, un singe produira non seulement *Hamlet* ou *La Recherche du temps perdu*, mais finalement tous les énoncés possibles, parmi lesquels une infinitésimale quantité correspondra à la littérature produite par l'ensemble de l'humanité durant son Histoire, à l'intérieur de quoi l'on trouvera également *Les Aventures de Percival*. La certitude d'une telle production est totale, pour autant que le temps à disposition soit infini. Senges, jouant de la paronomase qui rapproche son nom du mot *singe*, se dépeint discrètement comme le producteur d'un phénomène aléatoire. Contrairement à *Veuves au maquillage*, *Les Aventures de Percival* présente en effet un narrateur assimilable à une figure auctoriale. Au « notre histoire » initial répond, dans le reste du texte, une série d'autres « nous »¹¹. De la même manière que le texte hésite entre le conte et l'essai scientifique, la valeur du « nous » oscille entre l'inclusion du lecteur qui caractérise le premier et le « nous » de modestie, qui se rapporte aux usages du second. On pourrait repérer de nombreuses autres manifestations de subjectivité auctoriale. Le conte se double d'un propos sur la manière d'écrire le conte, manière qui le fait tendre vers l'indécidable. Au fil du récit, la distinction se brouille entre la figure auctoriale et celle du singe, de plus en plus souvent présenté comme l'auteur premier du texte – au point que l'animal finit par écrire, après les quelques extraits shakespeariens attendus, « 99 variations sur le même canevas : l'histoire du chimpanzé et de sa Remington » (AP, p. 75). De plus en plus, le singe prend la parole, le récit passe à la première personne du singulier. Et dans l'avant-dernier chapitre, le sujet de l'énonciation devient parfaitement indécidable, entre l'auteur singe et l'auteur Senges :

Je ne suis pas parvenu à devenir Shakespeare, ce qui aurait été une façon comme une autre de devenir humain, mais je suis un chimpanzé en vie, je dois prendre mon destin de singe sans queue à la légère ; avec un peu de chance toute cette éternité d'écriture pour rien sera suivie du huitième jour de repos [...]. Je devrai compter sur ces pages écrites

¹¹ P. 14 : « ne serait-ce que pour nous distraire » ; p. 18 : « une carte du zoo à l'échelle 1/500^e nous permettrait de circonscrire son territoire » ; p. 33 : « c'est probablement [...] un effet de notre propre opinion » ; p. 97 : « Nos distinctions seraient oiseuses [...] ».

pendant des jours – des fables, des contes de fée, des morceaux de logique formelle – pour donner à toute chose l'intensité qui lui manquait peut-être. (AP, p. 118-119.)

Comme dans *Veuves au maquillage*, et malgré la différence générique des deux textes, l'indécidable finit par toucher le sujet de l'énonciation. Non seulement dans le brouillage identitaire par lequel Senges rappelle que l'humain n'est pas beaucoup plus évolué que le primate et que l'absurdité de l'expérience imposée à Percival est très proche de sa propre occupation d'écrivain, mais aussi dans son rapport à la bibliothèque qui le précède (avec le chapitre 5, et le rappel des nombreux auteurs auxquels Senges restitue l'antériorité de la fable). Cette bibliothèque, Senges démontre à chaque livre à quel point toute son activité en découle.

3.3.3 Interlude shakespearien : de la disjonction à la conjonction

Restons dans la bibliothèque – et sans même changer de rayon, puisque le prochain ouvrage de Senges dont il sera question, *Sort l'assassin, entre le spectre*,¹² est une sorte de méditation autour du *Macbeth* de Shakespeare. La liste n'y est pas très représentée, mais l'indécidable continue de se manifester, et donc les dispositifs mis à contribution pour l'exprimer. La raison pour laquelle on ne la rencontre que très peu tient au type d'indécidable à l'œuvre. En effet, si le récit linéaire est à nouveau contrecarré, ce n'est pas à travers la multiplication tous azimuts des possibles, mais à cause d'une seule alternative, centrale. Le narrateur prétend que son identité est liée à celle de Macbeth, mais il n'arrive pas à déterminer la nature de ce lien. A-t-il été le roi lui-même, ou un comédien jouant le rôle de ce roi?...¹³ Le texte oscille sans arrêt, sans que le schéma « A ou B » atteigne un hypothétique « C ». Le texte s'ouvre sur une série d'énoncés qui tiennent aussi bien de la répétition, de la reformulation que de l'épanorthose :

J'ai été Macbeth – je le sais, j'ai été Macbeth : j'ai senti sur le crâne plusieurs heures durant, ou plusieurs années, le poids d'une couronne de bronze aux rebords anguleux qui semblaient m'éperonner. J'en suis persuadé : j'ai connu l'assurance, je me suis exposé, mon métier consistait à frapper de stupeur ; j'ai des souvenirs de toute-puissance, quand j'avais prise comme souverain sur tout ce qui était à ma portée ; j'étais maître de mon palais, maître de ceux qui le fréquentaient, maître aussi de mes coffres et d'un mobilier de cour disposé selon mon bon plaisir pour soigner ma représentation. (SA, p. 9.)

¹² P. Senges, *Sort l'assassin, entre le spectre*, Gallimard – Verticales, 2006. Dorénavant : SA.

¹³ « il m'est impossible de savoir si j'ai été le vrai roi d'Ecosse ou plutôt un comédien dans le rôle du roi d'Ecosse » (SA, quatrième de couverture)

Comme *Les Aventures de Percival*, multipliant les versions de la fable, recréait les conditions d'un début de roman à chaque nouvelle version, *Sort l'assassin* fait bégayer son narrateur, qui réitère sans arrêt, et sur toute la longueur du texte, une certitude initiale qui maintient l'équivoque. A la répétition de la première ligne s'ajoute une série de reformulations, p. 13 (« Macbeth, c'est certain, je l'ai été »), p. 17 (« J'ai été le tyran Macbeth »), p. 19 (« J'ai été le comédien Macbeth ») et encore à plusieurs autres reprises en tête (ou au cœur) des paragraphes du texte. La force assertive de cette identité passée, comme celle de la certitude qui l'accompagne, sont fragilisées par la répétition, ce qu'illustre déjà la séquence « j'en suis persuadé : j'ai connu l'assurance ». L'assurance du second terme, parce qu'elle est au passé, annule la conviction exprimée au présent dans le premier. Et de manière générale, plus le narrateur affirme, plus son affirmation ressemble à une justification en pure perte. Le volume de texte sacrifié à la répétition de cette certitude réduit d'autant la place à disposition pour son explicitation et sa preuve – autrement dit, le procédé de répétition qui rythme le texte implique une dissipation rhétorique, un retour à l'origine qui déconstruit l'argumentaire mis en place précédemment.

Si l'indécidable est au cœur de ce texte, c'est donc selon un mode binaire : roi d'Ecosse, ou comédien jouant ce roi. Cet indécidable est fréquemment thématiqué, comme lorsqu'un *tu* intrusif, après le premier quart du livre, présente au narrateur une manière d'en finir avec les tergiversations. Il lui suffirait de choisir l'identité du tyran au détriment de celle de l'acteur, car ainsi la conduite à tenir ne souffrirait plus aucune hésitation : « Devenir tyran, couper net l'adversaire à hauteur de la pomme d'Adam, prendre place sur le trône, frapper trois fois le sol avec le bâton qui est ton attribut princier, c'est désormais ta façon d'en finir avec l'indécision. » (SA, p. 27.) Mais le narrateur ne souhaite résider que dans son questionnement, arguant du fait que la détermination s'adapte aussi bien au statut d'acteur. « Tout ce qu'un homme a osé, je l'aurais osé : sur scène n'importe quelle chiffé molle, paraît-il, peut chausser les bottes particulièrement pointues et infatigables de don Juan. » (SA, p. 28). Le même *tu*, quelques pages plus loin, changeant de tactique, enjoint le narrateur à endosser le rôle de la tragédie de Shakespeare : « vas-y donc au lieu de bavarder [...], prends ton texte, ouvre-le à l'acte I » (pp. 55-56). Le comédien obéit et s'avance, mais c'est un *il* qui parle, une délégation plutôt qu'une voix décisive. Le comédien déclame alors, opportunément, les vers de *Hamlet* où l'indécidable apparaît dans toute sa force :

Il s'éclaircit la gorge, et ça donne à peu près ceci. *Je n'ai* – il se reprend – *Je n'ai jamais vu un jour si horrible et si beau* – et puis, un peu plus loin – *Deux vérités ont été dites, heureux prologue aux tragédies, Les prophéties ne peuvent pas être mauvaises, elles ne peuvent pas être bonnes.* (SA, p. 56¹⁴.)

Le séjour dans l'alternative est un choix du non-choix. Ce paradoxe se crée en deux temps (celui du choix, celui de l'incertitude), c'est pourquoi le narrateur reprend fréquemment le premier terme de l'articulation (« je suis Macbeth ») afin de reformuler l'énigme centrale (« lequel des deux ? ») et la décliner en jeux divers ; toutefois il arrive que Senges quitte pour un temps la stricte alternative pour donner un peu d'air à sa réflexion, enfermée sinon dans un questionnement obsessionnel. L'extrait suivant en est l'illustration. Il s'agit plus d'une pseudo-liste que d'une liste, mais on reconnaît, dans la prétérition à l'œuvre, l'un des dispositifs voisins de la liste.

Je suis Macbeth, c'est entendu, personne d'autre : je n'ai pas la folie métaphysique d'Ivan le Terrible, je n'ai pas la longévité morose et médicamenteuse de Louis XIV, une longévité de tapisserie déteinte ; je n'ai pas l'extravagance de certains César [sic] nègres élus rois au temps des mines d'or et le demeurant au temps des gisements de pétrole ; je n'ai pas le palmarès érotique d'Henri VIII et ma cape ne s'étend pas sur les colonies d'Amérique, comme celle de Charles Quint – je suis Macbeth, seulement Macbeth, parce que ce nom résonne à mes oreilles et que s'il n'y avait eu la certitude d'être Macbeth il n'y aurait jamais eu l'hypothèse d'être un monarque ou un acteur. (SA, pp. 58-59)

Il suffit, concernant cet extrait particulier, d'observer en quoi l'écriture de Senges *confine facilement* à la liste, en quoi celle-ci n'est jamais très loin. Et que, lorsqu'on la reconnaît, ou qu'on croit la reconnaître, elle sera pourtant fréquemment mélangée à d'autres dispositifs exprimant la digression. Il est plus important de reconnaître, dans l'explication tautologique « parce que ce nom résonne à mes oreilles », l'obsession centrale de *Sort l'assassin*. S'il y a peu de listes, c'est parce que la certitude d'être Macbeth prend toute la place, dans l'esprit du narrateur comme dans sa production scripturale. On voit toutefois comment la liste affleure dès qu'il se propose de détourner son attention sur autre chose.

On observe un autre aspect important de ce texte dans la transformation de la clause d'incertitude, qui de disjonctive devient conjonctive. L'alternative est présentée,

¹⁴ Ces citations de Shakespeare sont toutes deux tirées par Senges de *Macbeth*, acte I, scène 3. En anglais, cela donne : « *So foul and fair a day I have not seen* » et « *Two truths are told, / As happy prologues to the swelling act / Of the imperial theme. [...] / This supernatural soliciting / Cannot be ill ; cannot be good [...]*. » *Macbeth* in *The Arden Edition*, Londres, Methuen & co., 1951, t. 1, respectivement pp. 15 et 20.

fondamentalement, comme disjonctive : s'il y a coïncidence identitaire, si je suis Macbeth et qu'il n'y a pas d'autre personnage historico-littéraire auquel je m'identifie, il faut bien que je sois l'un des deux, l'historique ou le littéraire. Mais le texte tend à démontrer que le narrateur ne peut être que l'un et l'autre à la fois. Ce narrateur se scinde alors en deux : celui qui pose et repose sempiternellement la même question, celui qui répond à la question en changeant l'épanorthose en une perspective indécidable. La reformulation, la spécification ne conduisent à rien de définitif. le narrateur a été l'un ou l'autre, la décision ne lui appartient pas : « en faisant miroiter toute chose, j'ai agi comme un prince, j'ai agi comme un dramaturge ; j'ai imaginé mon hésitation depuis le commencement jusqu'à la minute présente, je ne suis pas peu fier de l'avoir vue s'épanouir », indique Senges à la dernière page, avant, quelques lignes plus loin, de liquider la dernière instance d'autorité et de passer le relais au lecteur : « vous serez seuls tenus de décider si j'ai été le roi Macbeth ou bien la danse de l'acteur » (SA, p. 91). On peut donc considérer cet ouvrage comme une sorte de manifeste de l'indécidable, même si celui-ci est restreint à une alternative plutôt qu'à une multiplicité de possibles. On va voir à présent comment se déploie le texte sengien lorsque cette alternative est dépassée.

3.3.4 Kafka : une économie romanesque de l'indécidable

Etudes de silhouettes est un texte dont il est, à nouveau, difficile de désigner l'incipit. La raison en est simple : Senges a pris comme base de travail une série de fragments écrits par Franz Kafka, esquisses de récits n'ayant pas été développés au-delà de quelques lignes, parfois moins. Et Senges prend le parti de considérer ces fragments comme autant d'incipits (de « départs interrompus », écrit-il dans sa préface¹⁵) de romans qui n'auront jamais vu le jour. Senges perçoit dans ces énoncés isolés une sorte d'appel d'air, l'exigence d'un prolongement. Dans sa préface toujours, il commente son projet, qui résulterait de « deux lois irréfutables : 1) la nature a horreur du vide, 2) notre désir de récit est impossible à rassasier » (ES, p. 9). Le recueil s'ouvre sur le fragment suivant (pour la reproduction duquel je respecte les conventions

¹⁵ P. Senges, *Etudes de silhouettes*, Gallimard – Verticales, 2010, p. 9. Dorénavant : ES. Le choix de considérer ces fragments comme des débuts de romans peut ne pas emporter l'adhésion. Un simple contre-exemple ici, celui de Frédéric Berthet, chez qui l'on peut lire, dans un article sur la question du fragment chez Kafka : « chaque fragment vaut pour lui-même, c'est même sa raison d'être que de jouer comme absolument *exemplaire*. Qu'est-ce qu'un fragment ? Un texte qui tourne court, la *démonstration rapide d'un blocage*, l'évidence accélérée d'une butée ». (F. Berthet, « Battements » in *Fragments. Les cahiers de Fontenay* n°13-14-15, Fontenay aux Roses, 1975, p. 52, souligné par l'auteur).

choisies par l'édition, où le fragment de Kafka est en gras pour le différencier du texte de Senges) :

J'entrai avec une barque dans une petite baie naturelle – entendons-nous bien, ce n'était pas une barque à proprement parler, disons plutôt un canoë, ou une planche, dotée d'un devant et d'un derrière (comment les marins appellent ça ? la croupe, si mes souvenirs sont bons ; la marine n'a jamais été mon fort, la navigation est pour moi une énigme de carte du monde traversée de rayures et pliée en forme de chapeau pour coiffer des corsaires à un seul œil et à une seule jambe). Au lieu d'une barque, imaginez une planche, au lieu de la baie, un indéfinissable volume d'eau en kilomètres cubes [...]. (ES, p. 11.)

On comprend bien, à la lecture d'un tel passage, le premier des deux principes énoncés en préface – l'horreur du vide, l'appel d'air que crée pour Senges ce qu'il prend comme une interruption du récit. Il est plus complexe, en revanche, de voir en quoi l'exercice constitue un étanchement à la soif de récit présentée comme le second principe. Tout, ici, est en effet prétexte à la déconstruction romanesque – un romanesque donné au départ (toujours dans la préface, p. 9, la remarque « [ces fragments] devaient inaugurer de vastes romans ») mais aussi induit par le traitement auquel le fragment initial est soumis. Il s'agit à la fois d'un développement et d'un repliement : développement à travers, ici encore, l'épanorthose (« entendons-nous bien ») ; repliement, ensuite, de possibles disqualifiés aussitôt que mobilisés. La première assertion du narrateur sengien, une fois que l'on entre explicitement dans le romanesque qui lui est spécifique, est « ce n'était pas une barque », c'est-à-dire la négation de l'information donnée au préalable. Elle est donc d'une assez grande violence, sous couvert des nombreuses modalisations dont elle se voile. On remarque la même chose à propos du régime temporel instauré par le passé simple, aboli et lessivé par des changements aussi bien temporels (seul l'imparfait réapparaîtra dans le reste du fragment) que modaux (les impératifs de l'extrait). Une autre manière de présenter le texte, serait d'observer la prise de pouvoir du paradigmatique dans le syntagmatique : l'activation de la fonction poétique de Jakobson sur un axe qui ne serait plus celui de la contiguïté des unités hiérarchisées du récit, mais de la simultanété.

On retrouve ici les habituels dispositifs sengiens de l'indécidable ; un indécidable qui culmine sans doute avec l'apparition de l'adjectif « indéfinissable », un quasi-synonyme. Surtout, le texte est remarquable par les multiples contradictions qui définissent son rapport au romanesque. Tout d'abord il y a, pourrait-on dire, un conflit ouvert entre Kafka et Senges, que ce dernier dans sa préface présente comme « un patron infiniment discret, infiniment léger, quoi qu'on en dise : un patron hésitant » (ES, p. 10). Discret, léger, hésitant : ces trois adjectifs

sonnent comme les trois premiers coups de feu d'hostilités à venir. Les deux premiers peuvent passer pour des coups de semonce ; le troisième est tiré à bout portant. Quiconque ne serait pas familier de Senges remarquerait probablement ceci : la balle est tirée dans le pied du tireur. Il serait facile de démontrer à quel point la phrase de Kafka est définitive et catégorique, *parfaite*¹⁶ même en tant que fragment, et à quel point l'hésitation est le fait du commentateur.

Mais à le fréquenter, on réalise avec quelle rigueur Senges construit, contre Kafka aussi bien qu'avec lui, sa propre économie romanesque. La contradiction, tout d'abord visible entre les deux voix d'auteur qui se juxtaposent et s'affrontent, se prolonge ensuite dans le commentaire de Senges, selon un rapport au romanesque réduit à sa généricité la plus banale, la plus industrielle. On est en droit de douter, d'une part que Kafka eût souhaité faire de ces fragments des romans, d'autre part, et plus fortement encore, que de tels romans eussent été fondés sur une conception de la littérature munie de son « statut d'exception », par exemple un banal récit d'aventure. L'ennemi désigné n'est plus Kafka, mais le roman caricaturalement romanesque. Ainsi l'extrait précédent laissait furtivement s'installer, dans l'horizon d'attente du lecteur, le décor d'un roman de corsaires – pour aussitôt le remballer. Restons sur le champ de bataille avec l'extrait suivant, où Senges prête à nouveau à Kafka des intentions romanesques pour le moins discutables :

Lorsque le combat commença, et que les cinq hommes lourdement armés sautèrent du fossé sur la route, je m'échappais en passant sous la voiture ; dans l'obscurité totale, je courus vers la forêt. Route, fossé, forêt, combat, supposent de prendre pied dans un roman de cape et d'épée ; les cinq hommes ne sont pas cinq contrôleurs des chemins de fer, mais cinq spadassins, ou bandits de grand chemin, ou mousquetaires du roi (il y en a parfois quatre, parfois cinq, ils vont rarement seuls ; ils aiment œuvrer collectivement), ou sicaires du vicomte de Bourdelance, ou séides de l'infâme lady Scattershot. (ES, p. 26)

L'épanorthose « ne sont pas cinq contrôleurs ... mais » (ne) se résout (pas), dans la mise en évidence d'une liste construite sur des « ou », disjonctifs et vecteurs d'un indécidable prolongé à l'envi. Et le verbe « supposent » indique bien que cet indécidable est le fait de Senges, un indécidable qui supplante les visées du récit kafkaïen, où il ne se trouve pas¹⁷. Bien sûr, il s'agit

¹⁶ Kafka, dans son *Journal* : « Wenn ich wahllos einen Satz hinschreibe, zum Beispiel: »Er schaute aus dem Fenster«, so ist er schon vollkommen (Que j'écrive une phrase sans choisir, par exemple "Il regardait par la fenêtre", et elle est déjà parfaite) ». *Gesammelte Werke*, t. IX, Hans-Gerd Koch (éd.), Frankfurt/M., Fischer, 1990, p. 27.

¹⁷ On pourra, à ce propos, rappeler l'analyse de Tzvetan Todorov, qui fait de l'hésitation l'un des ingrédients particuliers du récit fantastique. Mais, en fin de parcours, parlant de Kafka comme d'un représentant d'un fantastique propre au XX^e siècle, il écrit : « Même si une certaine hésitation persiste chez le lecteur, elle ne touche plus jamais le personnage [...]. Le récit kafkaïen abandonne ce que nous avons dit être la deuxième condition du

d'une liste de clichés : Senges, avec une évidente jubilation, exhibe tout le lexique habituel du roman de cape et d'épée, tout en ne se lançant pas dans la rédaction d'un tel roman, lequel constituerait justement l'inverse de la littérature qu'il pratique (plus loin, on lit dans la bouche du *je* intronisé par l'extrait : « fatigué d'avoir à, comment dit-on ?, tirer la rapière chaque fois que l'auteur en ressent le besoin, pour faire rebondir une intrigue irrémédiablement filandreuse et vaine », p. 27). On retrouvera exactement ce genre de procédés chez Chevillard : le déploiement d'un arsenal romanesque contre lequel s'inscrit celui-là même qui le déploie, tout en faisant œuvre de cette prétérition. La liste figure donc ici comme un procédé d'évitement central du récit classique (ou désigné comme tel), mais, comme elle permet également l'évocation érudite des romans qu'elle ne sera pas, elle fonde un romanesque « nouveau » qui, par devers lui, intègre le plaisir de faire fonctionner les ficelles éculées du romanesque « ancien ». L'indécidable ne se trouve pas ici dans ces clichés, en eux-mêmes très prévisibles, mais dans la possibilité étrange – la « supposition » de Senges – qu'un tel (mauvais) roman eût existé si Kafka avait laissé courir sa plume.

3.3.5 Le patron Lichtenberg

Pour le dernier ouvrage abordé dans ce chapitre, et malgré l'existence de quelques autres qui auraient aisément pu trouver leur place dans cette analyse, j'ai choisi le plus conséquent d'entre eux (et à ce jour le plus précieux pour les questions qui nous occupent), *Fragments de Lichtenberg*¹⁸. La meilleure manière de l'introduire, aussi bien dans la forme que dans le contenu, est sans doute de citer la quatrième de couverture :

En à peine plus d'un demi-siècle, Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) a eu le temps d'être : un bossu • un mathématicien • un professeur de physique • un amateur de pâté de lièvre • un adversaire de la physiognomonie • un solitaire • un théoricien de la foudre • un amateur de jupons • un ami du roi George III d'Angleterre • un asthmatique • un défenseur de la raison • un hypocondriaque • un moribond • et l'auteur de huit mille fragments écrits à la plume d'oie.

On a toujours voulu voir dans ces fragments autant d'aphorismes à siroter comme du schnaps. Certains exégètes prétendent pourtant que ces écrits sont en vérité les morceaux dispersés d'un immense Grand Roman qu'il s'agit de reconstituer, à l'aide de ciseaux, de colle et de papier, et en faisant travailler ce qui nous reste d'imagination.

fantastique : l'hésitation représentée à l'intérieur du texte. » (*Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 181).

¹⁸ P. Senges, *Fragments de Lichtenberg*, Gallimard – Verticales, 2008. Dorénavant : FL.

On reconnaît dans ces lignes toute l'ironie dont Senges sait faire preuve à propos du « Grand Roman » et du labeur abrutissant qu'une telle tâche de reconstitution réclamerait. L'ironie n'est pas totale : cette tâche, Senges se propose en quelque sorte de l'accomplir, ce dont témoigne l'épaisseur considérable du texte (634 pages). *Fragments de Lichtenberg* pourrait-il être ce Grand Roman ? Oui et non, à nouveau. Non, parce que les tentatives présentées au sein du texte comme historiques (mais évidemment fictives) pour accomplir ce travail de kabbaliste sont-elles systématiquement vouées à l'échec. Oui pourtant, si l'on veut bien admettre (et ce, malgré l'absence de toute indication générique) que *Fragments de Lichtenberg* s'avère, sinon le Grand Roman annoncé, du moins un roman quand même - et donc, s'il l'est, qu'il est effectivement grand au moins par la taille. Car *Fragments de Lichtenberg* se présente comme la seule réponse possible à l'effort de reconstitution ; impossible selon les normes romanesques sur lesquelles se fondent les « exégètes », c'est donc sous cette seule forme fragmentaire qu'un roman doit exister.

La taille de ce texte rend son incipit difficile à citer intégralement ; toutefois celui-ci doit être mentionné, car il participe de la même logique que les autres, de fissuration de l'unitaire et du monolithique. Il est question de la mort de Goethe et de ses fameuses dernières paroles - *Mehr Licht* - que Senges réinterprète avec esprit (et avec le sens du développement romanesque qui caractérisait *ES*) comme incomplètes : il a manqué au grand homme le temps de finir son propos, qui à n'en pas douter eût alors été « *Mehr Lichtenberg* » (*FL*, p. 12). Mais surtout, ce début est accompagné d'une sorte d'encadré, entre le texte et la marge, où se trouvent énumérées

Soixante-douze dernières paroles à prononcer sublimement sur mon lit de mort quand je verrai ma fin venir (extrait) : C'est elle ou moi / Quelle heure est-il ? / Je crois que j'y prends déjà goût / Pourrais-je partir pendant l'entracte ? / Qu'allez-vous faire sans moi ? / Je dois bien l'avouer, il y a dans mes archives deux ou trois petites choses inoubliables / Devinez-vous qui j'imite ? / Ma mort a cinquante-sept ans de retard / Ne vous formalisez pas pour si peu / Je ferai de mon mieux / On ne nous a pas présentés / Jamais déçu qui s'attendait à tout / Vous me raconterez la fin ? [etc.]. (*FL*, p. 14¹⁹)

Aux multiples débuts qui caractérisaient les incipits précédents, se substitue une multiplicité de mots de la fin, mais auxquels leur position liminaire assigne une fonction comparable, programmatique d'une économie particulière du récit. Contrairement toutefois au

¹⁹ Les crochets finaux sont dans le texte, et les items de la liste se trouvent présentés comme ici, en paragraphe et entre barres obliques.

rapport conflictuel qui existait entre la figure auctoriale sengienne et celle, tutélaire, de Kafka, on constate dans ce livre un véritable mimétisme entre Senges et Lichtenberg : impossible de savoir si la liste citée à l'instant, supposément empruntée à Lichtenberg, n'est pas de Senges. Ce dernier rend la frontière entre citation et invention extrêmement poreuse ; il prétend citer, tout en ajoutant « il n'est pas impossible que *Mehr Licht* soit l'une de ces soixante-douze [dernières paroles] » (FL, p. 15), créant ainsi une aporie dans ce jeu entre seconde et première main, aux règles ordinairement bien fixées. L'indécidable s'invite toujours dans la narration sengienne, à travers une voix narrative qui demande, pour être comprise, que l'on suspende son jugement sur les informations qu'elle délivre. Un indécidable, selon l'acception derridienne du terme ; en effet, cette hésitation – s'agit-il des propos de Lichtenberg ou de Senges ?, mais hésitation aussi entre un Goethe confit dans l'importance de sa propre mort et un Goethe qui, inversement, passerait en quelque sorte le flambeau à Lichtenberg – est le fait d'une décision, d'une positivité du texte qui se présente à nos yeux. Là réside, certainement, un argument en faveur d'un Senges romancier. Il s'agit pour Senges, en réaction à la monumentalité littéraire dont Goethe est ici l'incarnation-prétexte, de réinventer la forme romanesque, en passant par Lichtenberg, en l'adoptant comme patron – au sens de protecteur, comme au sens de prototype. Historiquement, ce dernier n'est pas considéré comme un romancier, mais il est du pouvoir de Senges d'inverser cette tendance, en faisant de l'œuvre de Lichtenberg le paragon du roman déconstruit qu'il développe lui-même. Le rapprochement entre les deux auteurs est très visible dans ce commentaire, qui vaut aussi bien pour l'un que pour l'autre :

Il faut s'y résigner : le cheminement d'une phrase à l'autre, dans le cas des fragments de Lichtenberg, est un cheminement d'ivrogne : ce qui laisse assez de place pour l'hésitation, le mensonge, les pires spéculations, ou des marchandages, un imaginaire de paranoïaque ou de jaloux ou de sauveur [...] ; et ce qui conduit d'un fragment à un autre fragment, ça peut être la ruse, le contresens, l'allusion, des sous-entendus, des digressions donnant sur d'autres digressions, ou toutes sortes de retour en arrière, parce que l'ordre du récit s'est perdu. (FL, p. 64)

L'ordre du récit s'est perdu : voilà une explication qui résumerait, à elle seule, tout le travail de Senges – et ce qui précède, toute sa poétique. C'est contre cet ordre que Senges s'inscrit, contre Goethe, en tant qu'il est non seulement l'auteur d'uniques, définitives et monumentales dernières paroles, mais aussi « chef de file, lumière de Weimar, soie de la soie, marbre du marbre, directeur de collection, président de jury, favori des rois, assez vieux pour jouer déjà les

patriarches germanophones, assez jeune encore pour vendre son *Werther* » (FL, p. 406). Et la liste, pour ce travail de sape, constitue un procédé central.

Celle-ci est très présente dans *Fragments de Lichtenberg*, selon trois modalités : soit (a) qu'il s'agisse de faire valoir l'apport de Lichtenberg dans la littérature occidentale de manière positive - c'est-à-dire en inscrivant les travaux ou les caractéristiques de Lichtenberg dans la logique digressive qui constitue le seul « ordre » valable du récit pour Senges ; soit (b) qu'il s'agisse, négativement, de disqualifier le roman traditionnel ou ses représentants sous forme prétéritive ; soit encore (c) que la digression en fournisse le seul prétexte (il s'agirait alors de listes « gratuites », outre qu'elles exemplifient l'indécidable en tant que principe).

(a) : De sa fenêtre, à Göttingen, [Lichtenberg] aimait (paraît-il) assister aux obsèques de ses concitoyens [...]. Des funérailles lentes, longues plus ou moins depuis le corbillard jusqu'au dernier pleureur de la file, et selon les cas, toutes sortes de typologies de la mise en terre : la solennelle, la complaisante, la rigoriste, la brève, la sèche, la maladroite, l'éplorée sincère, l'outrancière, l'improvisée, la précipitée, la hâtive, la capiteuse, la scandaleusement nonchalante, l'indifférente, l'efficace, la pragmatique, la roublarde ou la naïve poétique [...]. C'est un divertissement comme un autre : il vaut bien les romans-fleuves, il a son début, son milieu et sa fin, l'excellente structure, charpente des récits palpitants [...] - on y trouve le suspens et jusqu'au bout la possibilité d'un retournement de situation (et avec ça, de quoi méditer sur l'au-delà ou la composition chimique des sols de Göttingen). (FL, p. 172)

(b) : Après tout, rien n'est impossible : y compris envisager une équipe de censeurs d'Empire terminés par des doigts fins, pourvus d'un exquis bon goût [...] ; ils seraient intraitables, la médiocrité leur soulèverait le cœur ; ils auraient le nez chatouilleux, un éternuement vaudrait pour une condamnation. Le reste tomberait sous les ciseaux, ce serait une cadence admirable de becs d'oiseaux à l'heure du repas : la frime, le laisser-aller, la redondance, le lieu commun, les clichés lus au cul des boîtes de biscuit chez les grand-mères, l'érotisme sucré, la pornographie complaisante, et en général toute forme de pavane, la pavane de l'indigné, la pavane du rebelle, la pavane de l'inadapté, la pavane du contrit névropathe et du démocrate corrompu par ses principes, la pavane du frère des pauvres, la pavane du solitaire sous l'éternel nuage de pluie, la pavane du génie obscur, aux larmes monumentales, la pavane du malin maniant l'hétérodiégétique et la pavane du précieux acceptant de se compromettre au vu de tous dans la fange. (FL, pp. 69-70)

(c) : C'est le moment d'avoir des mines graves et de tenir en main l'exemplaire d'une revue littéraire (*Saturne*, *Nuits*, *Marge d'erreur*, *Double fond*, *Echantillon perdu*, *Clinamen*, *La Cage de Faraday*, *Piqûres de rappel*, *Lumières d'en bas*, *Bulbe* (revue franco-belge), *Radium soyeux*, *Brâme*, *La Plume dans l'œil du siècle*, *Arcades sourcilières*, *Scolopendre*, *Miséricorde 22*, *Le Nouveau Colporteur*, *Narines* - entre autres titres). (FL, pp. 163-164).

L'ironie de (a) met en balance le « roman-fleuve », que n'est pas *Fragments de Lichtenberg*, avec ce qu'il est effectivement dans sa forme, et fait de la « typologie de la mise en terre » autant de romans, ou de personnages de romans, qu'une liste suffit à mentionner et à évacuer dans le même mouvement. Les censeurs de (b), imaginés au service de la « bonne » littérature plutôt qu'à celui de la raison d'état, font tomber à coups de ciseaux tous les travers de la « mauvaise » écriture romanesque, avec une prédilection marquée pour ces « pavanes », attaque précise des littératures centrées sur l'individu et ses déboires (l'autofiction, par exemple) dont on verra plus loin qu'elles constituent également l'une des cibles favorites de Chevillard. Quant à (c), on y verra, de préférence à une attaque en règle contre les revues littéraires, un jeu très localisé sur l'extravagance de leurs noms, jouant sur leurs proximités (mots rares ou loufoques, associations lexicales inattendues, pluriels affectés, emphase) avec des noms de revues existantes ou ayant existé (*Acéphale*, *L'Infini*, *La Femelle du requin*, *Nioques*, etc.).

Formellement, le roman se présente de la même manière que dans les textes précédents. Les dispositifs de l'évitement, la progression sous forme de digression, restent d'actualité, et bien entendu la liste, parmi ces dispositifs. On a toujours affaire à des mélanges ; ces listes ne sont pas toujours constituées d'éléments strictement commensurables, l'extrait (b) en fournissant un bon exemple, qui mélange plusieurs types d'items, en particulier à partir de « et en général » où chacun d'eux devient une « pavane » particulière. En outre, la taille considérable de ce texte permet de remarquer – autre exemple de l'aspect modulaire que prend cette forme chez Senges – des listes de listes, comme dans le chapitre intitulé « *Lichtenberg et le fragment [n 39] Je voudrais bien connaître le titre du dernier livre imprimé* » (FL, pp. 560-565). On trouve dans ce chapitre, en réponse à cette question et sous formes de rubriques, tous les genres de livres possibles, occasionnant pour chacun d'eux une nouvelle liste²⁰. Enfin, le texte dans son ensemble est, de toute la production sengienne, celui qui est le plus fourni en listes, au point de se résoudre presque dans cette forme²¹ ; au point également que de nombreuses remarques métatextuelles lui sont consacrées. Prenant la perspective des rassembleurs de fragments qu'il invente (les « exégètes » de la quatrième de couverture), Senges écrit avec ironie : « Pas seulement des listes : un récit repose sur des faits, le roman de Lichtenberg aussi : il faut

²⁰ La *Table des matières* (FL, p. 633) résume cette liste de listes en en donnant les entrées : « Bible ? mémoires ? guide de voyage ? livre de morale ? roman ? témoignage authentique ? journal d'écrivain voyageur ? recueil de poésie ? conte de Grimm ? biographie d'homme célèbre ? guide pratique ? code de procédure pénale ? *Sauvons la grammaire ?* »

²¹ Les « catalogues » s'accumulent en fin de texte, jusqu'à ressembler à « une réalité reconstituée sous forme d'interminable liste » (FL, p. 621).

imaginer comment sept agents dans une seule chambre étalent sur le lit et la table de chevet des bouts de papier plus petits que des cartes à jouer [...] » (*FL*, p. 535).

3.3.6 Portrait du sujet en encyclopédiste fragmenté

Une fois que l'on a compris, d'une part, que la liste était l'un des dispositifs centraux de l'écriture de Senges, d'autre part que ceux-ci avaient comme fonction de développer un récit de nature indécidable, il faut encore préciser que cet indécidable répond aux exigences énoncées par Derrida, d'une liberté dans la négociation active des possibles. Et *FL* le montre sans doute mieux encore que tout autre ouvrage de Senges : la déconstruction du roman ne s'y conçoit que, simultanément, dans la décision véritable de réinvention de cette forme.

En outre, et tous les exemples pris jusqu'ici en témoignent, une telle déconstruction passe autant par le refus d'un récit linéaire que par la négation d'un sujet précis, ou stable, de l'énonciation. Dans *VM*, le narrateur se confond avec ses veuves dans le geste même de l'écriture, geste qui d'ailleurs devient de moins en moins personnel au fur et à mesure de son démembrement. Dans *AP*, le narrateur laisse petit à petit la responsabilité de la parole au singe dont il présente les aventures. Dans *SA*, un *je* très présent, sans cesse réaffirmé, finit pourtant par subir de multiples transpositions, jusqu'à abandonner au lecteur la responsabilité de la décision qu'il disait vouloir prendre quant à sa propre identité.

A travers l'effort métanarratif constant qui sous-tend ces questions, Senges laisse entrevoir bien souvent, derrière le sujet de l'énonciation qu'il met en scène, une figure auctoriale, laquelle à chaque fois se délite, s'éparpille : on en a vu les exemples principalement avec *Les Aventures de Percival* et *Fragments de Lichtenberg*. On peut mentionner aussi, rapidement, *La Réfutation majeure* (Verticales, 2004), *Ruines-de-Rome* (Verticales, 2002) et *L'Idiot et les hommes de parole* (Bayard, 2005, plus loin *IHP*). Dans le premier de ces ouvrages, Senges présente la « version française » d'un pamphlet supposément écrit par Antonio de Guevara, personnage historiquement avéré, confesseur de Charles Quint, visant à convaincre ce dernier de l'inexistence de l'Amérique nouvellement découverte. Senges joue sur le *topos* classique visant à esquiver toute responsabilité énonciative, renvoyée d'une instance à une autre par un appareil péritextuel conséquent aussi bien que déroutant (sous-titre labellisant le texte comme une traduction ; note des éditeurs ; épître dédicatoire ; postface de 30 pages ; coda). Il s'amuse ainsi à faire résider son propos dans une constante indécision énonciative : après la lecture, on est presque convaincu d'avoir eu affaire à une fiction... Mais tout est dans le presque ! Car, à la

façon d'un Borges, Senges travaille constamment le genre encyclopédique, en pince-sans-rire, le revisite en se cachant derrière la bibliothèque qu'il convoque. Comme le dit Laurent Demanze, Senges « distille de l'apocryphe à l'intérieur des savoirs attestés²² ». Cet encyclopédisme indécidable (Senges qualifie lui-même *IHP* de « dictionnaire désordonné », *IHP*, p. 228) est aussi très présent dans *FL*, en particulier grâce à la figure de Lichtenberg lui-même – la quatrième de couverture, citée plus haut, démontre assez son caractère polygraphique, caractère qu'adopte à son tour Senges dans son rôle de continuateur. C'est le cas de *VM*, où le savoir convoqué était de nature anatomique ; également, de *Ruines-de-Rome*, mais dans le domaine botanique cette fois. Ce roman est constitué de fragments, dont les titres sont des noms de plantes ; sa présentation générale l'apparente à l'encyclopédie ou au dictionnaire. Mais là encore, la qualité très imagée de certains de ces noms (*Fourrage-de-disette*, *Galant-de-nuit* ou encore *Cornifle submergé*²³) interdit au profane de savoir, d'une part s'ils sont de nature fictionnelle ou s'ils proviennent de sources avérées ; d'autre part, s'ils existent bel et bien, de quel type de savoir (encyclopédique ou apocryphe, de botaniste ou de sorcière) ils sont les représentants. Grâce aux propriétés poétiques de ces noms, la fiction fait irruption dans l'herbier ; puis l'indécidable envahit encore ce second domaine épistémologique (apocryphe), dans la confrontation des niveaux de savoirs (tant il est vrai que les plantes ont toujours plusieurs noms, d'une région ou d'une grand-mère à une autre). Dans *Ruines-de-Rome*, la fragmentation de la responsabilité narrative se déporte donc sur l'autorité épistémologique du narrateur, pour un résultat comparable aux textes dont il a déjà été question.

La régression de l'homme vers le singe dans *Les Aventures de Percival* illustre une éthique particulière du littéraire pour Senges, conduisant celui-ci non seulement à se défaire de toute posture centralisée, d'Ecrivain (ce serait le premier pas), mais présentant également la possibilité que son travail n'ait pas plus de pertinence ou de valeur que celui du singe face à sa Remington ; que l'un comme l'autre travaillent dans des conditions absurdes. Le rapport de Senges à son outil de travail principal, la bibliothèque, est lui aussi marqué par un absurde à la Sisyphé : après l'anatomie humaine, la botanique, la reconstitution des fragments de Kafka et de Lichtenberg, quelle tâche monumentale accomplir ? On n'épuisera pas le millionième de ce que la bibliothèque renferme, surtout dans la mesure où on l'augmente encore d'écrits aussi susceptibles d'être glosés que ceux à propos desquels on glose. L'infini théorique nécessaire à la

²² L. Demanze, <http://remue.net/spip.php?article4196>, entretien cité.

²³ Respectivement pages 116, 110 et 58.

réussite de l'expérience mathématique, à la résolution de l'équation [singe + machine à écrire = Œuvres complètes de l'Humanité], se heurte à un infini pratique, la pléthore des connaissances humaines propre à l'histoire scientifique des XX^e et XXI^e siècles. Un tel travail de singe, alors même qu'il se fonde sur une érudition et une curiosité sans cesse en mouvement, confine paradoxalement à l'idiotie – la même que celle qui transparaisait dans le nom de Percival, idiot fameux. Au point qu'Audrey Camus place l'œuvre toute entière sous cette égide²⁴, accordant une place centrale à *L'Idiot et les hommes de parole*. Je me contenterai ici de soulever quelques aspects de ce texte. Il s'agit de l'exhibition d'une collection littéraire : celles des plus célèbres idiots de la littérature mondiale. Perceval n'y est pas (*AP* est postérieur de quatre ans à *IHP*), mais le prince Mychkine, Don Quichotte, Candide ou Bartleby y figurent en bonne place (ainsi que, de manière inattendue, le Crab de Chevillard). Senges met aussi en scène sa propre figure auctoriale, sous les traits d'un « collectionneur, taxinomiste, bibliothécaire encyclopédiste, gloseur de gloses, annotateur d'ouvrages déjà lus par vingt générations » (*IHP*, p. 229) – c'est-à-dire, comme cette liste de qualités l'indique, de manière fragmentaire, similairement à la plupart de ses autres narrateurs. Son identité est fluctuante, se refuse à tout socle, à l'instar de l'idiot, que l'étymologie traduit aussi par « l'unique ». L'idiot est celui qui n'a que sa propre voix et qui n'existe que dans la solitude de son être ; il est le dispersé hors-spécialité²⁵, qui n'a pas de profession et peut donc se les approprier toutes. Un extrait en particulier permet de rapprocher la logique de l'idiot et l'écriture de Senges :

Son aptitude à sentir syllepsement le monde l'aide à décortiquer les énigmes (il n'a d'ailleurs aucun mérite), mais lorsqu'il s'agit de choisir entre A et non-A, l'idiot opte pour C, F ou Z, ou la reine d'Angleterre, échappant ainsi au principe de non-contradiction, de toute la force stupide d'un enfant élevé en dehors de Parménide. (*IHP*, p. 43)

Il faut ici comprendre la syllepse comme une faculté naturelle à saisir le langage hors de ses propres règles, ou plutôt à sa limite, dans sa marge. Un incipit comme celui de *VM*, grammaticalement perturbateur, en était la preuve. De manière plus évidente, l'idiotie ainsi définie par Senges correspond parfaitement au type de progression de son écriture telle qu'elle a été analysée plus haut, telle qu'elle rejoint l'indécidable derridien – non pas disjonctive, mais conjonctive. L'alternative entre A et non-A n'a pas cours, ni donc la dialectique qui pourrait se

²⁴ C'est le titre de son article : « Une éthique de l'idiotie : l'œuvre de Pierre Senges », *art. cit.*

²⁵ Le grec *idiôtês* signifie « "simple particulier" (par opposition à un magistrat, à un homme public ou à un spécialiste) », dit le *Robert Historique*.

dégager d'un tel couple d'oppositions (rappelons que, chez Derrida, « le logos [est] dominé par le principe de non-contradiction²⁶ »).



Je terminerai avec quelques remarques à propos de la place de Senges dans le monde d'aujourd'hui. Tout comme la déconstruction du roman par fragmentation induisait un type alternatif de roman, l'abrogation d'une figure d'autorité pleine et stable (énonciative, épistémologique, auctoriale) indique, en creux, une revendication positive : celle de la place qu'occupe l'écrivain dans le monde contemporain. Cette place instable, le discours de liste la promeut implicitement, car c'est à travers lui que se déclare un *ethos* d'écrivain promoteur d'un évitement généralisé : évitement du Grand Roman, d'un régime narratif trop ouvertement inspiré des modèles réalistes. Évitement de la posture assurée par laquelle l'écrivain se sentirait autorisé à témoigner du monde ou de soi-même. Évitement enfin d'un rapport positif au savoir, car Senges, dans son lien à la bibliothèque, qu'il explore en arpenteur et non en spécialiste, cherche constamment à défaire l'ordre encyclopédique par le même instrument qui le fonde, la liste.

Cette esquive même est un geste de revendication positive du roman, mais la dynamique par laquelle on passe de la négativité à la positivité n'est pas assimilable à une dynamique avant-gardiste, dans la mesure où le rapport de Senges au passé est un rapport d'inclusion et non d'exclusion. Les réinventions romanesques qu'il promeut, notamment dans *Fragments de Lichtenberg*, sont le fait d'auteurs antérieurs, de moments littéraires qui ont déjà eu lieu, ou qu'il recompose comme des événements. Il n'y a pas d'antagonisme direct entre « nouveau » et « ancien ».

Au début de la *Divine Comédie*, Dante, on le sait, avoue avoir perdu la voie droite : d'avoir perdu la voie droite lui a donné la force et l'orgueil de convertir le monde en une suite de chants. Divertir et détourner sont d'autres manières de perdre la voie droite, des manières si souvent employées par ceux qui, depuis longtemps, de façon insensée, remplissent nos bibliothèques.²⁷

Les grandes figures tutélaires de Dante, Lichtenberg, Kafka ou Shakespeare mais également « tour à tour, Francis Bacon et Alphonse Allais mett[ant] en doute l'existence de

²⁶ R. Major, « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan », *art. cit.*, p. 168.

²⁷ P. Senges, « Alice et les effets de réel » in A. Camus et R. Bouvet, *Topographies romanesques*, Rennes - Québec, Presses Universitaires de Rennes - Presses de l'Université du Québec, coll. « Interférences », 2011, p. 27.

William Shakespeare²⁸ » – se trouvent rassemblées sous le blason de l'indécidable. Une fois réunies sous la plume de Senges, elles ne répondent plus au statut de grande figure, elles se rapprochent finalement de l'ethos qu'il affiche. Le rapport aux sources et à la littérature ancienne permet dès lors à Senges de faire de sa littérature une littérature historiquement pertinente au XXI^e siècle. *L'ordre du récit s'est perdu*, mais Kafka, Shakespeare, Dante ou Rabelais²⁹ en avaient déjà apporté la preuve. La valeur historique des ouvrages de Senges s'inscrit dans cette lignée – mais constater cela n'est pas suffisant ; cette valeur apparaît aussi à travers l'indécidable. Récapitulons, pour voir comment.

L'indécidable correspond à la perte d'un statut d'exception de la littérature, à laquelle il n'est plus permis de s'autolégitimer. Ce statut d'exception serait hérité d'un certain âge d'or du romanesque, qui reste assez largement fantasmé mais dont la valeur fantasmatique est réelle (et qui s'incarne assez bien dans l'énoncé « La marquise sortit à cinq heures³⁰ »). Senges travaille contre l'aspect indiscutable d'un tel énoncé. Il s'agit d'un choix – le choix délibéré d'un indécidable qui serait consubstantiel au roman ; dès lors, ce choix engage la responsabilité éthique de l'écrivain, qui ne peut exister qu'en réinventant constamment sa place dans le champ. Quitte à le faire sous les formes successives d'un idiot, d'un encyclopédiste ou d'un singe devant une machine à écrire.

²⁸ P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 229.

²⁹ L. Demanze établit un lien entre Senges et Rabelais, notamment, dans leur commune propension à la carnavalisation et le désordre face à l'ordre fondé par le savoir positif (<http://remue.net/spip.php?article4196>, entretien cité).

³⁰ Senges, dans un entretien, revient sur cette formule à propos du terme « roman » utilisé pour qualifier VM : « On aurait pu trouver des synonymes comme récit, chronique, par exemple, car en général le mot roman correspond plus à des récits faits sur le mode narratif, c'est-à-dire la question éternelle de la marquise qui sort à cinq heures, le descriptif, l'événementiel pur et simple, des livres qui m'apparaissent comme des scénarios un peu étalés. » Cité par A. Camus, « Anatomie de la fiction », *art. cit.*, p. 26.

3.4 Chevillard, les énumérations dilatoires

*Je pourrais parler longuement de Crab, de ses parenthèses, ses incisives, sa santé sujette
à caution, ses manies contrefaisant sa logique...*
Pierre Senges (IHP, p. 214.)

Les romans dont il sera principalement question ici ont été choisis afin de correspondre à une représentativité maximale de l'œuvre. Le pôle extrême vers lequel tend Chevillard est celui d'un roman dépourvu de toute caractéristique référentielle ou historique, dépourvu aussi de la logique narrative qui tient tout événement pour la conséquence des précédents. Comme le dit Pierre Jourde, « le livre sur rien version Chevillard s'ouvre sur une table rase. On en a ôté société, histoire, psychologie¹ ». Selon Jourde encore, mais ailleurs et à propos d'un roman en particulier : « *Palafox* [...] déploie ses possibilités contradictoires comme le poème fait se rejoindre, et se toucher par-delà la linéarité narrative, des mots et des choses qui devaient ne rien avoir à faire ensemble² ». *Palafox*, à l'instar de nombreux romans de Chevillard, présente une logique narrative anti-romanesque ; toutefois il s'agit d'un extrême que cette écriture n'exploite pas toujours. On observe dans quelques textes la présence d'une structuration globale qui les apparente à un type de roman plus conventionnel³. Non pas une simple idée conductrice sur l'ensemble du livre (que faire d'un hérisson sur une table d'écrivain, comment décrire *Palafox*, comment démolir Nisard) mais une structure actantielle véritable, même minimale. Par exemple, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* apparaît comme fragmentaire si l'on considère que son contenu correspond aux lambeaux de l'œuvre inédite de Pilaster, présentés par le biographe Marson ; beaucoup moins lorsqu'on remarque le triangle amoureux, débouchant sur un double meurtre, qui en constitue l'histoire sous-jacente. Dans *Oreille rouge*, la progression du récit est très claire : un écrivain invité au Mali hésite à s'y rendre (chapitre I),

¹ P. Jourde, « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard », repris dans *La Littérature sans estomac*, L'Esprit des péninsules « Pocket », 2002, p. 338, souligné par l'auteur.

² P. Jourde, *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, José Corti, 1999, p. 142.

³ Toute la difficulté est de savoir de quoi il s'agit, contre quoi exactement s'élève Chevillard quand il fustige le roman que j'appelle ici « conventionnel ». Jacques Poirier situe quant à lui avec pertinence Chevillard sur le second pôle d'une opposition entre « la littérature "majeure", qui affronte le Vrai [et] la littérature "mineure" [qui] procède par esquive, déplacement, ou neutralisation » (« Le pas grand-chose et le presque rien » in B. Blanckeman, A. Mura-Brunel & M. Dambre, *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit., p. 377). Restons-en, pour le moment, à notre hypothèse fondamentale : cette littérature majeure correspondrait à celle qui se drapait dans son « statut d'exception ».

s'y rend (chapitre II) et en revient (chapitre III). Et *Le vaillant petit tailleur*, réécriture d'un conte des frères Grimm, suit, bon gré mal gré, les étapes principales de ce dernier.

Par contraste, la plupart des autres romans (on peut citer *Le Démarcheur*, *Palafox*, *La Nébuleuse du crabe*, *Un Fantôme*, *Le Caoutchouc, décidément*, *Du Hérisson*, *Les Absences du Capitaine Cook*, *Démolir Nisard*, *L'Auteur et moi*⁴) présentent une structuration le plus souvent spiralée, en « coquille d'escargot ». Encore n'est-ce pas tout à fait exact, s'agissant d'une image qui impliquerait une extrême prévisibilité de la progression narrative, ce que le roman de Chevillard ne confirme en rien ; néanmoins cette structuration peut-elle être ainsi qualifiée, étant donné la constance avec laquelle le récit privilégie l'inattendu sur l'attendu, le chemin de traverse au trajet rectiligne. La progression narrative est ainsi principalement fondée sur des effets textuels locaux, de coq-à-l'âne ou de paronomase⁵, de répétitions et de digressions. La tendance est à l'absence de hiérarchie d'un passage (ou d'un chapitre, ou d'un fragment) à l'autre. Ainsi *La Nébuleuse du crabe* commence-t-il par un questionnement parfaitement oiseux (Crab préférerait-il perdre ses mains ou ses yeux ?), tandis que le chapitre 18 s'ouvre sur la phrase « Crab naquit dans une prison », qui ressemble à un incipit. Cette remise en question du sens (*telos*) du texte traverse même parfois le seuil des romans : publié quelques temps après *La Nébuleuse du crabe*, *Un Fantôme* reprend le personnage de Crab pour le mettre en scène dans l'incipit suivant : « Ce malheureux Crab, car c'est reparti, exactement la même histoire, toujours le même livre, n'en sortira pas [...] » (UF, p. 9).

L'essentiel de mon analyse portera sur cette seconde catégorie de romans, où la liste, manifestation principale de l'indécidable chevillardien, est centrale. Elle n'est toutefois pas le seul dispositif de cet indécidable, qu'Olivier Bessard-Banquy considère fondamental : « Le doute est au fond le personnage principal des livres de Chevillard, l'hésitation, l'indécision, face au pouvoir réel de l'esprit sur la matière, face à la capacité d'action de la littérature sur le monde.⁶ » On verra que la liste y est présente à la fois comme figure isolable, comme motif thématique et comme principe d'organisation macrotextuel ; mais au préalable, il convient

⁴ Je présente ici, en une fois, les romans de Chevillard qui seront étudiés dans ce chapitre, avec année de parution et abréviations de leurs titres. Tous ont paru aux Editions de Minuit. il s'agit donc de : *Le Démarcheur* (1988, LD) *Palafox* (1990, Pal) ; *Le Caoutchouc, décidément* (1992, CD) ; *La Nébuleuse du crabe*, ([1993], « Double », 2006, NC) ; *Préhistoire* (1994, Pré) ; *Un Fantôme* (1995, UF) ; *Les Absences du Capitaine Cook* (2001, ACC) ; *Du Hérisson* (2002, DH) ; *Le vaillant petit tailleur* (2003, VPT) ; *Démolir Nisard* (2006, DN) ; *Sans l'orang-outang* (2007, SOO) Dino Egger (2011, DE).

⁵ Voir à ce propos René Audet, « Éric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrativité pragmatique » in A. Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, CRIN n° 50, Amsterdam - New-York, Rodopi, 2008, p. 107.

⁶ O. Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op. cit., 2003, p. 138.

d'établir la centralité de l'indécidable chez Chevillard en observant, comme pour Senges, que ce principe se décline à travers une pluralité de procédés entremêlés.

3.4.1 Le funambule et le jongleur

Rappelons la pertinence d'une approche des textes par leur incipit : leur qualité indécidable devient manifeste si, au lieu même où s'ouvre le récit, la digression prend le relais dès qu'elle le peut – c'est-à-dire, dès qu'elle a un récit principal sur lequel s'appuyer, face auquel elle peut créer un effet de distanciation. Dans le roman *Préhistoire*, ce récit principal est si mince et les digressions si riches, qu'on a l'impression d'avoir affaire au numéro d'un funambule virtuose, qui impressionne autant par la variété des objets avec lesquels il jongle (les digressions) que par le fil très fin (le récit principal) sur lequel il se tient en même temps.⁷

Boborikine n'était pas grand, sans être ridiculement petit, devait avoir ou faire ou tirer une tête de moins que moi, à en juger par son uniforme, mais cette tête de moins était plus large que la mienne, nettement, à en juger par sa casquette, et ses membres étaient plus courts que les miens, proportionnés à sa taille modeste, je n'en doute pas, mais trop courts pour un homme comme moi, et, par voie de conséquence, sont trop courtes aussi les manches de sa veste et les jambes de son pantalon [...]. (*Pré*, p. 9)

Il est pratiquement impossible de déterminer la limite de l'incipit de *Préhistoire*, même au sens le plus évasif de « première unité du texte ». La fin du premier paragraphe semble faire seuil, débouchant sur le constat du narrateur selon lequel l'uniforme de Boborikine « ne [lui] va pas du tout » (*Pré*, p. 10). Rien de définitif pourtant dans ce constat : le second paragraphe s'ouvre sur de nouvelles considérations à propos de ce même uniforme. Et quand enfin le narrateur admet, en fin de chapitre, à propos du travail qu'il doit accomplir (et la figure auctoriale, en filigrane, à propos du récit qu'elle devrait mener), qu'« il faut y aller pourtant, allons-y » (*Pré*, p. 17), le chapitre suivant revient malicieusement sur le thème que l'on vient de quitter : « A moins toutefois que je ne m'acharne sur le soulier droit pour en accélérer l'usure ? » (*Pré*, p. 18)... On comprend dès lors que l'« acharnement » portera précisément sur les moyens que le personnage-narrateur trouvera à disposition pour ne pas faire ce qu'on attend de lui, ni le scripteur écrire le roman que l'on aurait pu espérer, l'un comme l'autre distillant au

⁷ Je m'avise que la métaphore n'est pas neuve : Pierre Jourde l'utilise dans un article qu'il consacre à Chevillard dans le *Nouvel Observateur* en janvier 2011 : « lire un livre de Chevillard, c'est être un enfant au cirque » (« Un génie est mon ami », en ligne : <http://pierre-jourde.blogs.nouvelobs.com/tag/l'autofictif+p%C3%A8re+et+fils>, consulté le 15.08.2014).

compte-gouttes les rares informations nécessaires à l'existence d'un récit minimal (« Boborikine est mort. Je lui succède » – *Pré*, p. 9).

Dès l'ouverture du texte apparaissent certaines des figures de l'indécidable telles que nous les observons chez Senges ; en l'espèce, deux épanorthoses se disputent les honneurs des deux premières lignes : « sans être ridiculement petit » et « avoir *ou faire ou tirer* une tête de moins que moi ». Si la première offre déjà au lecteur un soupçon de superfluité, la succession des verbes de la seconde confirme le soupçon, car la précision des multiples possibilités de prédication n'apporte strictement aucune plus-value sémantique. Elle est en fait uniquement métanarrative : le scripteur indique qu'il connaît plusieurs alternatives à l'expression de la mesure, en têtes, d'une différence de taille entre deux individus – à quoi s'ajoute peut-être une dérivation lexicale sur la « tête » au sens de « mine » (avoir/faire/tirer une (drôle de) tête). Une nouvelle fois, l'épanorthose ici ne recentre pas l'énoncé, mais préside à son éparpillement. Chevillard va plus loin toutefois que Senges, chez qui l'épanorthose servait un indécidable fondé principalement sur l'intégration des membres de la proposition dans une même réalité textuelle conjonctive ; chez Chevillard cette tendance se radicalise pour transformer la figure en une antithèse, une contradiction patente. « Pas grand, sans être ridiculement petit » n'en est pas encore une, mais annonce d'autres formules très nettement contradictoires, fréquentes chez Chevillard, telle que celle-ci, prise à la première page du *Démarcheur* : « Voilà un vieillard charmant, encore alerte, noueux (oui, comme un cep), au visage rond d'agnelet, au profil d'oiseau de proie » (*LD*, p. 7). Le roman *Palafox* repose entièrement sur ce principe antithétique :

Les premiers jours, son état demeura alarmant, puis Palafox ouvrit un œil, on parla d'un léger mieux, qu'il referma. On parla de brusque aggravation, de nouvel espoir, de dramatique dégradation, de vrai miracle, de mort clinique, de prompt rétablissement. (*Pal*, p. 12)

La description, le récit trébuchent constamment, du fait de l'incompatibilité des séquences qui les composent. Dans son traitement de l'épanorthose, Chevillard radicalise les procédés qu'on trouvait à l'œuvre chez Senges, il s'en sert pour les mêmes raisons. On entrevoit ici le lien entre épanorthose et liste : l'état de Palafox, tout en montagnes russes, est reconduit dans une progression toujours changeante, parfaitement invraisemblable. L'importance accordée au récit s'efface – puisque celui-ci s'éparpille –, au profit d'un métadiscours portant sur la fabrique romanesque, ses formules creuses, leur insoupçonnable multiplication ;

l'attention du lecteur se porte alors sur la performance de jongleur à laquelle le narrateur se consacre.

Le funambule poursuit également son numéro : si nous reprenons notre lecture de *Préhistoire*, nous constatons que son narrateur, le gardien qui rechigne à se mettre au travail, parvient à noircir les pages tout en figeant presque entièrement la temporalité narrative attendue. Le passage suivant illustre à merveille cette tergiversation, et à quel point la liste (ici plus thématifiée que véritablement exemplifiée) est au centre des dispositifs mis en place.

[L]es énumérations dilatoires que je prolonge très au-delà de mon propos, poussant même assez loin la folle entreprise de recensement total à laquelle personne jusqu'alors n'avait osé s'atteler, comme si tous les êtres et les choses de ce monde n'étaient séparés que par des virgules et qu'il n'existait pas entre eux ces épaisseurs d'indifférence ou de mystère qui les individualisent et les isolent, mais également les remarques incidentes de ce genre, les considérations plus ou moins considérables, les théories que je développe avec une ardeur et une conviction qui serviraient aussi bien les théories contraires, toutes ces hésitations enfin témoignent de mes scrupules : est-ce que je n'usurpe pas les titre et qualité de gardien, vêtu de cet uniforme, les titre et qualité de guide ? (*Pré*, p. 56.)

Il ne s'agit pas encore tout à fait d'une liste, mais en tout cas se trouvent ici recensés, en termes chevillardiens, une partie des dispositifs de l'indécidable que l'on observe dans ses romans (« les énumérations dilatoires – les remarques incidentes – les considérations – les théories – les théories contraires – toutes ces hésitations »). Parmi eux, ce principe de contradiction, que j'ai identifié comme relevant simultanément de l'épanorthose et de l'antithèse, figure en bonne place, et la liste en est un véhicule important, comme l'illustre l'extrait précédent de *Palafox*. Ici, ce qui importe tout d'abord est la reconnaissance, par le (méta)narrateur de *Préhistoire*, de l'existence, toute théorique qu'elle puisse être, d'un « propos » central. Ensuite, de la nécessité de s'en éloigner, au plus vite et le plus « loin » possible ; cette distance étant marquée par le nombre de dispositifs disponibles avec lesquels jouer, jongler. La liste se profile dans cette présentation poétique : « toutes ces hésitations » seront autant de béquilles narratives que l'on transformera en objets à valeur (méta-) romanesque. Et si l'état d'écrivain, si proche de celui du gardien, relève de l'usurpation, c'est justement parce qu'il se présente sous le masque du clown, celui dont les hésitations et les maladresses sont en fait les manifestations de sa virtuosité, entre humilité sincère (« la folle entreprise ») et orgueil démesuré (« le recensement total »).

Bien avant, toutefois, d'en venir à la question de l'*hybris* (que je traiterai *infra*, au point 6), il reste à montrer comment la liste se présente. Juste après le passage cité à l'instant, le

narrateur-gardien réitère sa promesse de prendre enfin son poste : « je vais m’y mettre », dit-il (*Pré*, p. 56). Et c’est presque cela : le chapitre suivant s’ouvre sur une description, sous forme énumérative, de son travail. Mais très vite, la digression reprend le dessus, et à la description des tâches du gardien, au prétexte de l’une d’entre elles (le ramassage des déchets), se substitue une liste de ces déchets :

[N]otre contemporain jonche le sol de papier, c’est la marque de son passage et le seul souvenir qu’il laissera, comme s’il froissait une à une derrière lui les pages de sa propre aventure, pauvrement imprimée sur des tickets d’autobus et de cinéma, des notes de restaurant, des enveloppes vides, des tracts publicitaires, des bulletins paroissiaux, des lambeaux de cellophane, des paquets de cigarettes, des mouchoirs en buvard, des cartes à jouer, parfois un confetti, c’était la fête, et puisque cette écume est à peu près la même pour tous les sillages, j’en conclus que l’infinie variété des destins est une idée romanesque qui ne se vérifie pas dans la réalité, ni guère dans le roman, les faits sont là pour tout le monde, il n’y a pas trente-six solutions, je fus nourri au sein moi aussi, le gauche puis le droit, moi aussi. (*Pré*, pp. 57-58.)

De la position métadiscursive du narrateur chevillardien, on passe facilement, comme on le voit, à l’exposition d’un *ethos* auctorial assez transparent, à travers un *je* qui, d’un masque à l’autre, ne dédaigne pas d’emprunter celui de l’auteur. A l’« aventure » romanesque, au destin individuel, le romancier Chevillard préfère les traces que l’individu laisse de son passage ; au navire, l’écume de son sillage. Il y a une grande ironie dans la phrase « il n’y a pas trente-six solutions », car si le roman « à statut d’exception », qui met en fiction le destin fabuleux de l’individu, se révèle pauvre, au vu du sillage de déchets qu’il entraîne, c’est cette écume-là qui finit par faire le roman chevillardien, à travers la liste digressive. Donc si, il y a trente-six solutions : Chevillard est justement en train d’en rendre compte.

A contrario, le roman centré sur un héros accomplissant ses tâches héroïques occasionne aussi l’établissement de listes. Tout en précisant l’ineptie d’une littérature qui serait fondée sur de tels objets, le narrateur égrène les divers éléments qui, immanquablement, symbolisent les étapes de la vie (ou du roman) d’un individu, et ainsi constituent

notre passé personnel commun, une somme, une œuvre universelle qui recoupera toutes les autobiographies et nous dispensera de leur lecture répétitive, évoquant au fil de ses

pages le préau, le grenier, la punition, le champignon⁸, la lettre, la rencontre, le mensonge, l'accident, la chanson, le baiser, l'incendie, l'examen [...] (*Pré*, pp. 58-59).

Chevillard, à nouveau funambule, semble trouver sa place dans cet à-cheval entre deux engagements romanesques : la promesse de ne pas écrire ce roman, toujours le même, qui prétend rendre intéressante une vie composée des mêmes détails insignifiants ; en même temps, la reconnaissance de la valeur intrinsèque de ces étapes (que Roland Barthes appellerait des « biographèmes⁹ »), par quoi justement chacun passe dans sa vie. Une valeur donnée ici par l'usage de l'article défini : *le* baiser, c'est-à-dire le premier, c'est-à-dire l'unique, celui auprès de quoi les suivants ne seront que de pâles copies, etc. : le lieu commun est l'un des principaux dispositifs qui figurent à l'arsenal de Chevillard pour développer son récit digressif.

Avant d'aborder cette question du lieu commun, il faut rester en amont, au niveau de la construction romanesque chevillardienne, et observer comment la liste trouve sa place dans cette construction, au sein de l'un de ses principaux dispositifs de l'indécidable : le principe de contradiction qui, aux dires même de l'auteur, est systématiquement présent au sein de son roman¹⁰.

3.4.2 Palinodies (l'important, c'est la tulipe)

Comme chez Senges, les dispositifs de l'indécidable se regroupent autour d'une fonction commune de digression¹¹, et ces dispositifs s'entremêlent les uns aux autres. A l'instar de l'épanorthose chez Senges, le principe général de l'indécidable chez Chevillard est un « principe de contradiction » qui porte un nom : c'est la palinodie¹² – le revirement, la volte-face, la mauvaise foi. Avant d'observer comment palinodie et liste interagissent, il me faut présenter la

⁸ Je dois dire que la présence de ce champignon dans cette liste m'échappe. Serait-ce une référence à Antoine Volodine (cf. *infra*, 5.4) ? Plus vraisemblablement, il s'agit d'une sorte de *clinamen*, un intrus destiné à enrayer cette liste aux items attendus, une sorte de digression-dans-la-digression.

⁹ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* in *Œuvres Complètes*, t. 3, Seuil, 2002 [1971], p. 706.

¹⁰ Chevillard : « Je viole sans cesse le principe de non-contradiction qui relève ordinairement de l'engagement tacite de l'écrivain envers son lecteur » (« Des crabes, des anges et des monstres », entretien avec M. Larnaudie in *Devenirs du roman* (collectif), Inculte/Naïve, 2007, p. 102).

¹¹ Chevillard encore : « Mon écriture privilégie ces deux motifs : l'aphorisme et la digression. Et cependant, j'échoue misérablement à chaque fois que j'essaie de placer – ce serait ma grand œuvre – une digression dans un aphorisme. » (*L'Autofictif*, en ligne : <http://l'autofictif.over-blog.com/>, mardi 1^{er} octobre 2013, consulté le même jour.) Au-delà de la boutade, il est vrai que ces deux formes se présentent de manière systématique, correspondant en cela aux deux activités littéraires menées de front par Chevillard : l'aphorisme apparaît plus volontiers dans le cadre du blog, la digression dans celui du roman. René Audet parle également de « fuite hors du propos » (« Éric Chevillard et l'écriture du déplacement », *art. cit.*, p. 107).

¹² Jean-Bernard Vray, dans la communication qu'il a présentée au colloque Chevillard tenu à Valence les 26 et 27 mars 2013 (actes à paraître), reconnaissait dans ce procédé l'un des plus typiques de l'écriture de Chevillard.

première. Et pour commencer, opposer au sens commun de ce terme, dont on trouve l'exemplification usuelle dans le discours politique (le « retournement de veste »), le sens qu'il prend chez Chevillard. La contradiction entre les deux termes ne mène jamais à l'affirmation du second qui remplacerait le premier. Ici, les sens contradictoires cohabitent, comme on va le voir avec l'incipit des *Absences du Capitaine Cook*.

CHAPITRE PREMIER

Qui ne s'embarrasse pas de détails. Présentation rapide de notre homme sous un jour plutôt favorable. L'accent est mis sur quelques-uns des principes qui gouvernent son existence. En visite dans un pays inconnu, sitôt arrivé, il a comme habitude de se noyer dans son fleuve principal : ainsi, porté par le flot, il voyage sans bourse délier de ville en ville, à travers ses régions et ses paysages. Autres exemples choisis.

La tulipe, quand elle n'a plus qu'un pétale, fait une fort belle cuillère à soupe extrêmement peu commode, en revanche, car la tige devenue manche demeure souple, trop souple. (ACC, p. 9.)

A voir les premières lignes de cet extrait, on serait tenté de croire que l'incipit retrouve la valeur d'exposition qu'il était impossible de cerner dans *Préhistoire*. Or, assez rapidement, on constate que ce n'est pas le cas non plus dans les *Absences du Capitaine Cook* : le chapitre premier s'embarrasse de détails, « notre homme » n'est pas présenté, ni les principes qui gouvernent son existence, lesquels ne sont étayés par aucun exemple choisi. C'est là que se trouve le premier niveau de la palinodie, la simple contradiction. Elle agence l'intégralité du chapitre, et crée un effet d'annonce programmatique pour l'ensemble du roman. De « notre homme », il ne sera question que dans les ultimes lignes, et avec une extrême désinvolture ; on n'en donnera que quelques caractéristiques idiotes : « Quand il était petit, il confondait la sémiotique et la sémiologie. Quoi d'autre ? C'est un tueur en série. Il n'a pas encore commencé. Mais surtout : son ombre est projetée au sol quand les rayons du soleil touchent obliquement sa personne. » (ACC, p. 15.) Auparavant, et sur six pages, il aura été question de la tulipe et de combien sa forme, lorsqu'elle n'a plus qu'un pétale, la prédispose à servir de cuillère à soupe ; d'autres choses également (la proximité entre la pulpe de concombre et les empreintes de l'ours, par exemple).

Le second niveau de la palinodie chevillardienne réside dans la coexistence textuelle entre deux termes sémantiquement opposés. Le deuxième contredit le premier, mais il ne le remplace pas. Le chapitre s'embarrasse de détails, après avoir promis le contraire. Ensuite seulement, on

comprend que cette promesse concernait en fait d'autres détails, liés à l'horizon d'attente romanesque, à propos notamment du héros, de « notre homme », pastichés en fin de chapitre. L'essentiel se trouve dans ce que l'on croyait être le détail, mais que le roman va confirmer petit à petit comme le seul discours digne d'y figurer. Pour parodier Gilbert Bécaud, on dira : l'important, c'est la tulipe. Puis, dernière étape du processus, ce constat même révèle son instabilité ; il y a un constant déport de cet important, de cet essentiel, ce qui fait que rien ne l'est véritablement. La contradiction se maintient constamment, et c'est d'elle que se crée le roman.

La palinodie reste irrésolue, c'est ce qui en fait un dispositif de l'indécidable, et ce de deux manières : d'une part, les digressions qui constituent le roman restent en somme des « détails » ; ils se succèdent sans faire le lit essentiel du roman. D'autre part, dans le cas particulier des *Absences du Capitaine Cook*, elle se déporte sur le mensonge générique constitué par le résumé préalable au chapitre. On croit entrer dans un roman de Jules Verne, un roman d'aventure ; le titre le suggérait déjà (tout en protégeant son programme réel, qui apparaîtra en cours de lecture : de ces pages, le Capitaine Cook est effectivement absent). La fonction didactique de ce résumé est détournée, au profit d'une exposition en creux de la politique romanesque chevillardienne. Pas de roman d'aventures, mais le constant rappel de son inexistence tout de même (à travers le renouvellement, au seuil de chaque chapitre, de son pseudo-résumé), ce qui n'en est plus véritablement la négation. Le scripteur, là encore, semble vouloir résider dans un entre-deux où cohabitent deux espèces concurrentes de romancier : celle qui promeut l'aspect suranné et ridicule de ces résumés et leur syntaxe particulière¹³, celle qui rejette violemment toute appartenance au genre réaliste ainsi engagé¹⁴. La palinodie ne se contente pas d'advenir localement : elle caractérise l'état de l'écrivain, dévoilé par sa pratique métanarrative.

¹³ Chaque résumé de chapitre s'ouvre sur une déclinaison stéréotypée du genre ciblé : « Qui jette une lumière nouvelle sur les événements » (p. 39), « Où tout s'éclaire » (p. 68), « Dans lequel le mystère s'épaissit » (p. 142), etc. Mais cette déclinaison n'est pas que la dénonciation d'une littérature à proscrire, elle s'avère également prétexte à un dépassement ludique du simple catalogage de ces formes, avec par exemple « Qui contient ce qu'on va y lire, et bien d'autres choses divertissantes » (p. 133) ou encore « Où ce qui devait arriver dérive » (p. 227).

¹⁴ A ce propos, on notera que cette forme particulière de pastiche n'a pas attendu Chevillard pour se manifester : Scarron, dans son *Roman comique*, procède de la même façon : « Chapitre V. Qui ne contient pas grand'chose », « Chapitre XI. Qui contient ce que vous verrez si vous prenez la peine de le lire », « Chapitre XVIII. Qui n'a pas besoin de titre » (*Le Roman comique*, Jeannet, 1857 [1651-7], respectivement t. 1, pp. 24 et 83, et t. 2, p. 79, disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27787w>, consulté le 15.08.2014). Le rejet du genre renvoie Chevillard à un contre-genre (l'« anti-roman » baroque), tradition dans laquelle Chevillard s'inscrit.

Dans les *Absences du Capitaine Cook* comme dans le reste de la production chevillardienne, liste et palinodie sont parfois liés de manière directe (comme dans l'exemple donné plus haut tiré de *Pal*), parfois de manière indirecte, comme dans l'exemple suivant. On y voit tout d'abord (je dois préciser ceci pour introduire l'extrait) que le personnage n'a pas véritablement disparu du roman ; il réapparaît de temps à autres, en fait uniquement pour servir de cobaye à Chevillard, qui a parfois besoin d'un sujet humain pour ses expériences¹⁵. Celles-ci se succèdent d'ailleurs de manière hasardeuse, sans que l'on puisse les relier sous la forme d'un destin unique – en l'occurrence, celui de « notre homme ». Dans cet extrait, celui-ci est donné pour mort ; on se partage ses possessions, et notamment ses écrits posthumes dont d'autres écrivains nécessaires pourraient avoir besoin. En panne d'inspiration, ceux-ci fouillent alors les tiroirs du défunt,

leurs mains tâtonnant à la recherche de cette épaisse liasse souple de feuillets noircis qui quelquefois miraculeusement s'y trouve, s'égarant dans le vieux rebut, élastiques, bouchons, boutons, bonbons, sous percés, crayons secs, tubes de colle rabougris, gommes entamées, lourdes clés obsolètes (à moins de vouloir envahir les aîtres de Dame Renaude Guilledines pour escamoter ses ducats et ses affûtiaux), coquillages sortis du contexte, cachets périmés, portraits photographiques pâlis, souillés (en 1822, Niepce inventa surtout une technique astucieuse pour relever et conserver les empreintes digitales des fantômes), timbres-poste dévalués, valet de cœur esseulé (disponible pour la plus simple et la plus triste des réussites), ficelle enfin, cigares moisis, pacotille, inventoriant tout cela en désespoir de cause, consciencieusement mais bien inutilement, hélas, une énumération ne fait pas un livre. (ACC, pp.158-159)

L'ironie antiphrastique de la dernière remarque est savoureuse : c'est justement l'énumération des objets du tiroir où devait se trouver le roman espéré qui remplace celui-ci. L'*ethos* que la figure auctoriale présente est une nouvelle fois dans l'entre-deux : Chevillard critique l'absence d'imagination de ses contemporains en mettant en scène ces « écrivains qui n'avaient justement plus rien dans leurs tiroirs » (ACC, p. 158) et pillent, à défaut, ceux des autres. On ne peut certainement pas reprocher à Chevillard de manquer de ressources romanesques, lui qui précisément fait feu de toute brindille, à qui un rien sert de trame narrative¹⁶. Mais le versant négatif de cet état de fait est que lui aussi fait partie de ces écrivains-

¹⁵ « Tels sont mes personnages pour la plupart, des ectoplasmes littéraires. Ils occupent un point de vue. Ils adoptent une posture. Ils servent mon propos. [...] Ce sont des formes vides, ductiles, des figures polymorphes. » (E. Chevillard, *Devenirs du roman*, entretien cité, p. 103.)

¹⁶ *Préhistoire* en fournissait plus haut un exemple ; on citera également le plus récent *L'Auteur et moi* (2012), où la seule proposition servant de fond aux 300 pages de ce roman est que la truite aux amandes est meilleure que le gratin de chou-fleur.

chiffonniers, ces charognards qui doivent se contenter des rebuts du Grand Roman, quitte à s'y « égarer ». Là, dans cette absence regrettée, se situe très probablement la mélancolie de Chevillard – que je traiterai *infra*, en 6.2.

Il faut, pour le moment, revenir sur le principal mouvement textuel qui caractérise, chez Chevillard comme chez Senges, les dispositifs de l'indécidable, dont la palinodie et la liste sont des composants : la digression, que Maurice Laugaa définit minimalement comme une « action de s'éloigner¹⁷ », en prenant bien soin de laisser à ce dernier verbe son intransitivité. Aussi bien, Chevillard déclare-t-il prolonger ses « énumérations dilatoires » « très au-delà de son propos », sans préciser pour autant – il serait bien en peine de le faire – ce qu'est véritablement son propos.

3.4.3 Digressions, I : la liste locale

Reprenons l'extrait précédent : outre que Chevillard donne ici la preuve de l'extrême importance de la liste dans sa poétique romanesque, on peut observer deux choses. La première est que liste et palinodie (ici : la remarque contradictoire finale) s'allient dans une même logique de digression. La seconde est que ces deux procédés ne sont pas les seuls permettant à la digression de devenir le principe central de l'écriture chevillardienne : en l'espèce, on leur ajoutera par exemple la paronomase de « bouchons, boutons, bonbons » mais surtout, plus visibles, les parenthèses. Il y en a trois ; à les observer de près, on constate qu'elles sont directement dépendantes d'un adjectif (respectivement « obsolètes », « souillés » et « esseulé »). A partir de « sous percés », l'adjectif fait système et structure la liste, au point qu'il faudra à la simple, à la démunie « ficelle », plus esseulée encore que la carte à jouer qui la précède car elle ne bénéficie d'aucune espèce de qualification, un « enfin » pour lui servir de béquille – pour maintenir un équilibre, visuel ou rythmique. Les parenthèses sont le prolongement de ces adjectifs, qui sont le prolongement de l'item. Chacun d'eux devient prétexte à un développement fractal, chaque segment participe d'une même tentation romanesque, constamment renouvelée et constamment abandonnée.

Comme chez Senges, la parenthèse participe activement du processus digressif. Voici un autre exemple de ce mélange entre liste et parenthèse, où celle-ci prend un rôle (spectaculairement) typographique :

¹⁷ M. Laugaa, « Identifier la digression » in N. Piégay-Gros (dir.), *La Digression, Textuel* n° 28, 1994, p. 102.

Nous ne sommes uniques en aucune façon, mais à force d'appartenir à différents groupes ou sous-groupes qui ne peuvent tous se recouper (professeur de chimie (allergique au soja (pratiquant le canoë (blond (fumeur (athée (père de trois enfants (divorcé (porteur d'espadrilles (sujet au vertige))))))))), nous réussissons à nous extraire du lot et à camper un personnage original, doté de caractéristiques fort répandues, dont la somme seule nous distingue.¹⁸

Au principe de juxtaposition de la virgule séparant les items, répond la possibilité d'une inclusion de ceux-ci les uns dans les autres – c'est-à-dire au contraire un principe fortement hiérarchisé. Mais cette hiérarchisation est ici plutôt factice, s'agissant de constituer des groupes, puis des sous-groupes ne ressortissant pas à un contexte assez serré pour qu'ils soient pertinents. On aurait pu imaginer par exemple « (professeur de chimie (organique (spécialiste du recyclage (des phosphates))) », où le resserrement justifierait l'inclusion des sous-groupes, mais ce n'est pas le cas de cet extrait – où d'ailleurs la liste pouvait se prolonger à l'infini d'autres parenthèses portant sur de nouvelles catégories, ni exclusives ni inclusives.

S'agit-il véritablement d'une digression, dans l'exemple qui précède ? Bien que celle-ci semble ordinairement plus facile à identifier dans le cadre de vastes séquences textuelles, et que nous avons affaire ici non pas à un roman, mais à un fragment tiré du blog *L'Autofictif*, c'est tout de même le cas : la liste est, tout simplement, trop longue. Sa longueur lui confère une fonction ludique ; la multiplication des items est d'autant plus comique que leur caractère est à la fois banal et hétéroclite, ce qui suggère une longueur plus importante encore ; comique aussi, la pointe consistant en la fermeture peu orthodoxe des dix parenthèses à la fois. Mais cette longueur a également un caractère digressif. Celui-ci est intimement lié à la satire chevillardienne de la vanité de l'individu, à qui il faut un nombre conséquent d'items pour affermir sa conviction d'être unique. Cela prendra le temps et l'espace qu'il faudra, mais je saurai faire de moi ce personnage original, ce héros de roman – le problème étant qu'une fois l'individu ainsi fragmenté, l'incertitude s'installe à propos de cette unicité, qui aurait dû, pour être crédible, s'affirmer de manière plus économique. Mais de telles « qualités », prodiguées en nombre restreint, n'y sauraient suffire. Le propos est digressif parce que la digression divertit, au sens pascalien, l'individu qui, simplement allergique au soja ou divorcé, ne peut s'affirmer comme tel.

¹⁸ Cet extrait ne vient pas d'un roman, mais de l'un des livres tirés du blog de Chevillard, *L'Autofictif père et fils*, Talence, L'Arbre vengeur, 2011, p. 233.

Localement, la liste présente parfois de manière suggérée une longueur qu'elle n'a pas. Le narrateur, dans l'exemple ci-dessous, se donne le beau rôle de ne pas poursuivre la liste et donc de ménager son lecteur d'une digression plus substantielle encore. Il n'empêche que la liste maintient sa fonction digressive :

Dino Egger pouvait naître n'importe où – je me retiens de dresser la liste des lieux qui entrent dans cette catégorie – Aalter, Aarau, Aarschot, Aartselaar, Aba, Abadan, Abakan, Abbeville... –, on me soupçonnerait encore d'élaborer des stratégies dilatoires pour ne pas reprendre sérieusement mon enquête. Dino Egger pouvait naître n'importe où – Abdère, Abeokuta, Aberdeen, Abidjan, Abitibi, Abkhazie, Ablon-sur-Seine... –, nous n'aurions pas tardé à en être informés partout, aussi bien à Zwickau qu'à Zwijndrecht ou Zwolle. (DE, p. 102.)

Comme la remarque intercalaire « on me soupçonnerait... » le montre, le local résonne également au niveau global, en ce que la liste, « stratégie dilatoire », apparaît comme l'un des dispositifs de l'indécidable visant à ne pas « reprendre sérieusement » le propos romanesque central. Comme chez Senges, le catalogue de ces dispositifs tend à se résoudre dans le phénomène global de la digression, mais plus spécifiquement d'un système de « digressions donnant sur d'autres digressions » comme le disait Senges à propos des *Fragments de Lichtenberg* (*supra*, 3.5). C'est elle qui, avec malice, instaure le déplacement constant du récit, lui ôtant son « sérieux ». Ainsi *dédramatisé*, le récit n'advient jamais, alors même qu'il ne fait jamais qu'advenir¹⁹.

C'est dans cette perspective de dérobadie, de déperdition, que la digression s'articule à l'indécidable. Ordinairement, le régime digressif se distingue par un encadrement qui le définit comme enchâssé dans un récit premier, entre « une formule d'ouverture et une formule de clôture²⁰ ». Chez nos auteurs, ce second temps, le « revenons à nos moutons » si l'on veut, n'existe pas. Lorsque d'aventure une formule apparaît qui semble s'y apparenter, comme avec le « je vais m'y mettre » de *Préhistoire*, sa fonction sera justement palindodique, et relancera la digression – la même ou une autre. Cette dérobadie constante est d'autant plus alarmante qu'elle se présente toujours, comme on le voit, dans une situation de métanarration. La

¹⁹ Ou, comme le dit R. Audet : « Non seulement les digressions prennent-elles la forme de récits : elles reflètent d'abord, spéculairement, la tentative narrative de la trame principale, mais surtout elles sont l'occasion de discuter des difficultés rencontrées par le narrateur dans son effort d'élaboration du récit qui le met en scène. » (« Éric Chevillard et l'écriture du déplacement », *art. cit.*, p. 108.)

²⁰ « La configuration la plus explicite est bien entendu celle de la digression encadrée par une formule d'ouverture et une formule de clôture. » (Christine Montalbetti et Nathalie Piégay-Gros, *La Digression dans le récit*, Bertrand Lacoste, 1994, p. 13.)

régularité de l'accompagnement métanarratif se double de la non-fiabilité des instances énonciatives. Face à de tels paradoxes (« je vais faire ceci/je ne le fais pas », « je ne vais pas dresser la liste/la voici », « je suis là/je n'y suis pas », etc.), il est difficile, pour le lecteur, d'accepter de perdre pied constamment ; c'est ce qui fait dire à Christine Montalbetti et Nathalie Piégay-Gros que « si le narrateur s'égare, l'auteur, sans doute, sait où il va²¹ ». Le danger d'une telle conception, lorsqu'elle est appliquée à Chevillard, est de reporter continuellement l'autorité discursive sur une instance pleine et identifiable comme telle, en l'occurrence un « auteur » ; alors que Chevillard n'adopte jamais, lorsqu'il met en scène une figure auctoriale dans laquelle le lecteur est invité à le reconnaître, ce terme d'auteur sans immédiatement contester son homogénéité et son autorité (le titre même du roman de Chevillard *L'Auteur et moi* le suggère assez). Certes, comme l'écrit Maurice Laugaa, dans la digression, « quelqu'un s'énonce comme sujet (d'un plaisir et d'une dérive)²² ». Mais chez nos auteurs, ce sujet est lui-même soumis à la dérive qu'il adopte. Ainsi, toujours pour Laugaa, « l'autorité, mise en série et en perspective, se divise, et programme une incertitude supplémentaire²³ ». La perspective et le programme qu'il suggère ici ne rencontrent pas vraiment leur incarnation textuelle, dans la suite de son article. Je cite ici ses dernières lignes :

Enfin, mais nous touchons là aux bords d'une terre utopique, n'y a-t-il pas dans cette brusque poussée de fièvre, chez quelques auteurs atypiques, l'intuition d'un livre interactif, d'un livre-machine montrant ses rouages, ses pistons et ses bielles, d'un livre impudique qui soudain exhiberait ce qui, depuis toujours, s'est effectué silencieusement ou pudiquement, l'exercice de la relation disjonctive et conjonctive entre les séquences dont il se compose, la place réservée au lecteur, le mime d'un inachèvement structurel [?]²⁴

Il me semble que le livre que Laugaa appelle de ses vœux existe, de manière singulièrement évidente au vu des analyses de ce chapitre, grâce à Senges et Chevillard.

3.4.4 Digressions, II : Logique de liste et architecture invisible

La liste est l'un des dispositifs locaux de la digression, mais il me reste encore à signaler en quoi elle sert parfois aussi d'architecture au roman dans son ensemble. « Architecture » ne convient pas vraiment, s'agissant d'une forme qui précisément dénie au roman toute charpente.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² M. Laugaa, « Identifier la digression », *art. cit.*, p. 103.

²³ *Ibid.*, p. 106.

²⁴ *Ibid.*, p. 114.

On parlera ici plus simplement de *logique de liste* pour qualifier la progression digressive du texte – son principe d’organisation macrotextuel – sous forme juxtapositionnelle, dans trois romans de Chevillard, *Le vaillant petit tailleur*, *Dino Egger* et *Démolir Nisard*. En préambule, il faut également préciser que si la liste locale résonnait à un niveau global, le contraire reste vrai : ainsi les exemples qui suivent sont-ils aussi des listes locales (on ne peut citer, du reste, que localement), mais déployant leur pouvoir sur des séquences plus amples que l’espace qu’elles occupent.

Dans *Le vaillant petit tailleur*, le principe digressif est mis à mal par la structure même du conte réécrit ; mais son narrateur n’hésite pas à dévoyer cette structure à chaque fois qu’il le peut. Un passage du roman le démontre de manière évidente ; le narrateur commence par se défaire de sa posture d’autorité, au motif que l’origine même du conte se perd dans la multiplicité des voix des « veuves oisives du village de Kassel » (VPT, p. 7) chez qui les frères Grimm ont trouvé leur matière. « Je ne veux plus que travailler humblement à l’œuvre collective, être l’une des mille voix anonymes qui participent à l’invention du conte. J’ai l’idée de quelques retouches qui ne lui nuiraient point » (VPT, p. 218), écrit-il avec mauvaise foi, préparant par cette fragmentation de la narration une très longue liste de « Cent défis et exploits nouveaux », destinée à déplacer pour un temps le *telos* narratif qui, immanquablement, débouchera sur la fin des aventures du petit tailleur.

La liste qui suit ne prétend pas épuiser les formules de substitution. Quoi qu’il en soit, elle est libre de droits. J’autorise les conteurs à puiser dedans sans retenue. [...]

Cent défis et exploits nouveaux imaginés à l’intention des souverains soucieux d’éprouver l’audace et la valeur des prétendants à la main de leur fille un peu trop bien entraînés à combattre géants, licornes et dragons, dans l’espoir de varier aussi le métier tristement monotone du conteur.

1. Exterminer le ragondin, le doryphore et le poisson-chat qui causent réellement de gros dégâts, ces trois-là.
2. Répandre l’eau (toute l’eau).
3. Retourner contre le vent la force du vent pour le faire tomber.
4. Commercialiser avec succès dans le grand monde des chaises en flammes et des lits de ronces.
5. Déterminer lequel, du cheval blanc ou du cheval noir, a gagné la course dans le zèbre. [...] (VPT, pp. 218-219, souligné par l’auteur).

La liste, riche donc de cent items, se prolonge sans interruption sur huit pages. Pas de meilleure illustration de cette « autorité divisée » évoquée par Laugaa, qui « programme » sans cesse des « incertitudes supplémentaires ». Cette liste, par sa longueur, sa disposition typographique, sa numérotation, est spectaculaire. Il faut pourtant ajouter que, par rapport à la

structure du *Vaillant petit tailleur* – encore une fois l’une des plus proches d’un roman « traditionnel », dans l’œuvre de Chevillard –, la liste est aussi un peu velléitaire : elle n’empêche pas cette structure d’advenir, elle joue à ce qui se passerait si une bifurcation était possible, s’il était demandé au tailleur d’accomplir enfin autre chose que ces sempiternels combats contre des dragons. Comme elle ne subvertit pas véritablement le canevas du conte, on ne peut pas encore la ranger au nombre de ces listes « architecturales », structurantes.

C’est davantage le cas de l’exemple suivant, tiré de *Dino Egger*. On y trouve également une très longue liste, elle aussi numérotée, au contenu très proche de celle dont je viens de rendre compte. Dino Egger est présenté comme un personnage historique qui n’a pas existé ; s’il avait vécu, nul doute que toutes les imperfections du monde eussent été résolues. Son biographe Albert Moindre travaille à la liste des inventions putatives de Dino Egger :

(Et par exemple, c’est à lui que nous devrions, que nous serions redevables de... Albert Moindre se mordille la lèvre inférieure. Il se gratte la tempe. Au bout d’un moment, les idées lui viennent. Vite, il les note.)

- 1) Ayant soupesé la gibecière du chasseur de mammoth, l’invention de la roue sans plus attendre.
 - 2) La domestication du feu, mais vraiment, façon caniche de concours.
 - 3) La reconstitution du puzzle des continents, avec rapport des pièces manquantes constituées de fragments d’exoplanètes et acclimatation de leurs populations vernaculaires.
- [...] (*DE*, pp. 12-13, souligné par l’auteur).

La liste se prolonge, elle aussi, de façon considérable, jusqu’à atteindre l’item n° 126 (« *Chronique du big-bang* », à la page 146). Mais elle n’occupe pas tout l’espace entre les pages 12 et 146 : elle est intégrée au texte suivi – l’enquête du narrateur à propos de la non-existence de Dino Egger (texte lui-même souvent traversé de listes plus courtes, dans le corps du paragraphe). Elle y réapparaît régulièrement, comme la trace du travail continu d’Albert Moindre, en parallèle à celui du narrateur dont il est le double. Deux niveaux de narration se font ici concurrence, dont l’un n’est constitué que d’une liste et l’autre des hypothèses argumentées du narrateur-biographe, un peu comme si les efforts de Moindre pour trouver de nouvelles idées à lister constituaient l’infra-texte de *Dino Egger*. De fait, ce roman doit une partie importante de sa structuration à la liste.

Enfin, le cas de *Démolir Nisard* est intrigant. On y trouve, comme ailleurs chez Chevillard, de nombreuses listes, parfois de grande taille. Les deux plus intéressantes à mes yeux sont les suivantes : une liste de dix-neuf supplices à infliger à Nisard (« Le gaver de cailloux. Planter dans

son œil un clou. Effranger la peau de ses chevilles. [...] Affamer son tigre. (*liste non-close, suggestions bienvenues*) », *DN*, pp. 65-66, souligné par l'auteur), et un peu plus loin, l'historique des quatorze petites souffrances de Nisard (« Il y eut aussi la fois où Nisard se cogna violemment le coude ; il y eut la fois où Nisard ne vit pas la vitre et se cassa le nez contre ; [...] il y eut la punaise dans son lit ; et c'est pourquoi la vie de Nisard malgré tout ne fut pas complètement vaine », *DN*, p. 117). Le roman dans son ensemble n'est rien d'autre qu'une mise en œuvre littéraire du programme donné sèchement dans son titre, et ces listes de cruautés en sont l'aboutissement logique. Le titre du roman apparaît lui-même comme le principal item d'un texte qui se résume presque à une longue liste de tourments, notamment dans l'exposition de ce projet de démolition, rendu explicite dès le premier paragraphe : « Il va s'agit d'anéantir Désiré Nisard, et l'œuvre sera accomplie. C'est un serment que je fais là. Je vais le harceler avec mes chiens, lâcher sur lui mes faucons, piller ses vergers, brutaliser sa famille, entendez-vous ? Je vais démolir Désiré Nisard. » (*DN*, p. 8). La liste occupe ici l'ensemble du roman, s'impose dans tout son espace, bien que de manière plus discrète, sans forcément prétendre à la visibilité maximale que lui donnent sa disposition en colonne et sa numérotation dans *Le vaillant petit tailleur* et *Dino Egger*.

La logique de liste organise donc d'autant plus (ou d'autant mieux) le roman chevillardien, que celui-ci appartient à la seconde des deux catégories présentées en début de chapitre, celle d'un récit dépourvu de structure actantielle (alors que cette structure est fournie, dans *Le vaillant petit tailleur*, par le genre du conte). Mais il convient à présent de revenir sur le terme d'« organisation », ou d'« architecture ». Je disais précédemment qu'il était impropre à qualifier le roman chevillardien et je persiste dans ce sens, car le texte ne montre pas sa charpente, occupé qu'il est, justement, à détruire toute suggestion de perspective, de profondeur, d'expectative. S'il devait y avoir *architecture*, elle serait *invisible*, ce qui revient à réunir deux termes opposés, et pour tout dire palinodiques. Les romans chevillardiens, principalement ceux de la seconde catégorie, ne laissent pas entrevoir leur propre édifice. Plutôt ceux-ci, et particulièrement dans *Démolir Nisard* via la liste, font-ils progresser le roman de manière sourde, souterraine. Pour prolonger cette image chtonienne, on dira que la liste *sous-tend* le roman chevillardien, au double sens d'un principe formel d'organisation et d'une sous-tension ; un relâchement du fil d'Ariane narratif, lequel n'est plus tendu vers un *telos*. C'est notamment la liste qui produit cette « sous-tension narrative » – je détourne au passage le titre d'un ouvrage de Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, où l'auteur définit ainsi son objet : « la

tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception.²⁵ » Précisément, les dispositifs de l'indécidable chevillardien découragent cette attente, et la liste au premier chef. Ainsi Crab, à l'entraînement, pratique-t-il tous les sports, se muscle-t-il « trapèze, deltoïdes, biceps, triceps, fessiers, dorsaux, abdominaux, adducteurs, fléchisseurs, extenseurs, masseters, zygomatiques, orbiculaires », lit-il tout ce qui lui passe sous la main, « Littérature, Philosophie, Histoire, Sciences confondues » ; ainsi se prépare-t-il au mieux, puis en fin de paragraphe, « il est prêt, enfin, armé pour la vie - commence quand ? » (UF, p. 21) - après quoi l'on passe à autre chose. La sous-tension chevillardienne est ici nettement modelée par la liste, dont la structure est aussi bien un procès que l'interruption constante de ce procès. Le lecteur éprouve bien une « anticipation teintée d'incertitude », mais cette dernière ne se résout que, déceptrivement, dans un retour à la liste ; celle-ci, d'anticipative, devient alors l'objet même de l'anticipation. La « vie », c'était en somme cela qui semblait n'être que sa préparation. De même, la digression apparaît comme récit, à la place de celui dont elle semblait digresser.

3.4.5 Variations temporelles et liberté d'écriture

Comme la digression s'avère récit, l'indécidable s'avère décision. Si l'on en revient à Derrida, on constate que Chevillard rejoint sa conclusion - à savoir, que l'indécidable ne se résout pas dans la stabilité d'une dialectique. Palafox ne devient jamais l'animal promis par sa croissance chaotique, mais se résout rétrospectivement comme cette promesse constante ; la tulipe des ACC n'est au centre des attentions du narrateur que pour un temps, celui qu'il faut au lecteur pour comprendre que son importance est à la fois réelle et transitoire ; le narrateur de *Préhistoire* ne va jamais « s'y mettre », et c'est à ce refus qu'il se dévoue ; la vie, pour Crab, n'est pas ce qui vient, mais ce qui est passé, la somme des efforts permettant de s'y préparer. En l'absence de tout débouché du récit, la suspension de la décision (l'*epokhé*) est systématiquement maintenue, ce qui revient à dire, une nouvelle fois, que ne pas céder à la stabilité (du récit, du personnage, de l'autorité auctoriale, de toute architecture visible) est en soi une décision et un « devoir » d'écriture. Reprenons Derrida à propos de cette question de la décision :

²⁵ R. Baroni, *La tension narrative*, Seuil « Poétique », 2007, p. 18.

L'instant de la décision est une folie, dit Kierkegaard. C'est vrai en particulier de l'instant de la décision *juste* qui doit aussi déchirer le temps et défier les dialectiques. C'est une folie. Une folie car une telle décision est à la fois sur-active et subie, elle garde quelque chose de passif, voire d'inconscient, comme si le décideur n'était libre qu'à se laisser affecter par sa propre décision et comme si celle-ci lui venait de l'autre.²⁶

« Déchirer le temps » : cette prescription est à mettre au compte de Kierkegaard et de sa réflexion sur l'instant²⁷, ouverture du temps humain sur l'éternité de la foi chrétienne. Sans creuser davantage cette référence, il faut (on peut) toutefois la lire ici comme une abolition du temps linéaire, une renonciation à l'histoire (la petite comme la grande) en tant qu'elle se contenterait d'être un récit. Cette réticence apparaît chez Chevillard dans *Préhistoire* notamment, où la préhistoire thématise un rapport d'étrangéité au temps historique – une question traitée par Dominique Vaugeois dans un article qu'elle consacre à ce roman²⁸. Mais l'affirmation est également pertinente dans le temps même du récit – Vaugeois parle de « résistance à la séquentialité temporelle²⁹ ». Cette résistance se transmet dans le temps de la lecture, en particulier au niveau des seuils du roman, où ce temps est l'objet d'une distorsion. Avant même l'incipit, si l'on admet qu'il y ait ici un « avant » ; au niveau des titres, du péri-texte et de la spécification générique du texte. Rappelons que le titre « Les Absences du Capitaine Cook » annonce soi-disant « honnêtement³⁰ » la teneur du texte qui va suivre ; que le titre « Le Caoutchouc, décidément » impose d'emblée une oxymore, celle d'un irrévocable (« décidément ») opposé à la malléabilité du caoutchouc (dont on verra, au-delà du titre, qu'elle désigne métaphoriquement la ductilité du texte lui-même) ; que toutes les parutions de Chevillard aux Éditions de Minuit sont labellisées comme des « romans »³¹. Autant

²⁶ J. Derrida, *Force de loi*, op. cit., p. 58. Les italiques sont le fait de l'auteur, et celles qui soulignent le mot « *juste* » s'expliquent ici par le contexte juridique de son discours.

²⁷ Derrida utilise, ailleurs, la même image explicitement tirée de Kierkegaard – en l'occurrence, dans le cadre d'un texte qu'il consacre à la fonction de l'Université, laquelle permet un temps de réflexion hors du monde : « la réflexion est aussi un autre temps, il est hétérogène à ce qu'il réfléchit et donne peut-être le temps de ce qui appelle et s'appelle la pensée. C'est la chance d'un événement dont on ne sait pas si, se présentant dans l'Université, il appartient à l'histoire de l'Université. Il peut aussi être bref et paradoxal, il peut déchirer le temps, comme l'instant dont parle Kierkegaard [...] ». (« Les pupilles de l'Université. Le principe de raison et l'idée de l'Université », in *Du droit à la philosophie*, Galilée, 1990, p. 497, souligné par l'auteur.)

²⁸ D. Vaugeois, « "L'encre retourne à l'encrier". Le "préhistorique" et l'écriture de la fiction contemporaine » in B. Blanckeman, A. Mura-Brunel & M. Dambre, *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 173-183.

²⁹ *Ibid.*, p. 182.

³⁰ « De James Cook [...], il ne sera pour ainsi dire pas question dans ce livre, comme son titre très honnêtement nous en avertit. » Ce n'est pas le titre qui avertit, mais bien cette précision, en quatrième de couverture des ACC. Le titre n'est pas du tout honnête ; il est profondément polysémique, et cette polysémie ne sera accessible au lecteur qu'une fois passé l'instant de lecture du titre, en un mouvement de retour et de réévaluation de celui-ci.

³¹ À l'exception du *Désordre Azerty* (2014) qui ne comporte aucune indication générique.

d'informations liminaires dont le caractère problématique (n') apparaît (que) rétrospectivement, à la lecture des textes. La résistance à la séquentialité temporelle ramène toujours le lecteur vers ces seuils, lesquels rappellent à chaque moment du texte que celui-ci est une réinvention – en témoigne par exemple la phrase, résumant l'ensemble de *Dino Egger*, selon laquelle Dino Egger « n'eût pas été n'importe qui » (*DE*, p. 8). En retour, cette résistance fait de chaque moment du texte un renouvellement de cet instant décisif. La décision générique est bien « sur-active » : elle reconquiert à chaque instant sa lettre.

Elle est pourtant aussi « subie », car au grand dam de Chevillard, n'est pas roman que le roman chevillardien. Dans un article écrit pour l'ouvrage collectif *L'Aujourd'hui du roman*, Chevillard montre bien à quel point cette question générique est centrale dans son œuvre : « Ecoutez ça : je vais lui proposer [à mon éditeur] de substituer à la mention *roman* sur la couverture de mes livres celle de *bon vieux roman*, beaucoup plus attractive. On imagine déjà le fauteuil qui va avec.³² » Les cibles sont identifiées, l'académisme, les « énergiques petites pornographies contemporaines », les « épais romans à l'américaine³³ », la « littérature pavillonnaire³⁴ ». Chevillard écrit *contre* cette littérature, que Dominique Viart qualifie de « consentante car elle *consent* à l'état du monde³⁵ », consentante également dans son rapport à l'Histoire et à la linéarité temporelle qu'elle perpétue. « Le roman s'inscrit de (trop) bonne grâce dans le temps. Il n'est pas moins unidirectionnel et irréversible.³⁶ » Mais en écrivant *contre*, il écrit aussi *avec* ; il n'a d'ailleurs pas le choix d'une langue qu'il sait « irréversible ». Chevillard fait montre ici d'une sorte de lucidité mélancolique, une conscience aigüe de la narration romanesque envisagée selon le principe de la chaîne de Markov, où linéarité et chronologie font loi.

Le roman est réaliste par nature parce qu'il obéit au principe de réalité. On y raconte une histoire, avec un début (naissance) et un dénouement (mort), on y décrit une trajectoire nette. Tout est verrouillé. [...] [Le roman] ne saurait rien remettre en cause puisqu'il est

³² E. Chevillard, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes » in L. Zimmermann (dir.), *L'Aujourd'hui du Roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 13.

³³ *Ibid.*, p. 14.

³⁴ E. Chevillard, « Littérature pavillonnaire », en ligne (<http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article1154>), consulté le 15.08.2014. Il s'agit, ici, d'une charge contre un roman de David Foenkinos, *Les Souvenirs*, et d'une prose si monotone qu'elle en ressemblerait à n'importe quelle autre, comme se confondent les pavillons de banlieue.

³⁵ D. Viart & B. Vercier, *La Littérature française au présent*, Bordas, 2008, p. 11.

³⁶ E. Chevillard, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *art. cit.*, p. 15.

un petit module de l'ensemble, un modèle réduit plus ou moins stylisé mais opérationnel et bien huilé du monde que l'homme s'est inventé (en se plaçant naïvement au centre).³⁷

Difficile de ne pas déceler un découragement dans la première phrase de cet extrait : comment lutter contre une « nature », contre des « principes » ? C'est pourtant la seule tâche à laquelle s'atteler ; aussi retrouve-t-on également dans toute l'œuvre chevillardienne le versant « positif » de la réflexion de Derrida, la « sur-activité » propre à « l'écriture bien comprise, [qui consiste en] l'exercice de la liberté³⁸ ».

Suractivation et soumission : on voit poindre ici les deux pôles de l'*hybris* et de la mélancolie chevillardiennes, et le roman qui s'accommoderait de l'un comme de l'autre ne trouve pas de meilleure expression que dans un type de liste très courant chez Chevillard : la liste de clichés. On a vu que les dispositifs de l'indécidable, et la liste en particulier, sous-tendaient le roman chevillardien jusque dans sa *décision* liminale. Il faut pourtant creuser encore, afin de chercher ce qu'il y a de plus caché dans cette œuvre : ses fondations, fréquemment changées en doubles-fonds, systématiquement dérobées à la lecture, au point que l'on doute de leur existence. Or le cliché offre une ouverture sur cette question, car il soulève une problématique centrale du roman chevillardien. Leur mise en liste combine la fonction digressive de la liste avec le retard de l'action romanesque.

3.4.6 Irréductibles clichés

« *En France, des théoriciens ont inventé à plusieurs reprises un fantôme de roman traditionnel pour le combattre.* »
Pascal Quignard³⁹

Expression de la négativité du roman, le cliché est également pour Chevillard le lieu d'une jouissance romanesque, d'une positivité. Le cliché pose le problème de son identification : ne s'agit-il pas de séquences ou de formules dont le caractère usé, commun, ressortit à une décision de lecture plutôt que d'écriture ? Chez Chevillard, cette identification se résout dans l'accompagnement systématique du cliché par un appareil signalétique, souvent

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁹ « La déprogrammation de la littérature », entretien in *Le Débat* n° 54, Gallimard, 1989, p. 83.

métanarratif, qui le met à distance du texte⁴⁰. Ainsi, par exemple, le « oui » et les parenthèses de « noueux (oui, comme un cep) » (*LD*, p. 7). L'un des indices par lesquels Chevillard ne permet pas que le cliché passe inaperçu (c'est-à-dire soit pris au premier degré), c'est sa mise en liste. Qu'on se rappelle la liste des conditions de santé successives et contradictoires de Palafox : « on parla de brusque aggravation, de nouvel espoir, de dramatique dégradation, de vrai miracle, de mort clinique, de prompt rétablissement ». On pourrait ergoter sur le degré de figement de l'une ou l'autre de ces formules : c'est surtout leur mise en liste qui les signale comme telles, dans leur construction quasiment systématique en [de + adjectif + nom] ; cette systématisme implique que chaque nouvelle condition de Palafox *doit* s'accompagner d'un adjectif (et ainsi apparaît au grand jour l'absurdité de notre usage de l'adjectif « clinique » après le substantif « mort », comme si celui-ci acceptait la nuance). L'exemple « le préau, le grenier, la punition [etc.] » (*Pré*, pp. 58-59) présente la même caractéristique, grâce au nombre des items présentés, qui doivent être assez nombreux pour pasticher les événements proverbialement successifs d'une vie. Et l'usage systématique de l'article défini témoigne d'une mise à distance volontaire (c'est *le* préau que chacun a connu, c'est donc *le* mot qui convient pour que chacun s'y retrouve). Jacques Poirier, sans vraiment traiter la question, observe au passage que le cliché fait souvent liste : « on entend le vendeur qui propose, tour à tour, les divers “articles” de son catalogue⁴¹ ». En somme, le peu de valeur de ces articles est la conséquence d'une même brocante. Plus le vendeur fait leur étalage, plus les items présentés perdent de leur valeur au profit d'un effet général de camelote. La liste des clichés chez Chevillard permet au lecteur de leur attribuer, par cette coprésence, une (non-)valeur.

Un autre exemple confirme que la liste sert à l'identification du cliché – mais cette fois c'est à la fois par soustraction et par addition que Chevillard procède : « Il tient des propos étranges et décousus, tout à fait contestables, Cornélie est ton portrait craché, on ne sert pas des œufs avec du poulet, confirme la règle, porte conseil, mère de sûreté, politesse des rois, l'ennemi du bien, les souris dansent... » (*LD*, pp. 41-42). Les proverbes sont amputés de leur second terme, mais ils sont multipliés. Leur mise en liste rattrape leur défaillance, et permet de les reconnaître par la mise en évidence de leur pauvreté. En outre, on observe que c'est la liste qui leur confère, par la proximité sémantiquement immotivée de ses items, la fonction loufoque qui préside au comique de leur apparition.

⁴⁰ Voir mon article « Toussaint, Echenoz, Chevillard : le cliché comme forme d'engagement littéraire », *Versants* n°52, 2006.

⁴¹ J. Poirier, « Le Pas grand-chose et le presque rien », *art. cit.*, p. 377.

Comme certains de ces exemples le suggéraient déjà, la liste de clichés se développe le plus souvent dans un rapport de tension entre les différentes valeurs du « romanesque » que Chevillard reconnaît. En procédant par énumération, il identifie, tout en les exemplifiant, des formules ou des séquences scénaristiques qu'il apparente à de la mauvaise littérature. Dans l'extrait suivant, le narrateur (autoproclamé auteur) du conte *Le Vaillant petit tailleur* estime que les frères Grimm ont mal fait leur travail. Il en profite pour faire valoir la digression, dont il fait un usage important dans tout le texte, comme

la seule manière de conduire convenablement ce récit, plus légitime qu'aucune autre et en tout cas que le parti d'efficacité des frères Grimm qui expédient la chose en dix pages et passent à l'histoire suivante, il était une fois un homme pauvre qui avait douze enfants, j'appelle cela bâcler la besogne[.] [L']errance [du vaillant petit tailleur] ne ressemblait pas à ce sprint entre deux murs d'un cabinet d'écriture, Jakob tirant le coup de pistolet du départ, Wilhelm aussitôt abaissant le drapeau de l'arrivée, [...] puis on recommence, il était une fois un vieil homme et sa femme, il était une fois une fille paresseuse, il était une fois un roi qui était malade, et une autre fois encore un paysan sans le sou que la Mort vint trouver - il faudra bien pourtant qu'ils courent et se hâtent jusqu'au bout ! Attendent le signal du départ une femme et ses trois filles, un pauvre bûcheron, une princesse qui possédait un château, un pastoureau connu de tous, une cuisinière du nom de Margot, et beaucoup d'autres qui n'auront que quelques pages pour vivre trois volumes d'aventures. (VPT, pp. 110-111.)

Confronté à un aspect expéditif qu'il reproche aux Grimm dans leur traitement du récit, Chevillard démontre qu'en forçant le trait de cette même concision, les multiples débuts de tous ces contes suffisent à évoquer le conte - toujours les mêmes histoires, sans aucun doute. Impossible dès lors de dépasser le scénario-cliché, au point qu'il est lui-même tronqué, à la façon des proverbes cités plus haut : on n'a pas besoin d'en savoir plus pour comprendre que la femme trouvera finalement trois nobles maris pour ses trois filles, que le pauvre bûcheron deviendra riche, le pastoureau héros, que la fille paresseuse sera punie de sa paresse, etc. On pourrait soutenir que le sort du pastoureau ou celui de la cuisinière ne peuvent être explicitement mis en lumière par ces formules scénaristiquement incomplètes, mais alors ce qui suscite le dédain de Chevillard se reporte sur le genre tout entier (le conte, le récit d'aventure), lui-même miné par les clichés qui le constituent - car que pourraient contenir d'autre ces « quelques pages » qui eussent mérité un développement en « trois volumes » ?

Dédain, mauvaise littérature : ce n'est bien sûr pas aussi simple. Il y a, là aussi, contradiction. D'un côté, il s'agit de procéder de manière négative, d'expédier tous les contes (ou tous les romans) que l'on pourrait écrire mais qui, écrits, seraient sans intérêt et indignes du

programme de Chevillard. De l'autre, il s'agit de les écrire tout de même, en se reposant pour le faire sur leurs paradigmes, lesquels tiennent en une formule simple. Si simple que d'une mention, on résume personnage, intrigue, dénouement, contexte historique etc. – que d'une mention, on aura *quand même* écrit le roman, parce qu'on aura propagé son programme narratif.

La mise en liste accentue encore cette contradiction : une fois énuméré, l'item n'en sera que plus vite expédié, remplacé par un autre. La liste de clichés apparaît aussi comme une sorte de *morceau de bravoure* : voici comment on règle son compte à tous les mauvais romans – mais sont-ils si mauvais que cela ? La maîtrise que j'affiche de leurs scénarios, de leurs personnages et de leurs ficelles m'aurait d'autant plus sûrement permis de les écrire, que je les épingle en une formule, comme autant de papillons sur le liège de ma page, semble dire Chevillard dans l'extrait suivant :

Comment pourrais-je mener à bien la rédaction de *Vacuum extractor*, ce livre dont pour la première fois je jouerai les héros

le navigateur intrépide, le jeune ambitieux, l'amoureux idiot, le fils endeuillé, le loup solitaire, le séducteur cynique, le fameux détective, le quinquagénaire dépressif, le prince et la bergère, l'artiste maudit, le découvreur de mondes, l'enfant épouvanté, le courageux malade, le mari jaloux, le nain diabolique, le hérisson naïf et globuleux, le vieillard qui se retourne brusquement sur mon passé, le suicidaire qui reprend goût à rien, l'homme entre deux femmes, l'homme qui a touché Dieu, la créature WK-13 venue de Galthar sur une onde, le roi nu ? (*DH*, pp. 134-135).

Il faut les écrire tout de même, ces mauvais livres, pour que le lecteur d'une telle séquence puisse identifier les clichés qui la composent. Déjà sur-écrits, il faut encore les mentionner à coups de cliché ; les autoroutes du roman doivent être fréquentées pour qu'elles constituent d'acceptables lieux communs. Et Chevillard, s'il se donne le beau rôle en choisissant de ne pas mettre en scène de tels personnages, les convoque tout de même, en s'appuyant à la fois sur une certaine virtuosité lui permettant de les déterminer en une formule courte, et sur la connaissance commune qu'en auront donné, avant lui, un grand nombre de productions de bas étage... ou de chefs-d'œuvre.

On notera également que la liste de clichés présentée ci-dessus permet au narrateur de les modifier, d'en faire matière à jeu. Chaque item subissant l'attraction des autres – ou, si l'on veut, chaque item étant reconnu comme la déclinaison d'un même pantonyme qui serait « le personnage de roman stéréotypé » –, une certaine latitude est permise dans leur traitement : si

L'on identifie aisément « l'artiste maudit » comme un cliché littéraire, le « nain diabolique », moins évident, en prendra tout de même la couleur. Ainsi du suicidaire qui devrait selon toute probabilité « reprendre goût à la vie » plutôt qu'« à rien », de « mon passé » qui remplace « son passé ». De tels changements sont aisés à rétablir pour le lecteur, le scripteur en profite donc pour réinvestir le cliché par renouvellement fictionnel. Olivier Bessard-Banquy appréhende le cliché chevillardien selon cette fonction de renouvellement :

Le travail du cliché est bien au fondement du travail poétique de Chevillard, car le stéréotype dans son esprit est bien plus qu'un truisme, c'est un corset qui empêche l'imaginaire de se déployer, c'est une voie sans issue sur le chemin de l'inventivité, c'est pourquoi le stéréotype est chez lui systématiquement détruit de l'intérieur.⁴²

C'est vrai, mais l'exemple que l'on vient de voir démontre aussi le contraire. En insérant dans la liste de clichés le syntagme central de son propre roman, « le hérisson naïf et globuleux », Chevillard admet tacitement que le roman qu'on est en train de lire se ramène lui aussi à une seule formule. L'énumération range l'item dans la même catégorie que les autres ; le « hérisson naïf et globuleux », devenu cliché, est-il alors admirable de s'être hissé au rang des personnages aussi célèbres que ceux qui l'entourent, ou tombe-t-il dans l'abjection de l'usage réitéré, de l'usure, qui l'aplatit ?⁴³.

La réponse à la question, on le devine, est que l'un comme l'autre sont vrais ; ici encore, la contradiction survit à la palinodie. On peut lire, dans ce double rapport au cliché énuméré, la présence discrète de l'*hybris* et de la mélancolie. *Hybris* dans la maîtrise des procédés inhérents au genre romanesque ; convocation, sous forme effective de production, du mauvais roman aussitôt identifié et disqualifié ; mise en liste qui amplifie aussi bien cette maîtrise que cette disqualification. Mélancolie face à la valeur irrémédiable du cliché comme source littéraire. Impossible en effet de le « détruire de l'intérieur » ; tout au plus sera-t-il modifié, car son usage dépend de sa reconnaissance par les lecteurs⁴⁴. L'objet déformé doit garder assez de caractéristiques de son stéréotype, et c'est pourquoi la liste, dont la forme permet à la fois la

⁴² O. Bessard-Banquy, « La rhétorique du loufoque » in J.-P. Mourey & J.-B. Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 152.

⁴³ Aplatir un hérisson, voilà qui n'est guère aimable, bien que très commun malheureusement, en particulier sur les autoroutes.

⁴⁴ C'est l'une des perspectives principales développées par Ruth Amossy dans plusieurs ouvrages qu'elle consacre au cliché, selon un modèle épistémologique hérité de la linguistique pragmatique : « Quand ils apparaissent dans le discours, c'est au destinataire de les reconstruire en les rapportant aux modèles culturels dont il est imprégné » (R. Amossy, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours » in G. Mathis (dir.), *Le Cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 24).

reconnaissance (par l'agglomération, la synecdoque) et le discrédit (par la succession précipitée ou la dégradation) du cliché, est si utile à son traitement.

Mon dernier exemple n'est pas tiré d'un roman ; il s'agit d'un court texte paru dans *Le nouveau recueil* en 2002 : « La marquise toujours recommencée⁴⁵ ». Ce texte est structuré par une logique de liste – on admettra même qu'il ne s'agit que d'une grande liste, car les entrées des dix-neuf paragraphes qui le composent ont tous comme point de départ un cliché, toujours le même, et non des moindres, puisqu'il s'agit à nouveau de la célèbre phrase « La marquise sortit à cinq heures ». La manière rappelle *Les Aventures de Percival* : la réitération des versions concurrence la successivité des péripéties, voire la remplace. Dans ce texte, Chevillard fait subir au cliché le même traitement que dans ses romans⁴⁶, à savoir sa mise en liste assortie de modifications substantielles, comme par exemple « La marquise prit le maquis à cinq heures » ou « la marquise sortit à cinq heures un minuscule pistolet de son sac et coucha raide mort le romancier qui la collait au train » (M, p. 80). Il s'agit d'un cliché si emblématique qu'il fait la liste à lui seul. Et si le texte en question n'est pas tiré d'un roman, il présente pour autant un discours sur le roman et les romanciers. Les déclinaisons présentées de la fameuse phrase de Valéry⁴⁷ apparaissent en négatif. Car la marquise, sous la plume de Chevillard, refuse tout net de sortir à cinq heures :

J'en ai assez d'être suivie partout, dit la marquise. Et j'ai beau me déguiser en jeune mère désemparée, à mon âge, en dépressive suicidaire aux yeux rouges, en amoureuse idiote, en voyageuse tout-terrain, en fausse putain, en chef d'entreprise mâle miné par son bilan, en champion automobile sur trois roues, en résistant de la dernière heure, en escroc lamentable, en généticien fou, en enquêteur finaud, ils me démasquent aussitôt, moi, la grêle petite vieille marquise qui tient à peine debout, ils me reconnaissent tout de suite sous les traits d'un tueur en série baraqué comme une armoire, ils ouvrent celle-ci et me trouvent dedans, coupée en morceaux, je prends mes jambes à mon cou, je fais des zigzags de rivière, je me cache dans les cinémas d'art et d'essai, je sors par les issues de secours des musées, je saute des trains en marche, je publie dans les grands journaux l'annonce de mon décès, ils ne me lâchent pas, ils me pistent, je sens leur détestable haleine de chacals sur ma nuque. (M, p. 78).

⁴⁵ E. Chevillard, « La marquise toujours recommencée », in Benoît Conort (dir.), *Au-delà du roman. Le nouveau recueil* n° 64, Champ Vallon, 2002, pp. 77-81. Dorénavant : M. Ce texte a été repris depuis dans *Le Désordre Azerty*.

⁴⁶ Thangam Ravindranathan, sans faire explicitement référence à ce texte, constate à propos du roman chevillardien qu'il est constitué de « propositions qui ne tolèrent pas d'être lues ensemble, mais qui, néanmoins, se laissent suivre avec, pour alibis référentiels ou effets de langage schizophrène, un monde toujours recommencé ». (« Le degré in-fini de l'écriture : Éric Chevillard », in *Revue @nalyses*, vol. 7, n° 1, 2012, p. 52, en ligne : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/387/300>, consulté le 15.08.2014.)

⁴⁷ A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1966 [1924], p. 15, souligné par l'auteur : « [...] Paul Valéry [...], naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : *La marquise sortit à cinq heures.* »

Ce texte est l'item d'une liste, de plus il en contient une. Les clichés y fonctionnent de la même manière que dans les exemples qui précèdent ; il faudrait passer du temps à observer les correspondances entre la liste de *Du Hérisson* et celle-ci – « l'amoureux idiot » auquel répond l'« amoureuse idiote », notamment. En voilà deux qui devraient se rencontrer, à moins que cela n'ait déjà eu lieu dans *Palafox* et le passage de la double « idylle en contrepoint⁴⁸ », que je ne commenterai pas car cela m'éloignerait de mon propos, et la digression ne m'est, à moi, pas aussi autorisée qu'à d'autres.

Ce qui, dans cet extrait comme dans l'ensemble du texte, m'intéresse en particulier, est l'usage des pronoms personnels. Le *ils* tout d'abord, se rapportant aux « romanciers » qui attendent sur son seuil la marquise, pour la suivre et coucher une nouvelle fois sur le papier ses aventures⁴⁹. L'usage du *ils* démontre le rapport agonistique que Chevillard entretient avec la littérature romanesque, la séparation qu'il institue entre ces romanciers et lui-même. Mais, comme dans son rapport au cliché en général, Chevillard est ambivalent. En effet, à trois reprises dans ce court texte, apparaît la même phrase à propos du refus de la marquise de se prêter au sempiternel jeu romanesque : « Qu'allons-nous devenir sans elle ? » (M, pp. 77, 79 et 81). L'apparition du *nous* montre bien qu'une solidarité se reforme de la classe des romanciers, où s'inclut Chevillard, dès lors qu'il ne s'agit plus d'exploiter comme des « chacals » le cliché littéraire, mais d'entrevoir purement et simplement la disparition de la marquise. Bien sûr, la phrase est ironique, et Chevillard y fait circuler par antiphrase l'idée que sans elle, le roman se porterait peut-être mieux. Il reste que « la marquise sortit à cinq heures » est un formidable moteur de (méta-)fiction ; sans elle, pas de « marquise toujours recommencée », tout comme il n'y aurait pas de *vaillant petit tailleur* sans les Grimm ni de *Démolir Nisard* sans Nisard. Derrière la négativité affichée du discours se cache une positivité irréductible.

Le jeu sur les pronoms personnels ne fait que confirmer en profondeur ce qui apparaît dès la surface de ce texte : la spécificité du cliché « la marquise sortit à cinq heures » est d'avoir une *valeur* considérable, au point que la liste ne peut plus procéder par l'évacuation du cliché et

⁴⁸ Il s'agit du passage des pages 107-108 de *Palafox* où Chevillard règle son compte au récit de guerre à coups de clichés : « Il serait pilote de chasse, elle franchirait les lignes ennemies pour le retrouver, déguisée en sac de farine ou en roue de secours [...] »

⁴⁹ Le comique de ce passage réside dans le rassemblement tous azimuts des « bons vieux romans » ciblés par Chevillard. Au mauvais roman de mœurs, au modèle réaliste que suggère le personnage de la marquise, s'adjoignent toute une cohorte de genres (romans de guerre, policiers, science-fiction) déclarés identiquement suspects par Chevillard. Même grêle, petite et vieille, sa marquise démontre une énergie suffisante pour accomplir les acrobaties réglementaires demandées par le roman d'espionnage. Evidemment, les romanciers, qui connaissent déjà toutes ces entrées dérobées et ces brouillages de piste, n'ont pas besoin de fournir beaucoup d'efforts pour la suivre dans ces circuits surarpentés.

son remplacement par un autre ; elle en fait l’item toujours renouvelé d’une liste qui n’est consacrée qu’à lui (ou plutôt, à ses déclinaisons, ses avatars – sinon il ne s’agirait que d’une répétition). Ce traitement de faveur, on le doit il me semble à l’existence historique de cette phrase comme cliché littéraire. Audrey Camus rappelle sa grande fortune littéraire au cours du XX^e siècle et comme il a servi de support au roman ou au discours sur le roman⁵⁰. Cette épaisseur historique, selon elle, est le signe d’un malentendu : « rien n’empêche d[e] voir [dans cette phrase] l’origine mystérieuse et unique de la fable plutôt que son essoufflement⁵¹ ». Il faut alors reconvoquer l’affirmation de Jourde citée plus haut : « le *livre sur rien* version Chevillard s’ouvre sur une table rase. On en a ôté société, histoire, psychologie ». Si l’on y confronte les réflexions de Camus, la négativité exprimée par Jourde est discutable : « le micro-récit contenu dans la phrase valéryenne ne demandait effectivement qu’à être redéployé pour devenir le lieu de tous les possibles narratifs⁵² ». Le cliché, lorsqu’il est soumis à sa multiplication par la liste, multipliant d’autant les lieux des possibles narratifs et la positivité du roman, ferait-il de Chevillard un romancier finalement soumis au roman détesté – un romancier comme les autres ?

La réponse se situe dans un entre-deux. À réfléchir sur les romans de Chevillard et leur lien à l’Histoire, on en conclurait que toute Histoire n’a pas disparu de son texte – pas la littéraire du moins, puisque les quatre pages de la *Marquise* convoquent Valéry, Breton, Gide, Joyce ou Céline, toutes les avant-gardes et tous les genres du siècle et du précédent. Mais la fascination qui le pousse à développer aussi loin les possibilités du syntagme provient également de son inexistence *propre*. Personne n’a jamais écrit « la marquise sortit à cinq heures » au premier degré ; la phrase n’a pris sa valeur historique que par la négativité dont elle est le véhicule. N’est-ce pas le rêve de Chevillard qui se réalise, voir ainsi l’objet inexistant (la fiction) se matérialiser par le littéraire ?

Pour autant, cet exemple est exceptionnel, et le cliché apparaît plus fréquemment chez Chevillard comme une matière première préexistante, utile aussi bien qu’encombrante, facteur de défiance comme d’émulation. Derrière ce penchant ambivalent pour le cliché, se dessine plus largement le rapport de Chevillard au roman – ou plutôt, au romanesque, et à un

⁵⁰ Dans son article « En haine du roman. “La marquise toujours recommencée” d’Éric Chevillard », *Revue @nalyses* n° 3, 2010, A. Camus revient sur les nombreux usages de cette phrase au cours du XX^e siècle, citant bien sûr Valéry et Breton, mais aussi Gide, Gracq, Queneau, Sarraute ou Claude Mauriac, auteur en 1961 d’un roman empruntant telle quelle la formule pour son titre.

⁵¹ *Ibid.*, p. 42.

⁵² *Ibid.*, p. 43.

romanesque souvent caricatural, car les romans visés par la vindicte chevillardienne ne sont jamais explicitement désignés⁵³. S'inscrire dans le romanesque signifie pour Chevillard à la fois refus et acceptation ; les débuts de chapitres des ACC le suggéraient, anti-romanesques, mais par là même s'inscrivant aussi dans une *praxis* littéraire ancienne. Pierre Jourde écrit que, chez Chevillard, « la matière verbale existe d'abord sur le mode de l'anti-matière⁵⁴ ». Il ne faudrait pas pour autant en déduire que cette œuvre, toute en digressions et en aphorismes, se replie sur elle-même, se réduit à la désaffection du monde dans lequel elle a lieu. C'est peut-être le risque qu'elle court. Mais son usage du cliché comme ressource et comme *valeur* témoigne, au contraire, d'un engagement et d'un ancrage, finalement, historique. Car si le cliché est valorisé – à la fois pour ce qu'il permet en termes de pastiche et pour sa qualité primitive, non-ironique de cliché (l'un ne va pas sans l'autre, comme on l'a vu), alors c'est que la littérature chevillardienne *fait fond*, et fait fond sur l'Histoire de la littérature. Dans ce système, la liste a une importance capitale, car le cliché fait fréquemment liste : d'une part, celle-ci permet sa reconnaissance et lui fournit donc, en partie, sa valeur. D'autre part, cette reconnaissance passe par sa multiplication pléthorique, car la liste permet un épaissement du sens de ses items – c'est le mot que j'empruntais plus haut à Hamon (*supra*, II.2.7) : la liste serait, à l'instar de la description, constituée de « paradigmes latents » ; la succession rapide de ses items augmente leur épaisseur, leur valeur. La liste chevillardienne possède une fonction axiologique lorsqu'elle est liste de clichés. Celui-ci, lorsqu'il est désigné comme tel, est lourd de sens ; rien d'étonnant à ce qu'il soit aisément mis en listes chez Chevillard. Il me semble – mais je n'ai pas fait de vérification statistique – qu'il apparaît rarement seul. En tout cas, il est très souvent accompagné d'autres clichés, et dans le cas de la *Marquise*, ce sont ses avatars qui sont multipliés. Cette régularité, cette présence nette, correspondent à un rappel constant de tout ce que n'est pas le roman chevillardien, mais aussi à une irrémédiable occupation matérielle de l'espace romanesque. Alors qu'il est tentant de voir dans le roman chevillardien un vaste phénomène d'abolition de la matière romanesque, la liste de clichés, bien que dépositaire d'une ambivalence indécidable, donne à l'écriture chevillardienne un fond irréductible. C'est là le *réel* sur lequel Chevillard achoppe.

⁵³ Du moins dans ses propres romans ; je ne prends pas ici en considération le travail de critique journalistique de Chevillard dans *Le Monde des livres*.

⁵⁴ P. Jourde, « Les petits mondes à l'envers d'Éric Chevillard », *NRF* n° 486-487, 1993, p. 205.

En guise de dernier chapitre consacré à Chevillard, je voudrais insister sur le rapport de son écriture à l'Histoire – dont on la croyait dépourvue. *Le Caoutchouc, décidément* est un roman particulier dans la bibliographie de Chevillard. A l'instar de Jean Echenoz, dont les premiers romans se consacraient au dynamitage des genres populaires (policier, science-fiction, roman d'aventures ou d'espionnage⁵⁵), Chevillard règle son compte avec quelques-uns de ces genres – le conte dans *Le vaillant petit tailleur*, le récit de voyage dans *Oreille Rouge*, l'autobiographie dans *Du Hérisson* – et dans *Le Caoutchouc, décidément*, en partie du moins, le discours scientifique. On verra que le traitement de ce genre est lié à la perspective historique dans laquelle se vit le narrateur chevillardien.

3.4.7 Du caoutchouc comme métaphore et comme objet historique

Dans l'incipit du *Caoutchouc, décidément*, on fait la connaissance de Furne, un personnage habité d'une soif inextinguible de réformes impossibles :

Furne est par exemple hostile au principe des giboulées de mars. Si ce n'était que ça, mais non, il ferait face, ou le dos rond, mais il n'est rien au sujet de quoi il ne trouve à redire, sans avoir à chercher il trouve, des vices de forme ou de fabrication en toute chose, de graves imperfections, des abus, des petitesse, ce sont ses propres termes, en conclut qu'un remaniement s'impose, une réorganisation globale et méthodique du système en vigueur, puisqu'il ne répond pas à nos besoins les plus élémentaires et contrarie nos rêves les plus légitimes, révisons-le, Furne a des idées. Furne a une foule d'idées, des projets précis pour que tout change, car il fera mieux que donner son nom à une rose ou à une maladie, il a d'autres ambitions, un plus vaste dessein.

Il n'est, dans ce roman, que très marginalement question de caoutchouc. Une absence thématique relative qui poussera justement son lecteur à voir dans ce titre une métaphorisation du texte dans son ensemble – ceci, dans un premier mouvement herméneutique portant à la fois sur le rapport du texte à sa syntaxe et à sa structure d'ensemble (il faudra aussi, par la suite, interroger le caoutchouc en tant que motif).

⁵⁵ A ce propos, je ne résiste pas à verser à ce dossier une pièce à conviction, avec un temps de retard et très gratuitement : le passage du roman d'Echenoz *Lac* (Minuit, 1989, p. 53) où l'espion Chopin se livre à un parcours capricant et idiot pour échapper à d'hypothétiques poursuivants, passage qui ressemble fort à celui de la « marquise », cité plus haut : « Pour s'y rendre il dut appliquer la procédure classique de la dissuasion des filatures par le zigzag, et c'était encore et toujours le même cirque : et je te saute du taxi devant l'entrée d'un métro, puis d'un autre taxi dans un autre métro, et je te bondis dans la rame au dernier moment, je te rebondis sur le quai juste avant la fermeture des portes et je traverse et retraverse l'immeuble à double entrée, puis l'autre, et je reprends un taxi qui me laisse à cinquante mètres de l'allée dérobée où je parviens en nage, hors d'haleine et certain que tout ça ne sert à rien. »

Le caoutchouc comme horizon suprême de l'écriture de Chevillard constitue une métaphore assez claire : à la rigidité des modèles scénaristiques du roman traditionnel, s'oppose la malléabilité du roman chevillardien. Sa progression obéit à des principes plus inhabituels, identifiés comme les dispositifs de l'indécidable. Dans cet incipit, des termes comme « par exemple », « ou », « mais non » en sont des indices. Il faut pourtant nuancer ce constat en ce qui concerne le *Caoutchouc* : lorsque d'autres textes de Chevillard poussent l'élasticité de la progression romanesque à l'extrême (*NC, Pal, DN*), il y a tout de même dans le *Caoutchouc* une colonne vertébrale narrative. Il s'agit du projet de Furne, qui apparaît dès les premières lignes sous la forme d'« une réorganisation globale et méthodique du système en vigueur ». Cela se précise quelques pages plus loin : Furne prévoit la rédaction d'un « *Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur* » (*CD*, p. 18), projet qui refait surface régulièrement au fil du texte et l'organise, même si cette organisation est assez lâche et qu'elle n'empêche pas le récit d'obéir aussi à d'autres principes plus « caoutchouteux »⁵⁶. On retrouve, dans le titre du livre en abyme, une aporie comparable à celle contenue dans le titre du roman lui-même : pour être « radicale », la réforme ne cible pourtant aucun « système en vigueur » particulier, ou tous à la fois, ce qui revient au même. Ainsi Furne peut-il, au fil du texte, accumuler sous forme de projets d'écriture un nombre considérable de chapitres et d'annexes de son *Manifeste*, tous consacrés à d'impossibles améliorations parfois mises en listes (« l'exiguïté du crâne, le poids du pied, l'éloignement des étoiles figurent au nombre des griefs de Furne », *CD* p. 18). Dans l'immédiat, observons l'un des rares passages où le caoutchouc se trouve thématiqué. Furne y rumine une amélioration du corps humain, et justement en particulier de sa colonne vertébrale, inadéquate : « Furne s'en souviendra, l'axe cérébro-spinal est à revoir, à simplifier, nos émotions y gagneront en pureté et en sincérité – un être sensible devrait pouvoir épouser la musique sans intéresser à l'affaire trente et une paires de nerfs rachidiens. » (*CD*, p. 44.) Et plus loin : « la rigidité de l'os, sa fragilité, interdisaient certaines combinaisons plus hardies auxquelles il songeait, et le caoutchouc encore une fois s'offrait en exemple, l'invertébré caoutchouc, le musculeux caoutchouc, décidément, le caoutchouc. » (*CD*, p. 45.)

On voudra bien me passer ce jeu de mots : le caoutchouc est dépourvu de *chevilles*. Il est idéal parce qu'il représente un compromis entre fluidité et solidité, parce qu'il offre une malléabilité maximale, et qu'il se passe d'articulations. La langue du *Caoutchouc*, et celle de

⁵⁶ On peut aussi préciser que le livre, à l'instar du *Vacuum Extractor* de *DH*, est contrarié dans sa rédaction fictionnelle et n'est finalement pas écrit – à moins d'accepter la métalepse selon laquelle il s'agirait justement de *CD*.

Chevillard dans son ensemble, offre des caractéristiques similaires à celles du caoutchouc, dans son rapport à la syntaxe – et l'extrait précédent le montre déjà assez bien, qui prolonge la phrase au-delà de sa limite pour y ajouter encore trois groupes nominaux. Le caoutchouc ici coule toute la phrase dans son matériau, véritablement *incarné*, et répété au point de contaminer tout l'énoncé par son image acoustique étrange – signifié et signifiant semblent, ici, se défaire de la loi de l'arbitraire. Et la liste correspond parfaitement à la métaphore, en tant qu'elle est une manifestation extrême du discours asyndétique, mais aussi parce qu'elle flirte avec l'illégalité syntaxique. Observons ce passage où Furne, sur le point d'aller se coucher, constate que le corridor menant à sa chambre se prolonge vers des régions inexplorées de lui :

[Il] projette déjà d'y aller voir de plus près et de longer jusqu'au bout ce couloir, dût-il endurer toutes les souffrances répertoriées de l'explorateur, les soleils attisés par la soif, les lunes frigorifiques, les essaims de la fièvre jaune et de la malaria, les serpents, les scorpions, les sauvages qui vous engraisent et ceux qui vous réduisent, pour ne citer que ces deux écoles, les fleurs carnivores, les marais pestilentiels, les sables mouvants, les avalanches, le pyjama qu'il enfle tout en parlant ne se distingue en rien de sa tenue de travail, pantalon et sarrau de toile écrue [...] (DC, pp. 46-47.)

La longueur de la phrase (plus d'une page) illustre la ductilité extrême du matériau linguistique ; au niveau de ses séquences, la liste figure comme un instrument de cette longueur. Mais ce qui m'intéresse ici en particulier, c'est la limite, l'articulation entre liste et non-liste. Si, en amont, celle-ci est visible dans la mise en place du programme fourni par le pantonyme « toutes les souffrances répertoriées de l'explorateur », en aval, celle-ci se perd. Soudain parmi les souffrances en question, largement stéréotypées elles aussi, apparaît « le pyjama », peu susceptible d'y figurer – puis le lecteur réalise qu'il a affaire, non pas au dernier item de la liste, mais au premier terme d'une nouvelle phrase mise en incise entre deux virgules. La cheville syntaxique est escamotée au profit d'un effet d'ondoiement et d'élasticité. Précisons à ce propos que le caoutchouc, bien que mobile, n'est pas liquide. Il ne se présente pas sous un aspect inconsistant, uniforme. Dépourvu de chevilles ne veut pas dire homogène ; la liste a sa cadence comme on l'a vu (*supra*, II.2.7) ; en outre, elle n'est pas la seule à perturber le récit. Tous les dispositifs de l'indécidable saturent l'écriture chevillardienne d'accidents et de surprises, comme, au cœur de la liste ci-dessus, l'incise des « sauvages ». Privé dans la plupart des cas d'une véritable intrigue, le roman de Chevillard n'en possède pas moins de nombreux *rebondissements*.

Adoptons à présent la seconde des deux perspectives annoncées, du caoutchouc comme objet à dimension historique. Pour l'aborder, on passera par le traitement que Chevillard, dans l'ensemble du roman, fait subir au discours scientifique ; en le pastichant et en l'inscrivant historiquement dans le XIX^e siècle pré-positiviste de Georges Cuvier⁵⁷. Car s'il est un registre qui présente les caractéristiques inverses de la langue-caoutchouc de Chevillard, c'est bien celui du discours scientifique, qui s'oppose historiquement à toute poéticité de la langue⁵⁸. Furne, à travers son projet de réforme, ressemble beaucoup à un scientifique. Il faut « lire le *Discours sur les révolutions de la surface du globe* de Cuvier, précise Furne, qui a puisé dans cet ouvrage nombre d'éléments de son art poétique. » (CD, p. 26). Cet art poétique est en grande partie à recouper avec la pratique de la liste. Il y aurait pourtant de la mauvaise foi à prétendre que celles de Cuvier et celles de Furne procèdent d'un geste comparable. Rien de plus organisé que la prose de Cuvier, même quand il s'adonne à l'énumération :

Ces reptiles [*Ichtyosaurus*] vivaient dans la mer [...].

On en a trouvé les débris de quatre espèces :

La plus répandue (*I. communis*) a des dents coniques moussues ; sa longueur va quelquefois à plus de vingt pieds.

La seconde (*I. platyodon*), au moins aussi grande, a des dents comprimées, portées sur une racine ronde et renflée.

La troisième (*I. tenuirostris*) a des dents grêles et pointues, et le museau mince et alongé [sic].

La quatrième (*I. intermedius*) tient le milieu, pour les dents, entre la précédente et la commune. Ces deux dernières n'atteignent pas à moitié de la taille des deux premières.⁵⁹

Chez Furne, voici ce que cela donne :

Furne [...] a droit à tous les mots, il citera donc le trypanosome, l'hématozoaire, la rickettsie, la brucella, le staphylocoque, le colibacille, la bilharzie, le perfringens, l'oxyure, l'ascaris, l'ankylostome, l'helminthe, le trichocéphale, qui n'ont pas volé leurs noms de

⁵⁷ La figure de Cuvier n'est pas la seule à faire les frais de ce pastiche et de cette inscription ; Désiré Nisard en est un autre exemple largement fictionnalisé, tout comme la figure récurrente, dans les romans de Chevillard, du Professeur Opole. Voir à ce propos les pages que Marc Daniel consacre au genre scientifique comme matrice chez Chevillard : *L'Art du récit chez Éric Chevillard*, Thèse de doctorat dirigée par Alain Schaffner, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, disponible en ligne : <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/78/27/53/PDF/2012PA030075.pdf>, pp. 54-65 (consulté le 15.08.2014).

⁵⁸ Voir à ce propos, notamment, Sophie Moirand, « Qu'est-ce qu'un discours universitaire de recherche en lettres et langues ? » in Jean-Marc Defays et Annick Englebert, *Principes et typologie des discours universitaires*, L'Harmattan, t. 1, 2009, p. 102 : « Au 19^e siècle, le discours scientifique des sciences de la nature, par exemple, a dû se constituer en opposition à une attitude qui visait à “contempler les objets du monde” et à en décrire le beauté au détriment de “la connaissance” [...] p. 102.

⁵⁹ G. Cuvier, *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, 6^e édition, Edmond d'Ocagne, 1830, p. 310, disponible sur le site Gallica de la BNF : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110696n/f319.image>, consulté le 15.08.2014.

monstres préhistoriques, quoique moins faciles à dégommer, agents essentiels du système en vigueur dont l'extermination est au nombre des projets que développera le *Manifeste*. (CD, p. 39)

A l'incongruité du mélange entre parasites microscopiques et monstres préhistoriques s'ajoute la disposition anarchique de ces noms, mentionnés avant tout en vertu de leurs sonorités étranges. Toutes les hiérarchies dont Cuvier fut le grand promoteur s'annulent chez Chevillard, qui à travers Furne se fait pasticheur du discours scientifique (pré-)positiviste, prend le contre-pied du savant méthodique. La lutte entre ces deux visions du monde (celle qui prétend le circonscrire par le langage et celle qui s'y refuse) se manifeste avec éclat dans la liste, champ de bataille de ce conflit :

[...] la couleur invariable du lait, la fluidité et l'expansibilité et la compressibilité du gaz, la respiration branchiale ou cutanée ou trachéenne ou pulmonaire et jamais autre, l'énergie mécanique ou élastique ou nucléaire ou chimique ou calorifique ou rayonnante et jamais autre, les volcans de type hawaïen ou strombolien ou péleén et jamais différents, au nombre de ses griefs, la gravitation universelle, l'aspergillose et tous les maux, ou non bénins, les tiraillements de l'épigastre, au nombre de ses griefs, et il en passe, il ne saurait les citer tous [...]. (CD, p. 19)

On trouve ici exposée, dans le regret que les objets classés ne puissent jamais être autres ou différents, la même négociation entre un *ou* disjonctif et un *ou* conjonctif que l'on trouvait chez Senges. Le *ou* disjonctif est l'instrument du discours scientifique classificateur, vecteur de clôture, négateur de fiction. Si, comme l'écrivait Hermann Hesse, « la science, c'est l'art des distinctions⁶⁰ », le *ou* conjonctif de l'indécidable en est l'ennemi. La répétition lourdement appuyée du « et jamais autre », « et jamais différent » fonctionne à l'encontre du désordre de la polysyndète et insiste sur la disjonction entre les items de la liste, mais c'est précisément contre cette clôture de la distinction que Furne s'élève, rêve à ce désordre et l'écrit. Pour ce faire, il joue la liste ouverte contre la liste fermée, en incluant la seconde dans la première : il n'y a que trois types de volcans, que six types d'énergie, mais en incluant volcans et énergies au sein d'une liste de « griefs » plus vaste – potentiellement infinie même –, Furne dérobe au discours scientifique son objet, le détourne pour le repeupler de fictions. Le « ou non bénins » de la fin de l'extrait a changé par rapport aux *ou* du début ; il est devenu conjonctif, car sous la pression

⁶⁰ H. Hesse, *Narcisse et Goldmund*, Calmann-Lévy « Le Livre de poche », 1948, p. 53.

de l'inclusion dans la liste de « tous les maux », l'invariable s'est changé en variable, le décidé a été transformé en indécidable⁶¹.

Le travail accompli par Chevillard sur le cliché se résout, on l'a vu, à la fois par le rejet et par l'assimilation de celui-ci. Lorsqu'il prend comme matière première le discours scientifique, il n'en va pas autrement, comme en témoignent ces listes qui passent, en quelque sorte, de la hiérarchie à l'anarchie. Le rejet est plus facilement visible que l'assimilation ; D. Vaugeois écrit, à propos de *Préhistoire* : « La pensée élaborée par Chevillard est une négation totale de toutes les conceptions téléologiques de l'histoire, et de toute notion de progrès, qu'il considère comme une forme de vanité.⁶² » Certes, mais cela ne veut pas dire qu'il oublie cette vanité initiale. Même si Furne est un scientifique inversé, il ne peut se passer du miroir de la science pour accomplir son grand œuvre (qui est tout de même de changer le monde, avec une vanité prométhéenne et parfaitement hybristique). S'il y a bien négation, une nouvelle fois elle ne peut être « totale », car ce qui se trouve nié est cela même qui fonde la fiction – plus précisément, c'est en dérangeant l'ordre téléologique de la liste scientifique que Chevillard la réactualise poétiquement, mais toujours dans le souvenir de son origine.

Déranger la téléologie du discours scientifique, c'est à la fois dialoguer avec l'Histoire et refuser l'ordre narratif commun établi par l'historiographie et le « bon vieux roman », qui prennent tous deux leur source au XIX^e siècle. Pour M. Daniel :

L'histoire véhiculée par (transmuée en) un récit est l'objet d'une accusation de sempiternel ressassement semblable à celle portée contre le roman. C'est le même mouvement trop régulier, mécanisme trop bien huilé, à l'amplitude étroitement circonscrite par la même logique répétitive, qui suscite la récrimination.⁶³

Et à propos de mécanisme : ce qui lie la marquise et le caoutchouc – la matière, non la métaphore –, c'est un parallèle historique. Tous deux sont fortement ancrés dans l'histoire du XIX^e siècle : le caoutchouc comme matériel de civilisation et modèle d'un système de production mécaniciste, la marquise comme parangon fantasmé d'un modèle littéraire (« balzacien ») supposément inamovible. Avec la marquise, son passé simple, sa ponctualité, son titre de noblesse précis – à ne pas confondre avec la comtesse ou la baronne – tout préside à

⁶¹ Cette conclusion a été rapportée dans les mêmes termes par T. Ravindranathan : « La série de propositions, faisant tourner l'événement sur une pluralité irréductible, l'ouvre sur un fond indécidable. » *art. cit.*, p. 48.

⁶² D. Vaugeois, « "L'encre retourne à l'encrier". Le "préhistorique" et l'écriture de la fiction contemporaine », *art. cit.*, p. 175.

⁶³ M. Daniel, *L'Art du récit chez Éric Chevillard*, *op. cit.*, p. 57.

l'avènement du *décisif*. Quant au caoutchouc dans le *Caoutchouc, décidément*, il n'en est, on l'a dit, que peu question de manière directe. Uniquement, en fait, dans le passage des pages 44 et 45 déjà cité, ainsi que sur la quatrième de couverture : « De nouveaux matériaux seront conçus, de nouvelles matières. Mais Furne tirera aussi parti de la soie, par exemple, ou du caoutchouc, l'inépuisable caoutchouc, si obéissant, si compatissant, et bonne pâte, le musculeux, le miraculeux caoutchouc. » Le caoutchouc possède une matérialité historique. C'est un produit-type de la révolution industrielle, issu de la culture de l'hévéa, et dont la production intensive, suite à l'invention de sa vulcanisation au XIX^e siècle, s'allie à l'essor de l'industrie automobile au XX^e. Objet *décisif* également, le caoutchouc historique, à l'inverse du caoutchouc métaphorique, a cessé d'être malléable ; tayloriste, il a acquis la dureté, l'inflexibilité du monde réel. Non plus symbole, mais acteur du progrès, pièce essentielle de la conquête industrielle du monde et de son exploitation. La grande saignée des forêts tropicales annonce sa destruction inéluctable, prévue par Chevillard dans *Sans l'orang-outang*.⁶⁴ Ces deux objets, la marquise et le caoutchouc, participent d'une même mécanique, refusée par Chevillard mais dont il « tire parti », opérant dans son écriture un retournement des logiques rigides de classification et de subordination, des chaînes de Markov qui organisent le récit historique comme le récit romanesque.

Ces liens entre Chevillard et le XIX^e siècle corroborent l'hypothèse d'Anne Roche, pour qui « la figure d'auteur de Chevillard [est] une figure d'auteur du XIX^e siècle retournée⁶⁵ ». Le retournement en question aura consisté, pour nous, en une écriture faite de « bifurcations, [d']hypothèses, [de] mondes parallèles⁶⁶ », l'écriture d'un auteur attaché à chasser toute trace de réalisme et de linéarité dans sa production. L'extrait suivant illustre bien cette prise de position à l'encontre d'une historiographie linéaire.

⁶⁴ La catastrophe écologique relatée dans ce roman n'est pas sans lien avec le caoutchouc, bien qu'il ne s'agisse pas pour Chevillard de l'évoquer sur le mode historique, mais selon un système à nouveau métaphorique au sein duquel, avec le grand singe, disparaît la souplesse naturelle du monde : « parce que manque l'orang-outang, le caoutchouc de l'orang-outang » (SOO, p. 129).

Sans l'orang-outang, « nos squelettes émettent des grincements de vieux escaliers, de vieilles armoires, de machineries rouillées. Il nous faut nos deux mains pour plier le genou ». (SOO, pp. 159-160). Ou encore : « Contrecoups, répercussions en chaîne, chaque créature, chaque chose de ce monde reçut sa petite secousse. Tout se décala légèrement, ou se dilata, il fallait meubler, remplir, boucher, colmater, occuper d'une façon ou d'une autre les espaces abandonnés, autant de déchirures, de brèches, de failles, de fractures irréductibles » (SOO, p. 63).

⁶⁵ A. Roche, « Démolir Chevillard », article en ligne sur le site [fabula.org](http://www.fabula.org) : <http://www.fabula.org/colloques/document1039.php>, consulté le 15.08.2014.

⁶⁶ *Idem*.

[N]ous nous sommes exagérés [sic] l'importance des dynasties et des révolutions : nous appartenons bien à cette même époque que l'avenir jugera, où l'homme presque simultanément isola le feu et l'atome, où il apprit à domestiquer l'animal, à vaincre la pesanteur, à polir la pierre et à vulcaniser le caoutchouc, à tracer des mots, des routes, où il mena de grandes expéditions sur terre, sur mer et dans l'espace, jusqu'à la Lune, cette époque brève mais fertile qui vit coup sur coup l'invention du bronze et du cinématographe, où triomphaient l'art rupestre et la peinture abstraite, sans parler de la machine à vapeur, du cardan, de l'électricité, de la roue, de la brosse, de l'ordinateur, de l'infrarouge et du harpon qui contribuèrent au même moment à accroître les possibilités de l'homme [...]. (Pré, pp. 76-77.)

Chevillard détruit le fragile édifice de la chronologie historique comme il détruit celui de la nécessaire succession des parties de l'intrigue romanesque : « c'est comme si la mémoire du monde, le grand livre de l'histoire universelle n'était ici qu'un mauvais roman dont il faudrait oublier au plus vite la rhétorique pernicieuse, la logique narrative frelatée⁶⁷ », écrit O. Bessard-Banquy à propos de ce passage. La liste est précisément l'instrument de cette destruction, instrument qui apparaît au vu des analyses précédentes comme un détournement du code scientifique de la classification (en l'occurrence, de la classification historiographique). Or ce code possède son moment historique, que l'on ne peut réduire au seul XIX^e siècle, bien que celui dont il a été question ici (celui de Cuvier, de Nisard) puisse en constituer l'indice. C'est ici de la *modernité* dans son ensemble qu'il est question, et c'est cette modernité historique que le roman de Chevillard prend pour cible. Il s'agit très visiblement d'écrire *contre* cette modernité, puisqu'elle est le *moment décisif* durant quoi se découvre et se clôt le monde physique, se classifient les espèces⁶⁸, parvient à sa stabilité le roman. Elle est le moment de l'avènement de l'individu, de sa plénitude⁶⁹. Elle est l'heure à laquelle sortent les marquises. Et d'écrire *avec* cette modernité aussi, puisque la liste qui détruit la classification et la chronologie en fonde de nouvelles, plus ludiques, plus loufoques, plus indécidables.

⁶⁷ O. Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op. cit., p. 86 ainsi que « La rhétorique du loufoque », art. cit., p. 151.

⁶⁸ G. Cuvier encore : « Les faits qu'il m'a été donné de découvrir ne forment sans doute qu'une bien petite partie de ceux dont cette antique histoire devra se composer ; mais plusieurs d'entre eux conduisent à des conséquences décisives, et la manière rigoureuse dont j'ai procédé à leur détermination me donne lieu de croire qu'on les regardera comme des points définitivement fixés et qui constitueront une époque dans la science. » *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, op. cit., p. 4.

⁶⁹ Aron Kibédi-Varga : « L'origine de la Modernité coïncide, durant la période romantique, avec l'apparition d'une conscience originale et intense du caractère irrévocable de notre historicité. Libéré des liens de la tradition et de la religion, l'homme devient tout à la fois un véritable individu et la proie de l'Histoire. » « Narrative and Postmodernity in France », in T. D'Haen & H. Bertens (éds.), *Postmodern Studies 1 : Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 27 (je traduis).

Je prendrai encore un exemple, afin de montrer comment ce rapport à l'histoire ne se cantonne pas à deux romans, mais court dans l'œuvre entière de Chevillard. Il s'agit (à quelques lignes près) du début de *Dino Egger*.

Que serait aujourd'hui le monde si Homère ou Marco Polo n'avaient pas existé ? Ou Platon. Ou Pythagore. Ou Leonard. Ou Mozart, Einstein, Archimède, Colomb, Rembrandt, Marx, Newton, Shakespeare, Cervantès, l'un de ceux-là qui ont à un moment donné de l'histoire impulsé un mouvement, un désordre, ou mis en branle une ingénieuse et fatale mécanique dont a procédé la réalité nouvelle – événement à jamais irrécusable, inscrit dans le cours du temps, perpétré infiniment par ses conséquences et ses effets en chaîne et qui modifia fondamentalement l'état des choses, si l'un de ceux-là ou un autre encore de ces personnages décisifs – ils sont connus, inutile de poursuivre l'énumération – n'avait pas existé, que serait devenu le monde ? » (*DE*, pp. 7-8).

Plus que la liste qui apparaît en début d'extrait (fortuitement, pour mon propos : c'est dire à quel point elle est fréquente), la « fatale mécanique » est cela qui m'intéresse ici. Le monde tel qu'il va ne convient pas à Chevillard, parce qu'il est aussi mécanique qu'une chaîne de Markov ; la science telle qu'elle va ne lui convient pas, qui transforme la liste en un inventaire clos. L'Histoire telle qu'elle va ne lui convient pas, parce qu'elle est peuplée de noms, de temps et d'événements décisifs. Il substitue à ces noms un seul, celui de Dino Egger, forme vide génératrice de fictions ; aux temps du récit le conditionnel ; à ces événements une liste de 126 autres, fictifs. Une telle substitution est la preuve de la prépondérance de l'indécidable et de l'emprise de la liste au sein de cette œuvre. Et tout de même, il faut revenir sur la liste du début de l'extrait. Comme la précédente, elle s'établit délibérément à l'encontre de toute chronologie : que l'on souhaite rétablir celle-ci et reconstruire le temps historique rythmé par ces grands hommes, c'est alors l'espace de la lecture qui fait défaut (il faut sauter d'un item à l'autre en dérogeant à l'arrangement établi). Tout est fait pour bousculer la croyance en une Histoire *pleine*. « Un de ceux-là ou un autre », l'important se situe à l'extérieur des repères historiques, à l'énumération inutile desquels d'autres vont succéder.

* * *

Pour terminer, un mot sur le rapport du sujet chevillardien à l'indécidable de ses romans. La forme vide est également ce à quoi Chevillard destine son sujet, qu'il s'agisse de ses personnages, de ses narrateurs ou de la figure auctoriale qui se dessine au fil des romans⁷⁰, et

⁷⁰ La frontière entre ces instances est d'ailleurs très poreuse, comme l'indique Marie-Odile André dans son article « Filiation insolite : un vaillant petit Chevillard », in A. Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, op. cit., p. 122, en parlant d'une « figure du narrateur-écrivain comme double de l'auteur ».

plus récemment dans *L'Autofictif*, blog publié sur internet puis en version papier. Palafox, Furne, Crab, Nisard sont parfaitement protéiformes ; leur identité se définit par le changement, la fuite, le saut d'un item à un autre de la liste de leurs propriétés. Tout sujet chevillardien subit cette loi, que P. Jourde dit ontologique : « une qualité n'est elle-même qu'à condition d'en être une autre⁷¹ », et plus loin : « l'être, chez Chevillard, n'est jamais qu'une *position* particulière, toujours instable et paradoxale.⁷² » Le lecteur ne peut choisir lequel, de Pilaster l'écrivain à succès ou de Marson le critique frustré, détient le fin mot, emporte l'adhésion. Il ne peut jamais plaquer sur ces personnages d'écrivains (Pilaster, Furne, Moindre, les narrateurs d'*Oreille Rouge*, de *Du Hérisson*, du *Vaillant petit tailleur* et j'en passe – le sujet *fait liste* lui aussi) celui de l'écrivain Chevillard. La métalepse est tentante, pourtant : comment ne pas rechercher la silhouette de l'auteur derrière ces personnages ? Mais cette métalepse n'est envisageable que selon un principe métaleptique toujours en train de se faire. Aucune stabilité ne viendra cautionner le déplacement.

Ce schème est particulièrement visible dans l'entreprise de *L'Autofictif*. J'ai montré dans un article récent que, sous couvert d'une posture de diariste, Chevillard jouait avec la possibilité d'une ouverture autobiographique, tout en ayant toujours, même en proportion réduite, recours à la fiction, dans une dynamique entre ces deux pôles toujours extrêmement maîtrisée⁷³. L'indécidable apparaît donc également au plan du sujet et de la figure auctoriale ; là aussi, il préside au « renouvellement de la responsabilité éthique de l'écrivain ». Un renouvellement qui, comme chez Senges, passe par le désaveu d'une littérature autolégitimante, car aussi bien par ses objets que ses sujets, celle-ci ne peut exister que de manière plurielle. Cette pluralité rencontre l'époque à laquelle Chevillard, malgré le soupçon de solipsisme qui pèse sur ses écrits, se sait appartenir ; pléthorique, connectée, « hypermoderne », pour reprendre un terme cher à Gilles Lipovetsky⁷⁴.

Tout d'abord, il faut rappeler que ce préfixe « hyper- » désigne une suractivité, « escalade paroxystique du “toujours plus”⁷⁵ » qui a beaucoup à voir avec notre *hybris*. L'hypermodernité n'est pas que cela pourtant : « l'âge hypermoderne fabrique dans le même mouvement de

⁷¹ P. Jourde, « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard », *art. cit.*, p. 348.

⁷² *Ibid.*, p. 363 (souligné par l'auteur).

⁷³ G. Turin, « Éric Chevillard : l'autofiction comme expression d'un anti-sujet » in J. Zufferey (dir.), *L'Autofiction : Variations génériques et discursives. Au cœur des textes* n° 22, Louvain-la neuve, L'Harmattan-Academia, 2012, pp. 77-79.

⁷⁴ G. Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Grasset « Nouveau collège de philosophie », 2004.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 76.

l'ordre et du désordre, [...], de la mesure et de la démesure ». La notion s'adapte donc à nos outils de mesure ; mais il en sera question plus loin. En premier lieu, revenons sur le rapport de Chevillard à la modernité. On a vu que ce rapport était ambivalent : il écrit contre elle, aussi bien qu'avec elle. Où se situe-t-il dans la cartographie des appellations ? Contrairement au terme « postmoderne », « hypermoderne » ne reconduit pas l'idée d'une opposition dialectique entre une ère moderne et un « après » qui ne le serait plus. L'hypermodernité est un devenir de la modernité, tout comme le roman chevillardien est un devenir du roman réaliste, auquel il s'oppose violemment mais duquel il joue. Chevillard n'est plus un simple moderne dans la mesure où son roman se présente au lecteur comme *déplanifié*, opposé à toute forme de projet – or le projet, la spécification, la délimitation peuvent être considérés comme des fondements de la modernité, en littérature comme ailleurs⁷⁶. Il reste un moderne tout de même : après tout, il reconduit le genre littéraire peut-être le plus propre à la modernité qu'est le roman, pour le reforger, dans une perspective proche de celle d'Aron Kibédi-Varga lorsqu'il déclare que « tout roman est un antiroman⁷⁷ », qu'il n'existe véritablement que s'il fait l'objet d'une contestation, d'une indiscipline constantes.

Chevillard serait-il postmoderne ? Il faut ici mettre en balance post- et hypermodernité, afin d'opter pour la seconde solution, en prenant l'œuvre chevillardienne à son niveau thymique. Pour Lipovetsky, dans le régime hypermoderne, s'est substitué au *cool* postmoderne une fragilité, une indétermination assez proches de la notion d'indécidable : « en réalité, c'est moins un *carpe diem* qui caractérise l'esprit du temps que l'inquiétude face à un avenir frappé d'incertitudes et de risques⁷⁸ ». Sans aller jusqu'à parler d'un malaise intrinsèque à l'écriture de Chevillard, il faut tout de même évoquer un déséquilibre dans son rapport au romanesque, une irrésolution de l'ambivalence qui caractérise ce rapport. Mais un déséquilibre maîtrisé, comme celui d'un clown faussement maladroit qui, d'une pirouette à l'autre, se rattrape miraculeusement, se révèle acrobate, jongleur. La liste, qui maintient constamment

⁷⁶ « [L]e processus de rationalisation et de désenchantement du monde signifie une modification radicale des rapports des individus non seulement vis-à-vis de l'action mais aussi vis-à-vis de l'avenir. Le projet est ainsi au cœur du processus de modernisation, sous toutes ses formes, du projet républicain et de la Raison universelle au projet de sa propre vie, exprimant une même ambition de déterminer et de maîtriser les futurs. » François Ascher, *La Société hypermoderne ou Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*, Éditions de l'Aube, 2005 [2000], p. 23.

⁷⁷ A. Kibédi-Varga, « Le Roman est un antiroman », *Littérature* n° 48, 1982, pp. 3-20.

⁷⁸ G. Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, *op. cit.*, p. 101. F. Ascher propose une analyse quasiment similaire, en présentant une « économie cognitive » de l'hypermodernité, « caractérisée par une incertitude croissante et de nouveaux rapports à l'avenir et aux risques » (*La Société hypermoderne*, *op. cit.*, p. 77).

l'indécidable à travers la fuite en avant digressive, est l'expression de cette ambivalence chevillardienne face au roman traditionnel, contradiction irrésolue et qui doit le rester.

Enfin, Chevillard est également hypermoderne par ubiquité, à la fois romancier et diariste, présent sur deux fronts. Pour autant, il prévient l'effet d'omniprésence médiatique que cette ubiquité pourrait induire, en se l'appropriant. Le diariste Chevillard est présent dans son époque, mais il occupe le terrain aussi bien par son absence : « Il se publie trop de livres, c'est certain. Mais les miens, imprimés en petit nombre, peu vendus, encombrant moins que les autres. Je me plais à le faire remarquer, j'écris pour prendre moins de place.⁷⁹ » Cette éthique de l'hyperprésence paradoxalement fondée sur l'absence est également celle d'Antoine Volodine, dont il sera question à présent, et à propos de qui le traitement du sujet nous occupera de manière centrale.

⁷⁹ E. Chevillard, *L'Autofictif*, Talence, L'Arbre vengeur, 2009, p. 9.

3.5 Volodine, la bipolarité de la liste post-exotique

Il faut savoir répondre dans le vide. Ce sont les livres.
Pascal Quignard¹

3.5.1 Incipits, a. Rupture du contrat péritextuel

Commençons notre observation *in medias res*, avec l'incipit d'un roman d'Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*.

Les derniers jours, Lutz Bassmann les passa comme nous tous, entre la vie et la mort. Une odeur de pourri stagnait dans sa cellule, qui ne venait pas de son occupant, encore que celui-ci fût à l'article de et se négligeât, mais du dehors. Les égouts, dans la ville, fermentaient, les docks des installations portuaires émettaient des signaux rances, les marchés couverts empestaient, comme souvent au printemps, en période de crue et de premières chaleurs.²

Il y a bien cet état étrange et difficile à cerner du personnage principal, Lutz Bassmann, « entre la vie et la mort », « à l'article de » : on pourrait y déceler quelques signes de l'indécidable. « Comme nous tous » modalise cet état, et avant de savoir à quoi ce pronom se rapporte, on serait tenté de penser que tout être humain est en quelque sorte toujours entre la vie et la mort, quel que soit sa condition physique ou son âge. Il y a bien la thématization de la mort (de la fin) qui apparaît à un endroit où l'on attendrait plutôt celle de la vie (du début)... mais un grand nombre d'incipits célèbres jouent sur cet effet, qui est depuis longtemps devenu un *topos*³. Quant à l'expression « à l'article de », la présence de la mort dans la phrase qui précède laisse peu de doute en ce qui concerne la fin du syntagme. Dans l'ensemble, la mise en place semble plutôt classique, l'indécidable n'y est pas vraiment présent. Mais opérons un léger déplacement en amont de l'incipit, afin d'observer certaines manifestations paratextuelles, plus

¹ *Les désarçonnés*, Grasset, 2012, p. 24.

² A. Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, 1998, p. 9. Dorénavant : PE.

³ Faut-il les citer ? Allons-y : Camus et *L'Étranger*, (« Aujourd'hui, maman est morte »), Céline et *Mort à crédit* (« Nous voici enfin seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste... Bientôt je serai vieux. Et ce sera enfin fini »), Auster et *Brooklyn Follies* (« Je cherchais un endroit tranquille où mourir ») Garcia Marquez et *Cent ans de solitude* (« Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia... »), Lampedusa et *Le Guépard* (« Nunc et in hora mortis nostrae, amen ») Beckett et *Malone meurt* (« Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin »)...

intéressantes pour nous. On sait que Gérard Genette définit le paratexte (« accompagnement⁴ » général du texte) comme l'addition du péri-texte (qui se situe « dans l'espace du même volume⁵ », p. 11) et de l'épi-texte (« à l'extérieur du livre⁶ ») ; qu'il différencie d'autre part le péri-texte auctorial du péri-texte éditorial, selon qu'on en attribue la responsabilité à l'auteur ou à l'éditeur⁷. Ce sont ces deux dernières distinctions qui nous intéressent, car elles sont très problématiques dans *PE*, comme dans certains autres romans de Volodine. Il suffit, pour le constater, de reculer d'une page avant l'incipit, et de confronter les noms d'auteurs qui surplombent le titre à celui que l'on trouve sur la couverture. Au simple nom d'Antoine Volodine, sur celle-ci, s'adjoignent sept autres noms en page de titre intérieure, sous forme de liste : « Lutz Bassmann, Ellen Dawkes, Iakoub Khadjbakiro, Elli Kronauer, Erdogan Mayayo, Yasar Tarchalski, Ingrid Vogel, Antoine Volodine » (*PE*, p. 7). Il y a là une rupture du « contrat générique » constitué « par la relation entre texte et paratexte⁸ ». En effet, entre autres apories, Lutz Bassmann ne saurait être à la fois cet homme fictif en train de mourir dans une cellule et l'auteur historique de la fiction qui le met en scène. Le brouillage méta-leptique introduit l'indécidable au seuil du roman, une contradiction comparable à celles qui se présentaient lors des incipits de Senges et de Chevillard.

Cet indécidable énonciatif se poursuit lorsqu'il s'agit de considérer les autres noms de la liste. Car les six autres noms se rapportent tous, au sein du texte, à des personnages et écrivains de ce genre littéraire dissident, inventé par Volodine, qu'est le post-exotisme : leurs œuvres y sont mentionnées, leurs actes de terrorisme aussi, parfois. Le nom d'Ingrid Vogel apparaît d'ailleurs huit ans plus tôt dans *Lisbonne dernière marge*⁹, et celui de Iakoub Khadjbakiro sept ans plus tôt dans *Alto solo*¹⁰, pour ne donner que ces deux exemples. Le personnel post-exotique refuse visiblement d'être consigné, non seulement à l'intérieur du texte, mais aussi à l'intérieur du péri-texte. Il y a un double travail, en parallèle : d'une part sur un plan intratextuel la mise en collectif des écrivains du post-exotisme, de l'autre une multiplication péri- (et bientôt extra-) textuelle de la signature d'Antoine Volodine. Pour recentrer ces phénomènes autour de la seule

⁴ G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 10

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁹ A. Volodine, *Lisbonne dernière marge*, Minuit, 1990. Dorénavant : LDM.

¹⁰ A. Volodine, *Alto solo*, Minuit, 1991. Dorénavant : AS.

figure auctoriale, on pourra les résumer avec Frank Wagner comme « l'invasion du périphrase par le métatextuel¹¹ ».

Néanmoins le brouillage se déporte aussi au niveau de cette figure. En effet, depuis 1999, Volodine n'écrit plus uniquement sous son nom (qui est d'ailleurs un pseudonyme), mais également sous celui d'hétéronymes, qui sont au nombre de trois : Elli Kronauer, Manuela Draeger et Lutz Bassmann¹². Ces noms apparaissent dans l'œuvre antérieurement à 1999 : ce sont ceux de personnages-écrivains, à l'image de Bassmann dans le premier extrait cité. Il existe donc des échanges entre les noms d'auteurs fictionnels et les hétéronymes de Volodine, conférant à l'œuvre une architecture qui va à l'encontre de l'établissement d'une chronologie précise. Cette cathédrale se construit en présentant les indices d'une planification antérieure cachée mais longuement réfléchie.

Une telle planification a ses coups d'éclat : la rentrée de septembre 2010 a connu la publication simultanée de trois textes, signés Volodine, Draeger et Bassmann¹³, dans l'intention évidente d'ajouter à la pratique hétéronymique un effet d'ubiquité renforçant l'indécidable énonciatif. « Qui écrit ? » se demande le lecteur au seuil de ces textes ; « Quelle différence de contenu ou de style entre ces trois noms ? » se demandent quelques chercheurs¹⁴. Mais continuons l'observation de cette rupture de contrat périphrase, car elle est généralisée à l'ensemble de l'œuvre, et se manifeste très fréquemment sous forme de liste. Si l'on en reste à la *Leçon onze*, on observe que la quatrième de couverture – autre seuil stratégique du texte, où les voix auctoriale et éditoriale se mêlent ici de façon indécidable – mentionne la même liste d'auteurs que sa page de titre intérieure, précédée de la mention « ont prêté leur mémoire à cette entreprise intemporelle : [...] ». Enfin, le brouillage énonciatif parasite également le texte dans son versant fictionnel, puisque le dernier chapitre de la *Leçon onze* (à savoir, la dixième « leçon ») n'est constituée que d'une liste, celle de 343 ouvrages présentés – c'est le titre de la

¹¹ F. Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique » in *Etudes littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 189.

¹² D'Elli Kronauer, il ne sera pas question dans cette étude : sous cet hétéronyme en effet, Volodine écrit de la littérature de jeunesse, un genre qui échappe à mes compétences. Concernant Manuela Draeger, le cas est différent : en effet, si entre 2002 et 2011 paraissent sous ce nom dix textes à l'Ecole des loisirs (la même maison qui accueille la production de Kronauer), à partir de 2010 Volodine commence à publier des ouvrages de Draeger pour adultes, aux Editions de l'Olivier, ouvrages qui seront quant à eux pris en compte dans mon corpus. Ce sera aussi le cas de Lutz Bassmann, dont quatre textes à ce jour sont parus aux Editions Verdier.

¹³ A. Volodine, *Ecrivains*, Seuil « Fiction et Cie », 2010 (dorénavant : E) ; M. Draeger, *Onze rêves de suite*, L'Olivier, 2010 (dorénavant : ORS) ; L. Bassmann, *Les Aigles puent*, Verdier « Chaoïd », 2010 (dorénavant : AP).

¹⁴ Je fais ici référence notamment à la communication de Thierry Saint-Arnoult, « De l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette : Antoine Volodine et Lutz Bassmann, signatures post-exotiques », lors de la décade consacrée à Volodine à Cerisy, durant l'été 2010.

leçon – comme étant « du même auteur, dans la même collection » (PE, pp. 86-108). Cette liste fait concurrence avec celle, plus sobre, qui figure en page 2 du livre, « du même auteur », suivie des romans de Volodine effectivement publiés chez Denoël, Minuit et Gallimard entre 1985 et 1998 – un geste que l'on prête sans trop de doutes à l'éditeur. Concurrence, mais aussi double emploi : tous les titres de la première liste réapparaissent dans la dixième leçon, attribués à d'autres auteurs mais datés de la même année de parution, en compagnie de très nombreux autres ouvrages. La répétition des titres parus s'augmente des titres à paraître : on y trouve aussi « *Des Anges mineurs* » (PE, p. 86), fictif au moment de la parution de la *Leçon onze* mais qui, un an plus tard, verra le jour de manière on ne peut plus réelle, aux éditions du Seuil, signé Volodine... Ou encore « *Crise au Tong Fong Hotel* » (PE, p. 100), qui sera le titre de l'un des chapitres d'*Avec les moines-soldats*, de Bassmann, dix ans plus tard. Encore ne s'agit-il là que de deux exemples, parmi d'autres. A la parution de PE, et à condition d'être attentif, le lecteur verra donc dans cette liste de la leçon dix la suggestion d'un continent englouti¹⁵ dont les éditeurs n'auront pas voulu (ou pas pu) parler, comme un geste de censure. Ce geste est défait par Volodine au fil de sa carrière. Il exploite l'idée que tous ces livres existent, que les écrire revient simplement à les exhumer, lors d'une nouvelle parution dont le titre fait écho à l'un de ceux qui figurent sur ces listes.

Cette lutte de pouvoir pour le terrain stratégique du péri-texte a déjà été remarquée et commentée, notamment par Frank Wagner, à qui elle « semble caractéristique de l'entreprise volodinienne en ce qu'elle contribue fortement à l'effraction de la clôture textuelle [...]»¹⁶. Il est également nécessaire de remarquer le rôle particulier de la liste dans ce conflit. Sa forme asyntaxique confère à Volodine l'avantage de *mimer* une extériorité de la fiction (le geste éditorial), alors même qu'elle y ramène le lecteur. Dans *Des Anges mineurs*¹⁷, un constat similaire peut se produire au niveau du péri-texte, plus exactement de la table des matières, au terme du livre :

¹⁵ Cette impression est confirmée par Volodine, qui, dans un entretien avec Lionel Ruffel, explique : « J'ai toujours écrit, et, bien entendu, la *Biographie comparée de Jorian Murgrave* n'est pas véritablement mon premier ouvrage. C'est mon premier ouvrage publié ; il s'est construit sur une mémoire littéraire personnelle, composée de livres inaboutis, de textes variés et de brouillons qui sont encore aujourd'hui le fonds obscur de la mémoire post-exotique. » Cité par L. Ruffel, *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 110.

¹⁶ F. Wagner, *art. cit.*, p. 189.

¹⁷ A. Volodine, *Des Anges mineurs*, Seuil « Points », 1999. Dorénavant : DAM.

QUARANTE-NEUF ANGES MINEURS
ONT TRAVERSÉ NOTRE MÉMOIRE,
UN PAR NARRAT. EN VOICI LA LISTE :

1. Enzo Mardirossian	7
2. Fred Zenfl	9
3. Sophie Gironde	11
[...]	

Il est moins question ici d'une volonté d'annexion de l'éditorial par le fictionnel, mais seulement un peu moins. La table des matières est en effet un lieu du texte soumis à un contrat différent de celui qui lie le lecteur à la fiction : sa fonction ordinaire est celle d'un index, de simple correspondance entre les parties du livre et sa pagination¹⁸ (c'est un inventaire). Ici la voix narrative déborde sur ses prérogatives ordinaires pour continuer la fiction du roman. Il n'y a pas remplacement, mais cumul de fonctions de la table, car le numéro des pages est bien indiqué et correspond à la réalité physique du volume. Mais, de table des matières, liste à fonction purement mécanique, la séquence se transforme aussi en une liste de noms propres, ce qui est autre chose. La présence de ces noms propres ne sert pas seulement à identifier le chapitre, par correspondance discrète entre chaque item et le numéro de page : il s'agit, en même temps, de lutter contre cette séparation rationnelle, de rassembler ces personnages, sous l'égide d'une désignation explicite des personnages (« anges mineurs ») qui n'apparaît nulle part ailleurs, hormis dans le titre. Le mode de lecture de la liste change alors : à sa fonction consultative s'adjoint une lecture successive, litannique. Il s'agit de reconstituer la communauté, de contrer l'effet de sa convocation rangée, de sa mise en ordre « éditoriale », c'est-à-dire extérieure.

Là où Chevillard se servait des procédés énonciatifs à sa disposition pour, déceptivement, esquiver toute autorité discursive claire, Volodine – plus proche en cela de Senges – opère au contraire par propagation, par contamination de cette autorité et annexe les différents terrains où celle-ci prête à confusion pour multiplier les voix actoriales. Le résultat est pourtant comparable : il s'agit toujours de brouiller l'origine du discours, de le « défocaliser » en quelque sorte, afin de contrer l'effet de surplomb du narrateur sur le personnage.

¹⁸ G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 292 : « la table des matières n'est [...], en principe, rien d'autre qu'un instrument de rappel de l'appareil titulaire ». Genette, dans *Seuils*, commente toutefois très peu le rôle de la table des matières.

3.5.2 Incipits, b. Intervention du post-exotisme

En ce qui concerne la progression narrative chez Volodine, et eu égard aux approches précédentes concernant Senges et Chevillard, je souhaite également ajouter ici une courte analyse (de l'incipit) d'*Alto solo*, probablement le plus accessible des romans de Volodine : « C'est l'histoire d'un homme. De deux hommes. En fait, ils sont trois. Aram, Matko et Will MacGrodno. La porte de la prison se referme derrière eux.¹⁹ » Au fil des premières pages viennent faire écho à ce début de nombreux rajouts fondés sur le même mode présentatif : « c'est aussi l'histoire d'un oiseau » (AS, p. 11) ; « un oiseau donc, mais en réalité c'est l'histoire de deux oiseaux » (AS, pp. 13-14). Après l'ajout d'un quatrième personnage-oiseau du nom de Ragojine, le lecteur apprend que Will MacGrodno est, lui aussi, un « oiseau », tout en étant un « homme ». « C'est également une histoire de clown. L'histoire d'un clown qui travaille au cirque Vanzetti » (AS, p. 15). « Une histoire de / l'histoire d'un » : Volodine profite de l'introduction d'un nouveau personnage dans son roman pour convoquer par la même occasion un horizon générique simple, voire simpliste, qui rappelle le conte ou l'histoire drôle. Suivent encore « C'est également l'histoire d'un violoncelliste. D'un violoncelliste et d'une altiste. Un homme et une femme, mais en fait ils sont quatre », (AS, p. 18) ; « c'est aussi l'histoire de Bieno Amirbekian » (AS, p. 23) ; « L'histoire se complique, parce que s'y mêle un écrivain, Iakoub Khadjbakiro (AS, p. 31) ; « C'est aussi l'histoire de deux frondistes qui semblent en tout point identiques. En fait ils sont trois, cinq cent, mille, ils sont légion, des millions. » (AS, p. 35).

On constate donc la chose suivante : la simplicité réitérée de l'entrée en matière finit par ne plus coïncider avec la complexité du personnel romanesque convoqué. Alors que tout semble mis en place pour faire de ce récit quelque chose de « décidable », de stable, une série d'épanorthoses (« en fait », « en réalité », « également », « aussi ») vient déranger cet ordre, petit à petit. On n'est plus ici dans la tergiversation fragmentaire ou le refus d'avancer de Senges, ni dans les constantes contradictions de Chevillard, qui progresse en brûlant ses ponts, mais une proximité se dessine tout de même. Un continuum apparaît, entre l'épanorthose vraie, servant à corriger et préciser, et celle, massivement utilisée par Senges et Chevillard, dont la correction engendre la contradiction. C'est vers ce second pôle que se résout le continuum. Comme avec l'incipit de *PE*, le lecteur est en droit de douter des compétences du narrateur, débordé par une

¹⁹ A. Volodine, *Alto solo*, Minuit, 1991, p. 9. Dorénavant : AS.

histoire qu'il raconte mal – sans doute parce qu'une histoire où l'un des personnages est à la fois un homme et un oiseau ne peut se satisfaire de la simplicité annoncée.

Un passage de la page 16, où l'on réalise que deux des personnages présentés ont travaillé ensemble dans le cirque Vanzetti, semble revenir à la simplicité : « Et déjà plusieurs histoires n'en font qu'une. » Mais ce « déjà » met en balance le début de ce roman et sa fin, anticipant ce qui, dans celle-ci, aura le plus d'importance. Car à la fin du texte, les différentes intrigues mises en place auront convergé vers un destin commun, de mort et de malheur pour ses protagonistes. Observons ce passage, proche du terme du roman ; à ce moment de l'histoire, la plupart des personnages ont été tués lors d'un pogrome « frondiste » (du nom du parti fasciste au pouvoir). Seuls restent le violoncelliste Makionian et l'écrivain Khadjbakiro, tous deux convalescents, ainsi qu'Hakatia Badrinourbat, une femme qui les héberge.

Hakatia intervient ici comme maillon terminal d'une longue chaîne de solidarité et d'amitié. Beaucoup ont contribué à la mise en place de ce havre. Le choix qui s'est porté sur le logis d'Hakatia correspond autant à une décision collective qu'à une initiative individuelle. Derrière la générosité et la douceur d'Hakatia il y a Ansaf Vildan, Mourtaza Tchopalav, le directeur d'une galerie de tableaux, des peintres, des modèles, des musiciens, des anonymes. (AS, p. 123.)

D'une part, la fin du roman (qui se clôt sur le suicide de Makonian), en résolvant toutes ces « histoires » en une seule, celle d'une communauté mutilée jusqu'à l'anéantissement, tranche avec la possibilité qu'il se fût agi d'une histoire pour enfants ou d'une histoire drôle²⁰. D'autre part l'incipit et ses reprises avaient thématiquement l'individu en pastichant le genre romanesque des « canons en vigueur » (j'anticipe cette expression du prochain extrait) : l'horizon générique du conte met traditionnellement en scène un héros individuel²¹. La fin du roman insiste sur l'impossibilité d'une telle mise en place ; elle contredit violemment l'aspect didactique des débuts²², et impose à la place d'individus un collectif. Les individus dont

²⁰ L'histoire drôle est thématiquement négativement dans le récit, au moment où les frondistes, venus assister au concert d'un quatuor à cordes interprétant du Baldakchan, compositeur honni du pouvoir, interrompent la musique : « Vous n'allez pas me dire que c'est de la musique, ça ? C'est de qui, hein ? [...] La réponse fusa depuis les ténèbres des deuxièmes galeries. C'est du Baldakouchian ! Les frondistes aussitôt s'esclaffèrent, à gorge déployée braillèrent leur allégresse. » (AS, p. 95.)

²¹ Voir à ce propos Franco Moretti, « The Novel : History and Theory » in *New Left Review* n°52, 2008 ou Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Gallimard, 2003.

²² Similairement, Nadia Buntman observe à propos des narrats de *Des anges mineurs* le même genre de « pièges », entre « le début "balzacien" » d'un narrat et les multiples complications narratives qui s'ensuivent (N. Buntman, « La multiplication des plans narratifs », in F. Detue et P. Ouellet (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, Montréal, VLB éditeurs, 2008, p. 267

Volodine veut parler ne peuvent prétendre à une existence individuelle dans la société qu'il dépeint : sujets au racisme de leurs contemporains, ils sont relégués aux rangs de « nègues » ou de « piafs ». Ils meurent pour avoir cru que leur individualité était légitime. De manière très significative, la liste des individus qui composent dans l'extrait ci-dessus cette collectivité commence par des noms, puis se développe en direction d'une indétermination identitaire qui culmine avec son dernier terme : « des anonymes ».

On assiste en quelque sorte, avec *Alto solo*, au passage d'un roman traditionnel à un roman *post-exotique*²³. En effet, il faut encore ajouter un élément important à la construction d'*Alto solo* : celui où « l'histoire se complique », celui où le lecteur réalise que Khadjbakiro ne se contente pas d'être écrivain, qu'il y a mise en abyme et que le roman qu'il lit est aussi celui qu'écrit Khadjbakiro. Ou plutôt – car il y a un léger décalage –, celui qu'il devrait écrire, « son roman le plus lisible, à venir, [dont] il n'avait encore mis en chantier que la dernière scène » (AS, p. 34). Plus spécifiquement encore : « Voilà comment Iakoub Khadjbakiro souhaitait clore ce roman qu'il n'arrivait pas à écrire : sur un point d'orgue. Sur un point d'orgue que nul n'aurait envie de rompre. » (AS, p. 35)²⁴. Il se trouve que la fin d'AS correspond exactement à cette métaphore de Khadjbakiro²⁵, mais que son début joue également avec sa hantise : « écrire selon la mode du jour, selon les canons en vigueur, correspondait pour lui à une lâcheté dont il ne voulait pas se salir la conscience » (AS, p. 33).

Si le texte d'*Alto Solo* se déguise en conte ou en histoire drôle, c'est pour montrer ce qu'il ne veut pas être. Cette critique du roman traditionnel trouve un écho dans d'autres passages de l'œuvre, notamment la *Leçon onze*, p. 59, où Bassmann n'est pas tendre envers « la critique

²³ Le post-exotisme est une construction théorique qui sert, à l'origine, à qualifier génériquement les productions des personnages-écrivains chez Volodine, et qui qualifie finalement aussi bien l'écriture de Volodine lui-même. D. Viart en propose un résumé convaincant : « le monde ainsi mis en scène est celui où il n'y a pas, n'y a plus, d'ailleurs. [...] Tout est détruit, tout est contrôlé, rien n'échappe à la maîtrise totalitaire des esprits, sauf cette littérature étrange, libre exercice d'un imaginaire qui brouille les cartes du réel, affole le contrôle et dessine les seules échappées désormais possibles. Non pas une littérature de résistance – elle a été vaincue –, mais une littérature de dissidence, faite de “Shaggas”, de “românces”, de “narrats”, d’“entrevoûtes”, de “récitats”, de “leçons”, noms que Volodine donne parfois à ses propres livres eux-mêmes. » (*La Littérature française au présent*, Bordas, 2008, p. 207.)

²⁴ Au passage, il faut préciser qu'*Alto solo* devait, à l'origine, n'être qu'un élément d'un plus vaste ensemble en trois parties, ensemble que Jérôme Lindon n'a pas souhaité publier tel quel (Volodine revient sur cet épisode lors d'un entretien : « L'humour du désastre » in *La Femelle du requin* n° 19, 2002). Il est probable que les deux autres parties devaient, entre autres, servir à modaliser la lecture d'*Alto solo*, à en situer l'existence dans l'une ou l'autre des strates complexes du post-exotisme.

²⁵ Le suicide final de Makionian n'en est pas tout-à-fait un : « il s'élance » (p. 126) dans le vide ; il est improbable, mais peut-être pas impossible, que son statut d'« oiseau » lui permette de voler « malgré son aile blessée » (*idem*) – toujours est-il que cette scène est celle d'une suspension – un peu comme la dernière image du film de Ridley Scott, *Thelma et Louise* (1991).

littéraire officielle » qui « peuple ses morgues » de « cadavres textuels ». Dans *Lisbonne dernière marge*, on assiste à de nombreuses passes d'armes entre les littérateurs accrédités par le pouvoir (la « Renaissance ») et les écrivains dissidents, réunis autour d'un sous-genre appelé « littérature des poubelles » (équivalent de ce qui allait, dans la suite de l'œuvre de Volodine, devenir le post-exotisme) :

Pendant les quatre premiers siècles de notre ère (le temps nécessaire pour que la Renaissance s'affirme, et pour que l'homme de la Renaissance accepte la vérité sur lui-même), l'expression « littérature des poubelles » a subsisté dans les polémiques. [...] Durant des centaines d'années, à côté de la littérature officielle, humaniste, autre chose avait existé, avait utilisé des mots, écrit et diffusé des livres, autre chose avait survécu dans les souterrains de la culture. Cet autre chose s'illustre au fond d'insaisissables réseaux et filières, véritables poubelles de la Renaissance, hors du contrôle intellectuel de la société. Et hors de son contrôle moral. (LDM, p. 147.)

Cette opposition entre littérature officielle et littérature post-exotique est courante dans l'œuvre de Volodine, mais il faut aussi préciser qu'elle fonctionne toujours à l'interne. Contrairement à un Chevillard qui n'hésite pas à attaquer ce qu'il considère comme le mauvais roman contemporain, Volodine, tout en restant éminemment conscient²⁶ de l'abîme qui le sépare des auteurs à têtes de gondole, ne les mentionne jamais. Le roman volodinien se donne lui-même les critiques²⁷ et la littérature officielle (fictive) qu'il combat. Et, pour en revenir à AS, sans doute y a-t-il dans le début trompeur de ce roman la mise en place des mêmes précautions d'écriture que devraient respecter les écrivains post-exotiques de la fiction, face à un monde définitivement hostile à leurs publications : laisser croire au lecteur (au censeur) qu'il s'agit d'« une histoire de clown », en espérant qu'il ne dépasse pas les premières pages... Là encore, la nature interne du combat entre roman traditionnel et roman avant-gardiste ne permet pas de statuer sur l'*ethos* de Volodine : seule sa langue permet de le ranger parmi les satiristes d'un

²⁶ « Il va sans dire que ce romanesque post-exotique est un romanesque éminemment conscient de lui-même ». Audrey Camus, « Roman à la limite » in L. Ruffel et F. Detue (dirs.), *Volodine etc.*, Classiques Garnier, 2013, p. 208.

²⁷ Dans PE, ces critiques s'appellent Niouki et Blotno ; contrairement aux auteurs du post-exotisme, ils n'ont qu'un simple prénom (ou surnom), ce qui les rend d'autant plus méprisables : « deux mercenaires de la parole [...] capables de théoriser sur l'art et de philosopher sur le destin des peuples » (p. 20). Mais cette façon de procéder n'est pas systématique, et on peut lire le nom complet de critiques détestés par le narrateur dans *Ecrivains*, où un chapitre est consacré à de fictifs « remerciements » d'auteurs : « Je ne remercie pas Abel Dardanski, Donald Bocks, Roum Marchadian, Oleg Strelnikov, Chico Rausch, Anabela Janvier [...] dont les critiques malveillantes, les petites recensions mesquines et les impardonnables silences ont considérablement pesé dans l'insuccès de mes livres et dans ma relégation au sein de la corporation des auteurs difficiles, à laquelle je n'appartiens pas et envers laquelle je n'éprouve aucune sympathie. » (E, p. 86.)

langage romanesque attendu, notamment lorsqu'elle s'écarte des conventions du récit pour se disloquer dans la liste.

Ces considérations ne touchent à la problématique de la liste que de manière un peu lâche, dans la mesure où la mise en place romanesque se dessine à travers un indécidable qui est aussi une sorte de bégaiement du personnage post-exotique, un bégaiement du roman dans sa progression narrative. On va voir à présent comment l'indécidable intègre le récit lorsqu'il s'agit, pour le personnage, de survivre dans cette hostilité permanente. Plus particulièrement au niveau du discours post-exotique lui-même, dont la liste est l'une des (pauvres) armes.

3.5.3 « Parlons d'autre chose » – le discours comme arme de guérilla

Le caractère digressif des fictions de Volodine n'apparaît pas aussi clairement que chez Senges et Chevillard, mais il s'agit pourtant d'un élément spécifique aux principes du post-exotisme. La liste figure quant à elle en bonne place parmi les dispositifs, vecteurs d'indécidable en tant qu'ils portent à la digression, qui nourrissent le texte post-exotique. Il existe un moment particulier de l'œuvre où la liste prend beaucoup plus de sens qu'ailleurs. Ce moment constitue l'une des caractéristiques du post-exotisme tel qu'il est exposé dans *PE* : il s'agit de l'injonction « Parlons d'autre chose ».

Pourquoi faut-il « parler d'autre chose » ? Pour comprendre cela, il faut présenter une caractéristique importante de l'agencement discursif des romans volodiniens. Dans ceux-ci en effet, tout dialogue, toute description de dialogue, et en général toute mise en scène de communication interindividuelle prend une forme agonistique, qui se cristallise sur le mode de l'interrogatoire²⁸. De nombreux romans (dont *Vue sur l'ossuaire*, *Dondog*, *Bardo or not Bardo*, *Songes de Mevlido*, *Le Nom des singes*, *Rituel du mépris*, *Le Port intérieur*) contiennent des scènes d'interrogatoires, ou, pour les trois derniers cités, ne sont qu'un seul grand interrogatoire. Le motif est si présent qu'il contamine toute parole, « réduite à une violence archaïque²⁹ » selon Lionel Ruffel. Dans ce contexte particulier, la bipolarité de l'interrogatoire, entre bourreau et victime, altère complètement la communication. Le bourreau veut savoir, la victime doit parler mais sans avouer. C'est alors que se met en place le principe post-exotique du « parlons d'autre chose », où il s'agit de contenter son interlocuteur avec des mots – et la liste est l'expression

²⁸ Écoutons Volodine lui-même : « C'est ainsi également que "l'instruction", "l'interrogatoire", deviennent le moteur du récit et que la relation entre "interrogateur" et "interrogé" gouverne tout dialogue post-exotique », « A la frange du réel » in *Défense et illustration...*, *op. cit.*, p. 396.

²⁹ L. Ruffel, *Volodine post-exotique*, *op. cit.*, p. 222.

centrale de cette exigence. L'extrait suivant le montre ; il est l'une des « leçons » de la *Leçon onze* et présente donc, comme les autres, l'un des principes du post-exotisme.

5. PARLONS D'AUTRE CHOSE

Nous n'avons pas flanché quand nous avons mal, nous avons fait semblant de flancher, nous avons fait semblant d'être terrorisés, nous n'avons pas hurlé notre désarroi sur tous les tons, notre désespoir, au lieu de nous plaindre nous avons égrené de longues listes d'oiseaux, des listes de peuples décimés, de singes, de poissons, nous n'avons presque pas parlé des tabassages que nous subissions, nous avons évoqué d'autres tabassages, plus atroces, que d'autres avaient subis, et, pour en sortir [...], nous avons inventé des noms de plantes et d'herbes petites, nous nous sommes attendris à l'idée de ces végétaux infimes, nous avons eu envie de les chanter nervure à nervure et ainsi nous les avons chantés, nous n'avons presque jamais raconté les histoires que l'ennemi attendait de nous [...]. (*PE*, pp. 47-48.)

Il faudrait citer la leçon dans son entier, ou du moins la première de ses deux phrases qui se prolonge sur quatre pages, pour saisir véritablement comment la signataire de ce texte (l'hétéronyme Ellen Dawkes) joint, si l'on peut dire, le geste à la parole, en ne laissant pas la phrase s'achever. Car dans le contexte de l'interrogatoire, le discours devient un instrument tactique, plus exactement une arme de guérilla, aussi bien dans le contenu que dans la forme syntaxique qu'il prend. Pour ne pas raconter « les histoires que l'ennemi attend », il faut occuper le terrain du discours, le meubler par « autre chose ». Sous certains aspects, cet « autre chose » semble alors sans valeur communicative³⁰, un exercice de discipline mentale ou une pure diversion, en attendant que les souffrances se terminent :

L'interrogatoire recommençait.

Je reprenais mon souffle, je tournais les yeux vers le ciel. [...] Je pensais au repos qui allait succéder à cela, je me préparais au crépuscule. Mentalement je révisais la liste des arbres qui surplombaient la cour. Je me sentais si ému que j'avais besoin de me prouver à moi-même que ma véritable nature était indienne, que les Jucapiras étaient Indiens et connaissaient la langue générale, je regardais les arbres majestueux et je les nommais, des timbauvas, des atiribas, des muchurís, des jipis, des biratingas, des matambus, des iauacanos, des jaraguamurus, des sucuúbas, des sucubaranas.³¹

³⁰ Pour L. Ruffel (*ibid.*, p. 222), « prise dans ce contexte agonistique comme dernier lien social, la prise de parole n'a aucune vocation communicative ».

³¹ A. Volodine, *Le Nom des singes*, Minuit, 1994, pp. 39-40. Dorénavant : NS. Je précise ici que de telles listes ont bien, potentiellement, une portée communicative conséquente si on les observe selon l'angle *anthropologique*, qui pourrait être ici celui d'une récupération et notation de vocables menacés. Dominique Viart a suggéré cette lecture dans son très riche article « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'Histoire et anthropologie littéraire

On aurait tôt fait de montrer, par quelques exemples bien choisis, que du schéma agonistique découle systématiquement un discours de diversion, de digression (ce qui serait vrai³²), uniquement constitué de listes (ce qui ne le serait pas). En fait, la situation d'interrogatoire débouche sur des discours de formes et de thématiques très diverses, « contes³³ » aussi bien que récits de vie, histoires d'amour³⁴ ou souvenirs d'enfance³⁵ – toutes choses se rassemblant finalement sous la même bannière du post-exotisme. En fait, comme chez Senges et Chevillard, la digression s'oppose à un récit central dont l'existence est problématique, car toute production mise en scène par le sujet volodinien tombe systématiquement sous l'égide générale du post-exotisme (le cas d'*Alto Solo* est ici particulier, comme je l'expliquais en note 24). Là où Chevillard se positionnait par rapport au roman « traditionnel » en travaillant le cliché, Volodine le fait en opposant le post-exotisme à une littérature qui serait prisée par le système dominant, ce qui sous la plume de Khadjbakiro se traduisait par « les canons en vigueur », sous celle de Lutz Bassmann par la langue « des juges » (PE, p. 12), sous celle d'Ellen Dawkes par « les histoires que l'ennemi attendait de nous », ou encore par un échantillon de « la culture de base de nos tortionnaires » :

[...] avec une très gesticulatoire bonne volonté nous avons développé des intrigues d'amour vaguement policières, donnant l'impression que nous avons enfin accepté de collaborer avec la culture de base de nos tortionnaires mais, en substance, nous avons utilisé la capacité d'écoute de nos tortionnaires et découragé leur intelligence [...] (PE, pp. 48-49.)

Pour réaliser la diversion, le post-exotisme fait feu de tout bois (« des intrigues d'amour vaguement policières » !). Mais dans son acception la plus dure, dans la confrontation la plus violente entre bourreau et victime, ce que recherche le premier et refuse de donner la seconde, ce sont des noms de complices – et c'est une autre raison pour laquelle la liste apparaît

du « post-exotisme » in A. Roche et D. Viart, *Antoine Volodine. Fictions du politique*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 58. Ce n'est pas une direction dans laquelle je m'aventurerai ici, mais un tel travail serait évidemment nécessaire.

³² A plusieurs reprises dans l'œuvre, parmi les caractéristiques du post-exotisme (présentées sous forme de commentaire inclus dans le texte) revient fréquemment cette « évidente absence de progression narrative » (*Nos animaux préférés*, Seuil « Fiction & Cie », 2006, p. 83, dorénavant NAP), tel « épisode sur lequel se brise complètement la progression narrative (LDM, p. 175) ; « l'action obéit en même temps à des principes d'incertitude et à une tenace exigence de stagnation narrative, voire de répétition » (PE, p. 29) ; « *Termes expliquant le traitement du sujet ou de la phrase* : [...] faseyage narratif / [...] apnée chronologique / [...] progression réticulaire » (PE, p. 61, souligné par l'auteur), etc.

³³ A. Volodine, *Vue sur l'ossuaire*, Gallimard, 1998, p. 19. Dorénavant : VO.

³⁴ A. Volodine, *Le Port intérieur*, Minuit, 1995, pp. 17-19 notamment. Dorénavant : PI.

³⁵ A. Volodine, *Dondog*, Seuil « Points », 2002, pp. 29-115. Dorénavant : D.

fréquemment dans les dispositifs digressifs du post-exotisme, sous une forme finalement proche de la prétérition. L'exemple suivant est tiré de *Lisbonne dernière marge*, un roman où la confrontation entre les deux pôles discursifs est rendu extrême par le cadre de l'histoire : l'écrivain post-exotique prend ici les traits d'Ingrid Vogel, terroriste en cavale, à l'idéologie très proche des groupuscules des années de plomb, en particulier de la RAF.

« Sujet de dissertation, fit-elle. L'énumération méticuleuse des individus d'une espèce donnée favorise-t-elle ou contrarie-t-elle l'identification de cette espèce ?
- S'il s'agit que tu énumères des terroristes, ce sera toujours bon à prendre pour le Sicherheitsgruppe », répondit Kurt du tac au tac.³⁶

Le rapport entre la digression post-exotique et l'attente ultime du bourreau est ici mis en lumière avec précision, ce qui n'est pas toujours le cas, notamment dans les romans plus tardifs de Volodine, où le système agonistique, s'il est toujours en vigueur, a cessé d'être polarisé de manière aussi stable. Si le contexte diégétique de *Lisbonne dernière marge* est clairement un contexte de cavale terroriste, dès *Le Nom des singes*, quatre ans plus tard, celui-ci s'est décalé ; et s'il s'agit toujours d'opposer, avec la violence de l'interrogatoire, deux camps, il est remarquable que celui des brutes soit représenté non plus par le représentant direct de la violence policière (le policier³⁷) mais par un « psychiatre-chaman », le prévenu ayant décidé de « simuler la folie » (NS, quatrième de couverture). Au fil de l'œuvre, les enjeux de l'interrogatoire perdent à la fois de leur valeur tactique, pour les protagonistes, et de leur dogmatisme, en ce qui concerne l'idéologie qui sous-tend leurs actions³⁸. Le schéma subsiste néanmoins, et la liste des noms propres figure parmi les plus importantes de l'œuvre de Volodine, précisément parce que, le nom étant soumis au principe de l'hétéronymie, le citer n'équivaut pas à livrer une identité valable pour l'opresseur – c'est même une information directement prétéritive, car dire le nom équivaut automatiquement à avoir recours au leurre.

Il y a eu plusieurs porte-parole : Lutz Bassmann, Maria Schrag, Julio Sternhagen, Anita Negrini, Irina Kobayashi, Rita Hoo, Iakoub Khadjbakiro, Antoine Volodine, Lilith

³⁶ A. Volodine, *Lisbonne dernière marge*, Minuit, 1990, p. 151, souligné par l'auteur. Dorénavant : LDM.

³⁷ Il faut ici nuancer : Kurt est un policier, mais il est aussi l'amant d'Ingrid Vogel et en la suivant, il a trahi son unité d'élite. Leur lien est un lien d'amour, teinté de l'ancienne animosité qui les opposait et continue, au niveau politique, de les opposer.

³⁸ On pense notamment aux premières pages de *Songes de Mevlido*, au cours desquelles les policiers Berberoïan et Mevlido se livrent à une séance d'autocritique absurdement protocolaire, au cours de laquelle ils échangent les places de bourreau et de victime (A. Volodine, *Songes de Mevlido*, Seuil « Fiction & Cie », 2007, pp. 9-16. Dorénavant – et les initiales sont évidemment fortuites –, SM).

Schwack, Ingrid Vogel. Cette liste que je donne contient des informations volontairement erronées et elle est incomplète. Elle respecte le principe post-exotique selon quoi une part d'ombre toujours subsiste au moment des explications ou des aveux, modifiant les aveux au point de les rendre inutilisables pour l'ennemi. La liste aux apparences objectives n'est qu'une manière sarcastique de dire à l'ennemi, une fois de plus, qu'il n'apprendra rien. (*PE*, p. 11.)

Ces extraits auront servi à montrer que la liste est un lieu-clé du post-exotisme, qu'elle apparaît souvent au sein du roman à un point d'intensité maximal, qui n'est plus l'incipit mais qui reste un seuil délicat, un moment particulier et stratégique pour le sujet de l'énonciation. Je souhaite montrer encore un exemple de cet aspect liminaire de la liste, plus particulièrement dans un roman où, contrairement à ceux auxquels j'ai emprunté les derniers extraits, le schéma agonistique n'est pas central. Il s'agit de *Dondog*, récit « d'une facture plus ouvertement romanesque que les précédents³⁹ », selon Philippe Forest. Volodine entreprend de raconter les événements qui touchent son personnage principal, auquel le titre du volume emprunte son nom, au moment où celui-ci sort d'un camp – que l'on imagine être de rééducation ou de travail.

3.5.4 « Parlons d'autre chose » – de champignons par exemple

Dondog, « une sorte de nouvel Edmond Dantès⁴⁰ », est pris par une idée de vengeance. Celle-ci doit s'exercer sur quatre personnes qui apparaissent au début du texte sous forme de liste :

Après les cafards, quatre noms se présentèrent à l'esprit de Dondog.

Jessie Loo.

Tonny Bronx.

Gulmuz Korsakov.

Eliane Hotchkiss.

Il les murmura tout bas, car sa mémoire avait besoin de sa bouche pour fonctionner. (*D*, pp. 10-11.)

Très rapidement, le lecteur réalise que le programme de *Dondog* va être difficile à mettre en place, parce que l'identité de ces quatre personnes devient floue : Jessie Loo pourrait, en fait, être une alliée ; Eliane Hotchkiss ne pas être coupable ; tous sont peut-être déjà morts, tous pourraient également, hétéronymiquement, être n'importe qui. Une nouvelle fois la liste de

³⁹ Ph. Forest, « Antoine Volodine, *Dondog* » in *Art Press* n°283, 10.2002 (article sans pagination).

⁴⁰ *Idem.*

noms, « aux apparences objectives », ne l'est pas. Mais Dondog ne désespère pas (ou du moins pas complètement). Le voyage qu'il entreprend pour retrouver ces personnes est un voyage dans sa propre mémoire⁴¹. On se trouve bien à ce moment un seuil du récit, c'est-à-dire son début, où Dondog s'apprête à se plonger dans ses souvenirs et murmure ces noms comme le programme de son voyage à venir ; il hésite, car un tel voyage est douloureux :

L'idée de ruminer sur son enfance, de descendre jusque-là, seul, ne lui plaisait pas, car avant de toucher au but il devait revivre la deuxième extermination des Ybürs, domaine du souvenir qu'il avait évité de remuer durant toute son adolescence et plus tard, afin de ne pas immédiatement être foudroyé de chagrin ou de dégoût. (*D*, p. 27.)

Cette descente, Dondog va pourtant l'accomplir, après une période d'indécision. Et c'est là que se trouve le passage qui m'intéresse. L'évocation de l'enfance de Dondog ne se présente pas de manière directe ; le premier des quatre chapitres consacrés à l'enfance s'intitule « La maîtresse », et commence par une sorte d'invocation, un rituel de liturgie chamanique, cinq pages durant lesquelles la narration se fige autour d'une seule proposition, déclinée encore et toujours : la maîtresse est morte. En voici le début : « Maintenant la maîtresse de Dondog repose sous une pierre tombale, maintenant elle gît, maintenant la maîtresse repose et se décompose, on pourrait imaginer sa sépulture par exemple dans un petit cimetière de campagne [...] » (*D*, p. 29)⁴². Cette répétition litanique est une sorte de sas, que Dondog doit franchir pour retrouver ses souvenirs. Celui qui est lié à sa maîtresse étant particulièrement douloureux, et la maîtresse elle-même étant un personnage extrêmement négatif, il doit en quelque sorte s'armer pour repousser son spectre, répondre avec son arsenal de mots d'adultes à l'agression qu'il a subie enfant.

Une telle déclinaison se rapproche de la liste, bien que celle-ci soit contrecarrée dans ses effets par un grand nombre d'images et de descriptions venant s'insérer entre les items, les parasitant. La technique de Volodine atteint ici une rare virtuosité : chaque item,

⁴¹ « Le flou entourait Eliane Hotchkiss. Comme Tonny Bronx ou Gulmuz Korsakov, elle se cachait au fond d'un des abîmes décevants de sa mémoire » (*D*, pp. 26-27).

⁴² Le rapprochement est saugrenu, mais dans un registre très différent, ce passage rappelle l'un des plus célèbres sketches des Monty Pythons, « Dead Parrot », durant lequel John Cleese explique à un Michael Palin incrédule que le perroquet qu'il vient juste de lui acheter est, en fait, mort : « This parrot is no more ! It has ceased to be ! It's expired and gone to meet its maker ! This is a late parrot ! It's a stiff ! Bereft of life, it rests in peace ! If you hadn't nailed it to the perch, it would be pushing up the daisies ! It's rung down the curtain and joined the choir invisible ! This is an ex-parrot ! ». On peut voir ce sketch en ligne, à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=whHfE48b4VA>, consulté le 15.08.2014.

sémantiquement toujours semblable au précédent (« la maîtresse est morte »), fonctionne comme un terreau sur lequel fleurissent les images les plus lyriques.

La maîtresse existe de moins en moins sous les chants nuptiaux des sauterelles, sous les soupirs nocturnes des arbres, sous les murmures du vent et sous les crépitements de la pluie, maintenant *elle gît sans voir* se succéder au-dessus d'elle les pleines et les jeunes lunes et les orages magnétiques, *la maîtresse de Dondog n'est rien* sous les nuages qui passent et sous les aurores, et *elle n'est rien* sous la vibration énérvée de la lune quand arrivent les nuits magiques du 24 juin, du 27 juin, du 10 juillet et du 9 décembre [...]. (D, p. 31.)

Les items de base, par moi mis en italiques, perdent peu à peu leur appartenance à la liste, au point que celle-ci se décale dans la sériation secondaire des événements auxquels la maîtresse n'assiste plus. Celle-ci existe « de moins en moins », remplacée par une beauté à laquelle elle n'a pas accès, dans laquelle elle n'a pas sa place, en tant qu'incarnation de la laideur du monde – qui ne peut s'épanouir que sans elle.

Une fois ce sas franchi, on en vient au souvenir lui-même, dont la teneur n'aurait pu être qu'anecdotique s'il n'avait été à l'origine d'une scène d'interrogatoire terrifiante, entre Dondog, âgé de sept ans, et sa mère. Une plainte parvient en effet à celle-ci, selon laquelle Dondog aurait traité sa maîtresse de « vieux champignon pourri » (D, p. 42). Ce qui n'aurait eu que de bénignes conséquences, dans un récit d'enfance normal, se complique ici d'une situation sociopolitique tendue, car Dondog appartient à l'ethnie ybüre, détestée et mise au ban d'une société ouvertement raciste, dont la maîtresse est une active représentante. L'interrogatoire que sa mère impose à Dondog pour lui faire avouer son méfait est fondé sur les techniques psychologiques les plus retorses, comme si sa mère voulait signifier à Dondog que cela fait partie de son éducation ; qu'il fallait le préparer à subir, très tôt, les brimades dont les ressortissants de ce peuple sont les victimes habituelles. Le souvenir n'en est pas moins traumatisant, et Dondog adulte, narrant les faits, les entretisse du même matériau verbal protecteur que lorsqu'il était enfant.

Ainsi commença l'interrogatoire de Dondog. Il se prolongea pendant un temps infini, il dura, il se divisa en vagues successives qui régulièrement se brisaient sur le même obstacle, sur l'obstination de Dondog à affirmer qu'il n'avait pas comparé Mme Axenwood à un quelconque champignon vivant ou mort ou en passe de l'être. En ce temps-là, le vocabulaire mycologique de Dondog ne comptait guère que trois ou quatre unités, rumine Dondog. L'interrogatoire avait donc des côtés fastidieusement répétitifs, car les dénégations ne variaient pas. Aujourd'hui, l'accusé pourrait se consoler en parcourant des sentiers sémantiques riches et baroques, Dondog pourrait procéder à

des énumérations comme il les aime, comme toujours il les a aimées dans l'adversité et dans ses récits d'inquisition et de naufrage. Tout en persistant à clamer son innocence, il pourrait parler tantôt de chanterelle pourrie, tantôt de clavaire pourrie, tantôt de coprin pourri, et il pourrait plus tard citer la clavaire en chou-fleur pourrie, la clavaire crépue pourrie, la chanterelle sinueuse pourrie, la chanterelle jaunissante pourrie, la calocère visqueuse pourrie, le dacrymyce en forme de goutte pourri, la morille commune pourrie, le coprin chevelu pourri, le coprin pied-de-lièvre pourri, le coprin blanc de neige pourri, le coprin noir d'encre pourri, inlassablement précisant, après chaque mention, qu'il n'avait jamais songé associer Mme Axenwood à ces humbles manifestations de la nature [...]. Mais Dondog, en ce temps-là, ne connaissait que la girolle, la vesse-de-loup et le champignon de couche [...]. (D, pp. 47-48.)

Cet extrait permet de remarquer que la liste possède une double fonction au sein de l'écriture volodinienne. D'une part, selon les principes d'une économie de dépense verbale pléthorique, elle sert à l'évitement, à la tergiversation. Il est plus facile de ne pas avouer un crime si l'on peut, en lieu et place de l'aveu, développer sans fin les chefs d'accusation, porter le discours à la marge de ses possibilités, tout en conservant sa légitimité, puisqu'il s'agit toujours de répondre au bourreau à propos d'un point précis. Le schéma discursif de l'interrogatoire est, pour Dondog enfant, « fastidieusement répétitif », parce que l'accusé n'a pas les moyens lexicaux de se défendre. Mais le genre a sa noblesse, aussi cynique que cela puisse sembler ; l'interrogatoire est un art, et cet art, Dondog adulte en maîtrise les arcanes. C'est à ce point qu'intervient la seconde fonction de la liste. Alors que la première était négative (ne pas avouer, ne pas dire au bourreau ce qu'il attend de nous), la seconde est positive : parler quand même, d'autre chose sous couvert de dire la même chose, se faire accompagner dans son épreuve par de beaux noms, des noms de belles choses qui croissent sur des hideurs.

3.5.5 Epanorthoses volodiniennes

Avant de traiter cette double fonction qui fonde véritablement l'économie de la liste chez Volodine, je souhaite en venir, sous forme de contrepoint, à l'un des dispositifs de l'indécidable les plus visibles du roman volodiniien, dispositif qui n'a jusqu'à maintenant, sauf erreur de ma part, pas vraiment intéressé la critique. Il s'agit, aussi, de soumettre Volodine au même crible que Senges et Chevillard, et d'observer d'une part en quoi ces dispositifs sont voisins de la liste, d'autre part en quoi ils ramènent celle-ci à un indécidable qui la gouverne.

Le dispositif qui m'intéresse ici, dont il avait aussi été question plus haut à propos de l'écriture de Senges, est la clause d'incertitude, principalement introduite par la conjonction *ou*.

Jusqu'à présent je n'ai jamais été malade dans un train, je veux dire par suite des cahots de la voiture, ou parce que j'aurais été incommodé par les odeurs de poussière ou de corps. [...] Il paraît que certaines maladies sont terribles quand on voyage. La peste bubonique, en particulier, ou le béribéri, ou encore la gangrène gazeuse. Je ne cite que les affections les plus connues, évidemment.⁴³

Tout était très déformé, comme cela se produit au cœur d'un mauvais rêve, ou encore quand on cherche à comprendre, par exemple, du mongol lentement ânonné par un Américain, ou du chiu-chow mutilé par un Allemand, ou pire encore. (*D*, p. 11.)

Ces deux exemples, rapides et décontextualisés, n'ont d'autre utilité que de montrer le développement ordinaire de l'épanorthose volodinienne. On avait déjà remarqué, avec l'incipit d'*Alto Solo*, les limites de cette figure. Il s'est avéré que la limpidité de l'écriture était une façade ; l'épanorthose, chez Volodine, est plus souvent sujette à l'anormalité. Les deux exemples ci-dessus entrent en résonance avec le principe post-exotique « parlons d'autre chose » ; il s'agit de digressions dont le caractère oiseux n'est que la première caractéristique – ainsi du début du premier extrait, qui ressemble à ces discours de voyageurs du dimanche que l'on rencontre fortuitement dans un compartiment, et qui se révèlent de fâcheux bavards. Ce qui apparaît assez rapidement toutefois, c'est le caractère invraisemblable de la progression de l'épanorthose : les maladies citées par le narrateur de *Bardo or not Bardo* n'ont pas leur place parmi les affections qui sont « terribles quand on voyage », puisqu'elles sont en fait terribles dans l'absolu. Le décalage produit également un sentiment d'incongru avec le deuxième extrait, où le renversement prend le pas sur la précision, si bien que le « ou pire encore » vient renforcer l'idée inattendue selon laquelle entendre une langue mal prononcée serait pire qu'un cauchemar.

Il préférerait se mettre en retrait et ne jamais imposer aux autres la somptuosité ou l'horreur, sans doute écrasantes, des souvenirs dont son crâne regorgeait. Se taire faisait partie des leçons qu'il avait reçues quand il parcourait des paradis ou des enfers reculés ou exotiques [...]. (*DAM*, p. 84.)

On était en avril, fin avril ou début mai, ou peut-être en novembre. (*PE*, p. 83.)

Dans ces deux extraits comme dans les précédents, le *ou* est disjonctif. Il n'en est pas moins source d'indécidable, mettant en rapport de contiguïté sémantique des termes incompatibles entre eux. La précision véhiculée, par principe, dans l'épanorthose, se retourne

⁴³ A. Volodine, *Bardo or not Bardo*, Seuil « Fiction & Cie », 2004, p. 80. Dorénavant : *BB*.

contre le besoin de précision que son apparition sous-tend. En d'autres termes, si le narrateur précise, c'est par réflexe d'accusé, d'interrogé. Il sait que tout discours est d'autant plus crédible qu'il présente les caractéristiques de l'exactitude, la netteté du procès-verbal. Au-delà de la situation agonistique (qui n'est pas toujours au premier plan de la diégèse, comme on l'a vu), c'est à une satire du langage romanesque que se livre le narrateur post-exotique, dans le monde duquel paradis ou enfer se valent, où les saisons n'ont plus lieu d'être, où l'on est « vivant ou mort ou en passe de l'être ». Il s'agit bien d'une négation de la progression romanesque traditionnelle, occasionnée par la nécessaire rétention de l'information du personnage à qui on demande des détails. Ruffel parle, pour décrire ce procédé, de « poétique de la dérive », où il oppose le « roman à vocation historique » et le roman volodinien⁴⁴. Le second emprunte au premier les codes qui le rendront lisible, notamment le fait de donner des noms aux personnages. Il note pourtant que « ces habituels garants d'un effet de réel, et notamment d'un ancrage historique, sont en excès dans l'œuvre, annulant presque ainsi leur virtualité première⁴⁵ ». Par la suite, c'est le travail sur l'hétérogénéité des noms propres qui dirige son analyse (l'impossibilité de convenir d'une origine géographique des personnages s'ils s'appellent Jessie Loo ou Eliane Hotchkiss), mais la poétique de la dérive se présente également en amont de cette particularité onomastique, dans l'excès développé par l'épanorthose :

Maintenant, écoutez-moi bien. Je ne plaisante plus. Il ne s'agit pas de déterminer si ce que je raconte est vraisemblable ou non, habilement évoqué ou pas, surréaliste ou pas, s'inscrivant ou non dans la tradition post-exotique, ou si c'est en murmurant de peur ou en rugissant d'indignation que je dévide ces phrases, ou avec une tendresse infinie envers tout ce qui bouge, et si on distingue ou non, derrière ma voix, derrière ce qu'il est convenu d'appeler ma voix, une intention de combat radical contre le réel ou une simple veulerie schizophrène en face du réel, ou encore une tentative de chant égalitariste, assombrie ou non par le désespoir et le dégoût devant le présent ou devant l'avenir. Là n'est pas la question. (DAM, p. 185.)

Dans les rêves des hommes et des femmes de l'Organisation, Mariya Schwahn est tantôt instructrice de blindés, tantôt monitrice de close-combat, tantôt psychologue, tantôt responsable de la logistique durant les stages en espace clos, tantôt médecin urgentiste, tantôt rédactrice des programmes politiques ou des communiqués destinés à enflammer ou à tétaniser l'extérieur. Dans nos rêves ainsi elle change facilement de fonction et de forme. Elle change aussi de nom suivant celui ou celle qui la rêve. Mariya Schwahn peut endosser l'identité de Mariya Schwahn, de Nadiejda Schwahn ou de Sarayah Schwahn,

⁴⁴ L. Ruffel, *Volodine post-exotique*, op. cit., p. 48.

⁴⁵ *Idem*.

mais elle peut aussi s'appeler Verena Becker, Iponiama Oshawnee, Yasmina Fuchs ou Maria Samarkande. (AMS, p. 162.)

Ce qui est « annulé », c'est aussi la différence entre un traitement disjonctif ou conjonctif des informations juxtaposées. Car l'apport informatif pléthorique, excessif, est à la fois affaire de survie et sans aucune importance. Les personnages volodiniens sont particulièrement désinvoltes lorsqu'ils endossent une identité nominative : les interruptions métatextuelles du genre « Je dis “je”, mais je m'aperçois que je ne me suis pas présenté encore. Disons que je m'appelle Schwahn » (AMS, p. 17) sont extrêmement fréquentes chez Volodine, et véhiculent une contestation générale (ou plutôt les restes d'une contestation déjà accomplie) portant sur les conventions romanesques.

Je dis “je”, “je crois”, mais on aura compris qu'il s'agit, là aussi, de pure convention. La première personne du singulier sert à accompagner la voix des autres, elle ne signifie rien de plus. [...] Pour un narrateur post-exotique, de toute façon, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette entre la première personne et les autres, et guère de différence entre vie et mort. (PE, p. 19.)

L'indécidable du nom, dans lequel on retrouve le principe de protection des communautés post-exotiques observé plus haut, rejoint un indécidable plus général, quant à l'état du monde et de ses sujets, lesquels assument leurs identités de manière passagère, sont entre la vie et la mort, entre le rêve et la veille, entre la fiction et la réalité.

3.5.6 *Tekhnè et poiesis*

Revenons à présent à la question de la fonction de la liste chez Volodine. L'exhortation post-exotique « parlons d'autre chose » recouvre les deux fonctions, négative et positive, de la liste. « Autre chose », serait cela qui confine à la négativité de la liste. Il s'agit alors d'un énoncé déceptif, « une manière sarcastique de dire à l'ennemi, une fois de plus, qu'il n'apprendra rien ». La liste est, dans sa fonction négative, un moyen de parler assimilable à une *tekhnè*, un savoir-faire, et plus encore un savoir-survivre. Elle est une stratégie efficace pour éviter de donner à l'interrogateur ce qu'il souhaite, par son caractère asyntaxique. D'une part elle représente, pour les personnages volodiniens, une forme aisément disponible : Golpiez, dans *Le Nom des singes*, la « révise », Bassmann dans la *Leçon onze* l'« égrène » comme un chapelet, Dondog en fait une sorte de moulin à prières. Cette activité de concentration (dans tous les sens du terme) se réduit d'ailleurs dans certains cas à un simple décompte d'unités temporelles :

Maria Samarkande écarta les images d'une évasion qu'elle savait irréalisable et elle se concentra sur une activité mentale très humble qui l'avait souvent aidée lors des épisodes pénibles. Elle égrenait lentement les secondes. (VO, p. 13.)

D'autre part, du point de vue du bourreau, la liste ressemble à ce qu'il attend souvent : des informations temporelles ou spatiales, et surtout des noms. Ressemblance et litanie, la liste est un leurre, qui endort l'adversaire.

Une telle *tekhne* présente, pour les séquestrés du post-exotisme, une perspective négative, celle de l'état qui suivra l'interrogatoire : le silence, le sommeil, la mort. C'est « pour en sortir » qu'Ellen Dawkes énumère ; Golpiez pense « au repos qui allait succéder à cela ». Pour Breughel, le patient interrogé du *Port intérieur*, réciter et énumérer revient à « respect[er] la chronologie rituelle de l'angoisse précédant la mort » (PI, p. 23). La liste est alors le reflet d'une temporalité réinventée, dans un univers où le temps n'a généralement plus cours :

Breughel habitait un temps désormais indistinct, mais il n'avait pas encore rompu avec l'idée d'une mesure de la durée, ni avec les vocables qui servaient à dater, avec ce genre de. Le voilà justement qui révisait le nom chinois des douze animaux fondamentaux du calendrier. Il venait de les réciter dans l'ordre, ayant commencé par *Lao Shu*, le Rat, et il essuyait la sueur qui lui trempait le front, lorsqu'il sentit sur sa tempe l'extrémité d'un tube qui semblait avoir un calibre supérieur à 32 centimètres de pouce, et dont la présence à cet endroit avait un caractère vaguement inquiétant. (PI, p. 20.)

Le rapport de la liste avec la temporalité, dont elle redevient la cadence, explique sa proximité avec le décompte, la proximité du mot et du chiffre. Un voisinage qui se comprend aussi comme un appauvrissement, une dégradation générale des facultés lexicales, voire littéraires, du sujet volodinien.

Le personnage de Mathias Olbane fournit un parfait exemple de cet ensemble de traits. Olbane est l'un des écrivains d'*Ecrivains*, on peut l'apparenter au vaste collectif du post-exotisme⁴⁶. Sa carrière aux yeux du monde extérieur est inexistante, tuée dans l'œuf. Il est l'auteur de deux livres publiés, dont le premier s'est vendu à « un peu moins de quarante [exemplaires] » (E, p. 15). Les ventes du second, un roman « ambitieux du point de vue littéraire, [...] une fiction très habilement structurée » (*idem*), « furent nettement moins bonnes » (p. 16). Suivent dans la vie de Mathias Olbane vingt-six années de prison, au cours desquelles son activité littéraire se poursuit, mais se dégrade. Le symptôme de cette dégradation est,

⁴⁶ A propos de son premier ouvrage publié : « disons qu'il s'agissait d'un recueil qui entretenait une certaine parenté avec le post-exotisme » (A. Volodine, *Ecrivains*, Seuil « Fiction & Cie », 2010, p. 15. Dorénavant : E).

précisément, la forme de sa production qui perd le caractère structuré qu'elle présentait, du temps de sa splendeur passée :

Raconter des histoires ne l'intéressait absolument plus. [...]

Quand il avait du papier et de quoi écrire, [...] il constituait des listes de vocables imaginaires, par exemple des noms de végétaux, des noms de peuples pourchassés ou exterminés, ou tout simplement des noms inventés de victimes des camps. Au fil des années, ces listes s'accumulaient et formaient des liasses épaisses, qu'il parcourait rêveusement et sans les relire, et pour lesquelles il n'éprouvait pas d'attachement, ne protestant que pour le principe quand on les lui confisquait, ou acceptant leur perte pendant les transferts. (E, p. 17.)

Le déclin de Mathias Olbane ne s'arrête pas là. Au sortir de prison, il « n'avait pas renoué avec ses activités lexicologiques » (E, p. 19). Suicidaire et malade, Olbane attend la fin, manquant régulièrement de s'ôter la vie. A ce stade, l'énumération subsiste, mais elle s'est reportée sur les chiffres : « L'idée de Mathias Olbane était de réussir à se tuer avant d'avoir prononcé le nombre quatre cent quarante-quatre, qu'il avait fixé comme limite à cette longue scansion mentale. » (E, p. 10). Son occupation se réduit à cette « énumération misérable » (E, p. 24). La fonction négative de la liste pousse en dernière instance l'énonciateur à se taire : c'est un devenir aphasique du récit, un désapprentissage régressif du langage, un pis-aller avant le silence, un *geste final*. Procédé de dé-lexicalisation, l'énumération, selon cette logique négative, est aussi une dé-nomination. « *Nombres* met d'abord du signataire le nom dans l'ombre, "dans la colonne des nombres des noms dans l'ombre"⁴⁷ », écrit le Derrida des grands jours, à propos de Philippe Sollers.

Dominique Viart résume ainsi le paradoxe que fonde le procédé d'interrogatoire installé au cœur du dialogisme volodinien : « la littérature est contradictoirement présentée comme un *espace d'inquisition* dans ses modalités interlocutives et un *espace de libération* dans la pulsion narrative productrice de fictions⁴⁸ ». J'ajouterais à ceci que la pulsion narrative est justement *instituée* par cet espace d'inquisition, qui court dans la majeure partie de l'œuvre, voire l'œuvre toute entière, comme une dynamique scripturale inéluctable⁴⁹. La fonction négative de la liste, forcée par l'inquisition, donne alors naissance à son envers, sa fonction positive. Car la liste est

⁴⁷ J. Derrida, *La Dissémination*, Seuil, 1972, p. 359.

⁴⁸ D. Viart, « Situer Volodine ? », *art. cit.*, p. 44 (souligné par l'auteur).

⁴⁹ Par exemple *Des enfers fabuleux* (Denoël, 2003 [1988], p. 587), un roman qui n'est pas structuré par le schème de l'interrogatoire, en contient néanmoins des indices très visibles dès son incipit : « Aitko était le dernier-né dans la famille Bakhor. Hein ? Abrupt ? Tu trouves ça plutôt abrupt ? Ecoute, c'est de la faute du paysage. »

aussi cet espace de libération, une résurgence d'un travail de la voix narrative sur sa propre mémoire et sur son identité (multiple). Pour reprendre les propos de Ruffel dans un essai qu'il consacre en partie à Volodine (mais commentant, en l'occurrence, Jacques Rancière) : « faire œuvre de mémoire et se livrer à un devoir d'inventaire⁵⁰ » sont deux activités concomitantes, lorsqu'il s'agit de lutter contre un oubli de nature historique (dont le négationnisme est l'exemple extrême). A l'instar de la liaison indéfectible entre identité individuelle et collective, mémoire et Histoire sont liés chez Volodine, et avec Dondog en particulier. Son voyage au cœur de sa propre mémoire ne peut se réaliser qu'à condition d'en passer par le souvenir des catastrophes historiques dont il a été le témoin.

Alors que le rapport de Mathias Olbane à la langue est un rapport de dessaisissement, qui va de pair avec une déprise souhaitée par rapport au monde, le sujet volodinien adopte souvent la dynamique inverse, de ressaisissement et de propagation de la parole à travers l'énumération. Pour Dondog, la longue liste des champignons est aussi le double inversé de son silence d'enfant, à l'époque où il ne connaissait que trois d'entre eux. Elle prend la fonction d'un viatique dans sa plongée terrifiante. Une autre tendance à l'œuvre dans cette perspective est celle qui concerne un objet bien particulier, le slogan. Celui-ci apparaît souvent sous forme de liste, assez tôt dans l'œuvre, dès le deuxième roman⁵¹. Mais le premier exemple véritablement significatif de l'usage énuméré du slogan se trouve dans *Lisbonne dernière marge*, plus particulièrement ses dernières pages. On y trouve une longue accumulation de slogans politiques, reposant sur l'usage répété de la préposition « contre ». Durant tout ce roman, les séquences de littérature post-exotique alternent avec le récit et les dialogues du couple Ingrid-Kurt, en transit à Lisbonne. Alors que ces séquences sont, au début, clairement distinctes du récit principal, au fil du texte les deux niveaux finissent par se fondre l'un avec l'autre. Dans la dernière partie du roman, l'alternance se fait plus rapide entre récit principal et récit post-exotique (en italiques), lequel présente à cet endroit cette liste des « contre » :

Il se sécha, devant le miroir où aucune vapeur ne s'était condensée, éteignit et entra dans la chambre.

contre la presse pourrie, contre les exploiters du tiers monde, contre les esclavagistes, contre les trafiquants de chair humaine, contre les Eglises où qu'elles soient, contre les ouvriers trop zélés, contre les aigles impérialistes, contre les esclaves contents de l'être, contre les massacreurs de l'esprit, contre les riches, contre toutes les guerres non rouges,

⁵⁰ L. Ruffel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005, p. 36.

⁵¹ A. Volodine, *Un Navire de nulle part*, Denoël, 2003 [1986], pp. 267-268.

contre le complexe militaro-industriel, contre le roi du poulet, contre les anciens SS recyclés, contre

« Tu veux que je descende à la réception pour leur demander de nous réveiller tôt ? A sept heures ? Que nous puissions profiter de la matinée ? » dis-je. (LDM, p. 241.)

En l'espèce, et malgré quelques libertés prises par Volodine, cette liste est une reprise orthodoxe de mots d'ordres avérés, appartenant au programme politique de la RAF⁵². Le propos n'est pas ici mis à distance, ironisé ou pastiché comme il pourra l'être dans certains ouvrages postérieurs de Volodine (comme, par exemple, dans *DAM*). Au contraire, il est l'objet d'une assimilation *positive* au récit : ces slogans ont une valeur politique tangible. On remarque en effet que l'alternance récit principal – liste enchâssée se répète plusieurs fois durant ce chapitre, proposant ainsi une augmentation de la cadence entre la représentation du réel géographique et historique (la Lisbonne des deux amants) et le texte post-exotique qu'Ingrid se propose d'écrire, qui passe désormais au premier plan de la diégèse. La liste des « contre » apparaît donc en fin de roman comme un brouillage des niveaux énonciatifs et comme un condensé urgent de toute la littérature post-exotique qui précède. Celle-ci se trouve ainsi *réduite* (comme on peut le dire d'une sauce). La liste des « contre » est le discours essentiel qui pousse de plus en plus sous le récit d'Ingrid, qui affleure à sa surface, comme s'il était l'expression d'une foule tendue, difficile à contenir – et cette foule, par extrapolation, regroupe les écrivains du post-exotisme, dans leur multitude rhizomique. Cette prise de pouvoir du récit post-exotique sur le récit romanesque principal est entérinée par les dernières lignes du texte : « *Nous étions jeunes alors, et pour lutter contre l'absurdité impardonnable du monde, NOUS AVIONS DES ARMES.* » (LDM, p. 245.) Cette péroraison est une exhortation à continuer la lutte. On ne cherche plus à dissimuler l'information, mais au contraire à la transmettre, à la plus vaste population possible et de la part de tout le personnel post-exotique.

Au fil des romans, le rapport au politique se transforme et perd de sa radicalité ; présenter au premier degré un discours révolutionnaire militant n'est plus aussi envisageable que par le passé. A cet égard, le monologue du personnage de Varvalia Lodenko, dans *Des anges mineurs*, est exemplaire. En substance, la liste des « contre » d'Ingrid Vogel est ici réactualisée en une liste très similaire dans sa visée illocutoire première, mais très différente en termes de réception. Les « contre » y ont été remplacés par le syntagme « nous avons devant nous » :

⁵² Voir à ce propos T. Saint-Arnoult, « La polyphonie mutilée. La faillite de la révolution russe selon Volodine », dans A. Roche et D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines n°8, Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 163.

[...] nous avons devant nous leurs valeurs démocratiques conçues pour leur propre renouvellement éternel et pour notre éternelle torpeur, nous avons devant nous les machines démocratiques qui leur obéissent au doigt et à l'œil et interdisent aux pauvres toute victoire significative, nous avons devant nous les cibles qu'ils nous désignent pour nos haines [...]. (DAM, p. 46.)

Les slogans ne sont plus ceux de la Rote Armee Fraktion, lapidaires et pour cette raison souvent réifiés, figés ; ils ont été refondus pour, à nouveau, correspondre à un programme politique crédible. La liste de slogans reste, structurellement, investie d'une fonction politique positive. Mais un changement a eu lieu, depuis *Lisbonne, dernière marge* : alors que la liste des slogans débouchait dramatiquement, alors, sur le pathos d'un appel aux armes, le discours de Varvalia Lodenko ne s'adresse plus qu'à un cénacle de vieillards en plein milieu d'une steppe vide, hormis quelques animaux : « Varvalia Lodenko arrêta là son discours. Derrière la yourte, les brebis s'agitèrent, car dans la nuit le bruit des paroles les avait tout d'abord dérangées, ensuite bercées, et, maintenant, l'absence de voix les réveillait. » (DAM, p. 47.) La mise en scène du slogan dans sa réception réduit sa portée. Lorsque Varvalia Lodenko s'adresse à d'autres personnes qu'à ses sœurs antédiluviennes, par exemple à Will Scheidmann qui représente une plus jeune génération, cela donne : « Varvalia Lodenko entama la longue récitation des tâches que je devrais accomplir pour sauver la société égalitariste et pour rassembler fraternellement les débris de gueusaille humaine qui çà et là encore erraient sur la planète » (DAM, pp. 109-110). Que Varvalia Lodenko y croie ou non, cela n'a pas d'influence sur Scheidmann, qui entend ce discours de liste comme une *tekhne* machinalement égrenée.

On suit, dans ce développement du slogan, le parcours plus général de développement du politique chez Volodine, tel que Ruffel l'observe : une sorte de métissage entre internationalisme et « littérature mineure », écrit Ruffel en citant Deleuze et Guattari, notamment dans le rapport du sujet à l'animalité ou, plus généralement dans le fait de « se ranger du côté des vaincus⁵³ ». La dérision qui accompagne la production du slogan politique fait également partie des changements notables dans leur traitement axiologique, qui gagne très nettement en indécidable ; F. Wagner, traitant le même extrait, parle d'un « engag[ement du] lecteur dans une “relation d'incertitude” à l'idéologie assertée⁵⁴ ».

⁵³ L. Ruffel, *Le Dénouement*, op. cit., p. 73.

⁵⁴ F. Wagner, « Que reste-t-il de nos amours ? Post-exotisme et valeurs », in F. Detue et P. Ouellet, *Défense et illustration...*, op. cit., p. 286.

Face à la perte de sens du mot d'ordre, Volodine ne cesse pas pour autant d'écrire des listes de slogans. Mais dans ses livres plus récents, la récitation mécanique du slogan connaît une nouvelle jeunesse : vidée de son contenu idéologique de premier degré, elle est resémantisée. A la *tekhne* s'ajoute une *poiesis*. J'en prendrai ici deux exemples. Dans le premier, deux personnages beckettien, Schlumm et Puffky, attendent dans le noir les conseils d'un juke-box en bout de course :

- **Vingt-huitième leçon**, gémit la machine.
- Ah, pas de chance, bougonna Schlumm. Voilà qu'on a manqué le début du cours.
- On manquera aussi la fin, prophétisa Puffky.
- Ah, dit Schlumm.
- **De Bogdan Schlumm le jusqu'hautboïste**, reprit la machine. **Leçon sur la sournoiserie.**
- Qu'est-ce que, dit Schlumm.
- Chut, intima Puffky.
- **...Être légume parmi les légumes. Attendre. Surtout cela, attendre. Voir le pourquoi de la bruine ou de l'arrosage. Sentir la croissance, chercher le pourquoi des tavelures. Ne pas se reposer sur la lune pour les lumières. Respecter l'alignement, ne rien rompre, mais chercher ce qui enracine. Être ainsi, insoumis légume, dangereux en la nuit humide. Bloqué de toute part sournoisement maudire. Comme dans une vase dormir, mais ne pas dormir. Surveiller à voix basse les mouvements du jardinier et de sa bêche. Avoir à l'esprit que l'on esquivera la lame toujours et toujours et, à la première occasion, agir par surprise et vite.** (BB, p. 155.)

A vrai dire, les slogans du juke-box sont ici aménagés en un pastiche de manuel pour apprenti-guérillero. Avec, à la clé, une pointe sarcastique portant sur l'aspect occasionnellement théorique de tels ouvrages (« chercher le pourquoi des tavelures »...). L'ironie générale est savoureuse, s'agissant d'un combattant que l'on transforme en légume – comme on fait, d'un révolutionnaire, un social-démocrate !... On retrouve aussi, dans l'enchevêtrement inattendu de la forme et du motif, le renouvellement poétique d'une liste de mots d'ordre toujours en mouvement. « Ne pas dormir » s'applique ici aussi bien personnage qu'au lecteur, invité à voir dans ces formes inattendues et régénérées une source de plaisir esthétique, inaccessible à ces deux Bouvard et Pécuchet post-exotiques, qui n'y comprennent rien (« ce charabia, de quoi s'agit-il, chuchota Schlumm [...] », BB, p. 156). L'indécidable joue à plein dans ces reformulations des listes de slogans. L'humour pince-sans-rire y prédomine : on ne sait pas dans quelle mesure ceux qui les prononcent sont sérieux ou non, et leurs auditeurs ne savent pas non plus très bien s'il faut les suivre ou pas.

Enfin, certains textes récents de Volodine présentent le slogan sous une forme presque définitivement dépolitisée, presque définitivement repoétisée :

Quelque part au-delà d'un carrefour, une manifestation s'ébranlait. Les slogans étaient scandés à tue-tête par des vieilles bolcheviques retournées à l'état sauvage, insanes. D'habitude, elles se retrouvaient par groupes de deux ou trois, ou toutes seules. Cette fois-ci, elles étaient deux. Les consignes commençaient à voler au-dessus de la ville. Et, de même que celles qui les proféraient, elles étaient sauvages et insanes :

- N'ASSASSINE QU'À BON ESCIENT !
- VA AU FOUILLIS APRÈS TA MORT !
- NE VA PAS AU FOUILLIS APRÈS TA MORT !
- ASSASSINE LA MORT EN TOI !
- MILLE ANS APRÈS, SOUVIENS-TOI, NE PARDONNE RIEN !
- N'OUBLIE RIEN, N'ASSASSINE QU'À BON ESCIENT ! (SM, p. 39.)

Ces « vieilles bolcheviques » ressemblent beaucoup à Varvalia Lodenko et à ses amies. Il y a des chances qu'il s'agisse des mêmes immortelles, vieillies de quelques décennies ; sans doute même, en remontant jusqu'à l'Ingrid Vogel de *LDM*, a-t-on toujours affaire au même personnage. Une guerrière, une femme dure, inflexible et sans pitié, s'éloignant petit à petit de tout sens commun dans sa pratique politique, mais préservée dans son extrême vieillesse par la structure même de son combat (manifester, combattre les ennemis du peuple) au détriment de toute visée illocutoire. Mais c'est justement lorsque celle-ci fait défaut, lorsque le slogan politique se refuse à toute interprétation liée à un but précis (et fait même en sorte, par pure contradiction, d'effacer toute idée de but) que le mot d'ordre peut à nouveau exister. En tant qu'il est devenu étranger à tout scénario prévu, inidentifiable en tant qu'élément de propagande - ce à quoi même les élucubrations du juke-box pouvaient encore ramener.

On est ici dans une logique poétique de liste qui va exactement à l'encontre de celle que l'on observait sous ses aspects techniques : les énumérations de Breughel, et plus encore celles d'Olbane qui tendent au décompte chiffré, sont éminemment prévisibles. Elles sont une astreinte à la concentration, à la logique ; elles servent à ne pas sombrer dans la folie. Les listes de slogans de *SM* sont constituées d'items déroutants, à la puissance plus singulière, inattendus jusque dans leurs redondances et poétiques jusque dans leurs contradictions.

J'ai laissé entendre, par commodité méthodologique, que les slogans obéissaient à une progression dans l'œuvre de Volodine, entre *LDM* et *SM*. Or cette lecture est un peu artificielle ; quelques listes de slogans, très similaires à celle qui vient d'être reproduite ici,

existent dans *PI* (lequel date de 1995⁵⁵). Un commentaire de Kotter, à propos de ces mots d'ordre écrits, mérite d'être cité : « Kotter, sans rien dire, parcourait ces ruines barbares de la grandiloquence. La foi en l'avenir était parvenue là au dernier degré de sa combustion suicidaire. » (*PI*, p. 149). Il y a deux manières de se suicider par la liste, chez Volodine : soit dans le décompte impavide et névrotique des secondes qui séparent l'individu de sa mort, soit dans cette sorte de combustion spontanée du politique, qui tiendrait plutôt de la psychose. C'est le stade où persiste une inébranlable « foi en l'avenir », alors même que toute raison objective a disparu pour en justifier les tenants. Des lendemains qui chantent, mais comme sommairement illuminés par une radieuse et ultime explosion atomique.

On aura reconnu, dans cette bipolarité, les deux grandes catégories de la mélancolie et de l'*hybris*, sur quoi je reviendrai plus précisément en fin de chapitre. Auparavant, il faut encore préciser que la poétique de la liste chez Volodine n'est pas toujours aussi extrême que dans ces derniers exemples. Lorsque la liste apparaît dans sa positivité, le sujet volodinien exerce son usage de la parole, considère la beauté du signifiant, exprime une jouissance, une volupté du verbe. Ces termes sont tous au singulier, car là aussi, l'item de la liste est plus discret que dans sa version négative, son existence individuelle est plus forte. Dans ces cas-là, le travail d'écriture correspond souvent à un exercice de récupération de mots en débâcle, dont Anne Roche parle en termes d'« activités du chiffonnier⁵⁶ ». Mots en débâcle, mais qui le sont toujours un peu moins que le monde dont ils pourraient rendre compte, si le monde avait encore la richesse de la langue : « citons pour la beauté du nom l'Ontario, le Dakota, le Michigan, la Tchoukotka, la Bouriatie, le Laos » (*DAM*, p. 142). Mais ce genre de listes positives est également illustré par des détournements génériques ou par des innovations de langage, en particulier dans les

⁵⁵ « Parmi les écrits qui captaient l'attention de Kotter, il y avait des listes de mots d'ordre dont ni l'origine ni les motifs ne. CHRYSALIDES DU TROISIÈME SOMMEIL, REGROUPEZ-VOUS ! VIE SAUVE POUR TOI, SOLDAT, SI TU DÉNONCES UN DÉSERTEUR ! POUR UN PIRATE SOUMIS À LA TORTURE, UN VILLAGE VITRIFIÉ ! INCENDIAIRES DES LUNES SAFRANES, REGROUPEZ-VOUS ! », etc. (*PI*, p. 149). A ce propos, il faut dire un mot sur la rencontre entre Volodine et la poétesse Maria Soudaïeva, rencontre qui débouche en 2004 sur la publication de *Slogans*, publié au nom de Soudaïeva, traduit du russe et préfacé par Volodine. Ces slogans sont également très proches de ceux que j'ai cités de SM ; or il se trouve que la rencontre en question a lieu à Macao, entre 1991 et 1994. La publication de *Slogans* n'a eu lieu qu'à titre posthume, et ce n'est certainement pas un hasard si de tels slogans apparaissent dans un roman intitulé *Le Port intérieur* (désignant Macao, donc) et publié en 1995. Voir à ce propos l'article de Dominique Dussidour, « Maria Soudaïeva – Slogans, traduction d'Antoine Volodine », 2008, sur le site remue.net : <http://remue.net/spip.php?article2623>, consulté le 15.08.2014.

⁵⁶ Il s'agit, écrit-elle dans une énumération par laquelle elle semble contaminée, de « ramasser ce qui a été rejeté, abîmé, par d'autres, recycler [...], rapiécer, rabouter, et aussi, pourquoi pas, déchirer, défaire, détricoter, pour transformer » (A. Roche, « Portrait de l'auteur en chiffonnier » in A. Roche & D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines* n°8, op. cit., p. 10.

publications récentes des hétéronymes Bassmann et Draeger, dont voici deux extraits. Pour le premier, il s'agit d'une liste de chefs d'inculpation « destinée à mettre en rage⁵⁷ » les policiers, les juges et les bourreaux. Pour le second, d'une liste de plantes fictives.

Assassinat de personnalités de premier plan
Assassinat de personnalités de moindre importance
Attaques de succursales bancaires
Intelligence avec l'opposition armée
Assistance à des criminels recherchés par la police
Incendie de locaux réservés aux ministres en exercice
Pratique illégale du chamanisme
Abus d'alcool en présence de militaires en danger de mort
Non-renouvellement d'abonnement au bulletin pénitentiaire
Encouragement à la délinquance de personnes handicapées mentales
Complicité d'assassinats de hauts fonctionnaires en déplacement
Insultes à la mémoire collective [...]
Dépose de cadavre devant une sortie de secours
Lavage de cerveaux avec produits interdits [...]
Stupeur exagérée
Domination imparfaite du rugissement [...]
Achat de meringues en vue d'un enrichissement personnel [...]
Procréation assistée sans intention de la donner [...]
(DNG, pp. 177-180.)

Herbes 3, dites par Maria Gabriella Thielmann

La miennemarie, la pêchevine, l'herbe-du-tyran,
la bedroune-vineuse, la double-bedroune,
la soufflue, la baguemanche ou baguemaniche,
la tanguillette, la tierce-vrainie,
le guilledin, la diacrouée, la bigagne, la fandanelle,
la pipevoisie,
la grande-soquaire, la bournique, la chantevicogne,
l'ancre-du-moine, l'estouphaigne, la humette,
le branle-bas-de-bécasse [...]⁵⁸

L'objectif de jouissance verbale qui se dégage de ces listes est explicitement déclaré dans le commentaire qui précède les sept séquences constitutives de la « Shaggâ de la voix et des herbes » (séquences exclusivement constituées de sept longues listes de plantes fictives) : « On peut soutenir que la *Shaggâ de la voix et des herbes* avait pour nous une fonction quasi hallucinogène, qu'elle provoquait en nous quelque chose comme un vertige des sens, que sa

⁵⁷ L. Bassmann, *Danse avec Nathan Golshem*, Verdier « Chaoïd », 2012, p. 176. Dorénavant : DNG.

⁵⁸ M. Draeger, *Herbes et golems*, Editions de l'Olivier, 2012, p. 17, dorénavant HG.

récitation nous enivrait et que nous recherchions cette ivresse. » (HG, p. 11.) Tandis que la fonction négative avait, en perspective de l'énumération, le silence, la fonction positive conjecture l'idée de continuation de la parole, voire de logorrhée. « D'autre chose » sans doute, mais surtout « parler ». C'est, finalement, tout ce qui reste encore à dire et à écrire. Les listes de morts, dans le chapitre final « Demain aura été un beau dimanche » d'*Ecrivains*, sont recyclées par Nikita Kouriline dont le grand œuvre consiste à récupérer ces morts en déshérence et ne pas laisser « Abrachine, Stepan Fiodorovitch » ou « Alexeïev, Artiôm Mikhaïlovitch » (E, pp. 170-171) isolés dans leur fiche signalétique, sans leur construire, à eux comme à toutes ces autres victimes du NKVD, un tombeau littéraire. La liste, dans sa fonction positive, est une sorte de résurrection par le verbe, et finalement de résurrection *du verbe*, qui semblait promis, comme tout le reste, à une vaste liquidation.

La double fonction de la liste lui assigne donc à la fois fracture de langage et continuité, arrêt brutal et recommencement. En elle se condensent les notions centrales du « comancer⁵⁹ » et du « finir⁶⁰ » ; elle est geste *final* quand elle est rupture, brisure, et lorsqu'elle reprend, qu'elle ré-embraie par un terme supplémentaire, elle est un geste *inaugural*⁶¹. Mais – et c'est ce à quoi je vais à présent me consacrer –, il faut bien admettre cet « à la fois » : dans la plupart des cas, les deux fonctions coexistent dans la liste. C'est cela qui lui donne ce statut indécidable, cela finalement qui me permet d'assigner à Volodine une place dans ce chapitre, au même titre que nos deux précédents auteurs.

3.5.7 Une meute de Wolff

Des deux fonctions observées auparavant, les listes, le plus fréquemment, illustrent en fait aussi bien l'une que l'autre. C'était déjà le cas de la liste des champignons de *Dondog*. Mais un texte en particulier m'intéresse, où il sera question de l'objet le plus remarquablement mis en liste par Volodine, soit le nom propre.

⁵⁹ ...selon l'orthographe que donne Volodine du premier de ses textes, rédigé en 1955. L'expression est reprise dans l'entretien entre Volodine et J.-D. Wagneur, in A. Roche & D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines* n°8, op. cit., p. 229, et constitue le titre de l'un des chapitres d'*Ecrivains*.

⁶⁰ En ce qui concerne la perspective de son œuvre, Volodine déclare vouloir un jour « dire “je me tais”, et ensuite se taire, effectivement. Je vais vers cette fin et vers cette phrase. » (extraits d'une correspondance privée avec l'auteur).

⁶¹ Je reprends ici une formule citée en I.1.2.1, empruntée à Michael Issacharoff et Leïla Madrid : « Ce qui importe pour l'écrivain est le geste *inaugural* de l'écriture qui permet de nommer et par là-même de mettre au monde », in « Nommer », *Littérature* n° 97, Larousse, 1995, p. 123.

« La stratégie du silence dans l'œuvre de Robert Malipiero » est un pastiche d'article universitaire, signé Volodine et paru dans le recueil *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*⁶². Ce texte figure également, sous forme remaniée, dans le récent roman *Ecrivains*, sous le titre « La stratégie du silence dans l'œuvre de Bogdan Tarassiev ». Il sera principalement question ici de la première mouture de ce texte, toutefois mon lecteur est invité à lire le nom de Tarassiev, aussi bien, sous celui de Malipiero.

Sous les auspices du pastiche, ce texte est en fait une sorte de nouvelle portant sur un auteur fictif, inconnu du grand public, méprisé par la critique officielle, publié sur des malentendus, alternant les périodes de publication et de silence, silence aussi bien sur le plan de la médiation de sa propre œuvre que sur un plan biographique. On ne connaît de lui que ses fictions. Un peu par hasard, l'attention d'un critique officiel, Blotno⁶³, se porte sur son œuvre, caractérisée par le fait, remarquable, que tous ses personnages s'appellent Wolff, ou portent des noms phonétiquement proches. Malipiero n'accède pas à la reconnaissance, hormis dans un tout petit cercle d'initiés. A la fin de sa vie, atteint d'une maladie de peau, Malipiero se retrouve (encore une fois un peu par hasard) sur un plateau de télévision, pour une émission consacrée non à son œuvre mais « aux complications articulaires de son psoriasis⁶⁴ ». Suite à cette médiatisation et sans qu'il semble l'avoir véritablement souhaité, il est invité dans un dîner officiel de gala. Il y tue un ministre et deux secrétaires d'état avant de se suicider. Il agit ainsi en conformité avec les personnages de ses récits, gueux et *Untermenschen*, lorsque ceux-ci ont pour mission d'éliminer les « responsables du malheur⁶⁵ ». On trouve dans sa poche une enveloppe renfermant ces mots, qui constituent l'excipit de la nouvelle : « Si vous désirez que votre voyage jusqu'à la mort prenne tout son sens, si vous souhaitez savoir pourquoi vous êtes restés silencieux, faites comme moi. Wolff.⁶⁶ »

La liste des « Wolff », au centre de ce texte, est l'inventaire des différents noms ou des différentes graphies du même nom que Malipiero utilise dans ses romans. Elle est représentative de la double fonction que cette forme induit ; de plus, elle apparaît au sein d'un texte qui problématise, de manière cachée, l'usage de la liste chez Volodine dans sa finalité.

⁶² F. Detue et P. Ouellet (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, op. cit., pp. 13-34.

⁶³ Le même Blotno s'était déjà distingué comme critique officiel, chap. 5.3, note 163.

⁶⁴ *Défense et illustration...*, op. cit., p. 29.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

Les noms des héros [de Malipiero] sont si proches qu'ils se confondent : Wolff, bien sûr, qui vient nommer quatre fois de suite un personnage central, mais aussi Woolf, Wolfo, Wulf, Walef, Woluf, Wollof, Wulw, Hollph, Hulluff, Wulluff, Wloffo, Wlaff, Walfo, Wolwö, Folf, Flöff, Wulwö, Wulwo, et Wolup.⁶⁷

Cette liste témoigne d'un procédé littéraire propre à l'œuvre de Malipiero, appelée « étrécissement onomastique » par le critique (fictif) John Lee, et « dont la manifestation est un manque de variété dans la nomination des personnages⁶⁸ ». Elle est constituée selon une technique qui n'est pas anagrammatique, c'est-à-dire qu'elle n'envisage pas l'inventaire et l'épuisement des possibilités d'un ensemble de lettres ou même de phonèmes. C'est en cela que, bien qu'elle soit finie, elle reste une liste ouverte, à l'image de la plupart des listes de Volodine ; même l'inventaire que constitue théoriquement la leçon 10 (« Du même auteur, dans la même collection ») de la *Leçon onze*, qui comme tous les inventaires obéit à une logique d'exhaustivité (cf. *supra*, II.2.4) ne présente pas de clôture : on l'a vu, cette liste constitue un réservoir d'œuvres en puissances, un « *work in progress* » comme l'écrit F. Wagner⁶⁹. Au passage, on peut rapprocher cet « étrécissement onomastique » de la pratique de Volodine/Bassmann dans certains textes récents (dans *BB*, la multiplication des Schlumm, dans la nouvelle « Un exorcisme en bord de mer » d'AMS, la résolution de tous ses protagonistes sous le noms de Schwahn).

Revenons à notre lecture, que l'on peut qualifier de « bipolaire ». Car il y a deux manières de lire une telle liste, selon qu'on la considère dans sa positivité ou dans sa négativité. La première consiste à considérer chaque nom, à s'y arrêter, pour y déceler des traits identificatoires qui le distinguent de ses voisins. La seconde, de la considérer en bloc, en envisageant à l'inverse qu'il s'agit du même nom répété plusieurs fois, de nier la différence. Cette dernière tendance est celle que partagent les acteurs du paysage littéraire contemporain de Malipiero, qui apparaît à leurs yeux comme « ce type qui appelle tous ses personnages de la même manière⁷⁰ ». D'emblée, une séparation axiologique se crée, dans le discours métanarratif à propos de la lecture de Malipiero : il y a ceux qui l'ont mal lu et ceux qui, peut-être (nous qui lisons, moi qui lis ?) comprendront. Dans le recueil d'articles universitaires où figure « La

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁹ F. Wagner, « Leçon 12 : anatomie d'une révolution post-exotique », *art. cit.*, p. 191 (note 11).

⁷⁰ F. Detue et P. Ouellet, *op. cit.*, p. 27.

stratégie du silence... », se trouve un autre article écrit par Volodine, non fictionnel cette fois, touchant à son travail propre :

Si l'on souhaite réfléchir aux valeurs du post-exotisme, on aura donc le choix entre deux attitudes : la première va chercher à lire, à analyser, à découvrir, à aimer ou à détester le post-exotisme depuis le monde officiel. C'est une méthode d'analyse qui par principe considère qu'il existe un centre et une périphérie, et qui va très naturellement essayer de montrer l'étrangeté du post-exotisme, sa marginalité. La deuxième va choisir de regarder le post-exotisme de l'intérieur, sans se soucier du reste. Elle va privilégier une immersion dans les textes, une complicité face à l'autoréférence, elle va ignorer l'extérieur. Cette deuxième attitude, qui est un parti pris de lecture, s'harmonise avec la démarche littéraire qu'adoptent les écrivains post-exotiques. Elle entre en intelligence avec les narrateurs et les narratrices de leurs romans, avec leurs personnages mais aussi avec les lecteurs, lectrices, auditeurs, auditrices qu'ils mettent en scène. Cette deuxième attitude donne naissance à ce que les écrivains post-exotiques appellent des lecteurs et des lectrices « sympathisants ».⁷¹

Lire la liste des Wolff à travers ce prisme, c'est donc adopter soit la perspective Blotno (Malipiero ? Oui, ce type étrange qui appelle tous ses personnages de la même manière), à savoir une approche centralisée qui repousse vers la périphérie, unanimement, tous les Wolff de la liste comme du « même » et du même étrange ; soit entrer dans la ronde des noms du post-exotisme, entrer « en intelligence » avec eux. Car, il faut le préciser, Malipiero est un représentant typique du post-exotisme, bien que le lecteur de « La stratégie... » n'ait pas accès aux textes eux-mêmes. Une forte familiarité intertextuelle existe entre la littérature de Malipiero et celle des autres auteurs post-exotiques, familiarité que l'on constate au premier chef dans le nom de Wolff, dans ses déclinaisons. En voici quelques-unes, par lesquelles on entrera donc dans une lecture positive de la liste, une lecture de *reconnaissance* :

- Wulf Ogoïne, ange mineur du narrat central de *DAM* (pp. 106-118)
- Rebecca Wolff, auteure post-exotique dans *PE* (pp. 16 et 105)
- Wolup Schlumm le dodécaphone, l'un des hétéronymes du juke-box dans *BB* (p. 159)
- Volup Golpiez, le « véritable pseudonyme » de Volodine tel que présenté sur la quatrième de couverture du *Navire de nulle part*⁷²
- l'oncle de *Rituel du mépris* dont le nom est à la fois Volp et Volup⁷³
- SETTER WOLFF 1010, le nom de code du fonds anonyme de *LDM* (p. 58).

⁷¹ A. Volodine, « A la frange du réel » in F. Detue et P. Ouellet, *Défense et illustration...*, op. cit, p. 389.

⁷² *Un navire de nulle part*, Denoël, coll. « Présence du futur », 1986.

⁷³ *Rituel du mépris*, Denoël, coll. « Présence du futur », 1986. Marie-Pascale Huglo a d'ailleurs judicieusement fait remarquer que les noms de ce livre « forment un piège inextricable dans lequel on s'empêtre » (M.-P. Huglo, « La connection [sic] post-exotique : Volodine et al. » dans *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 150).

Cette ouverture sur l'intertexte – ou l'intratexte – post-exotique serait le contraire de l'excommunication critique de Blotno, le contraire d'un désintéret pour la prétendue répétition du même ; une appréhension positive, considérant l'importance de l'item ; presque une microlecture de la liste des Wolff. Cette manière de lire la liste fait dès lors appel à une herméneutique classique, qui conduira à identifier derrière les déclinaisons des Wolff diverses pistes. Je suivrai ici celle, déjà empruntée par Ruffel⁷⁴, qui mène aux Deleuze et Guattari du devenir-animal⁷⁵. Et comme le syntagme de « Setter Wolff » le suggère, passant du chien au loup, un devenir-animal fondé sur une sorte d'ensauvagement. La liste des Wolff est, plus exactement encore, un « devenir-meute », théorisé dès 1973 (plusieurs années avant le chapitre de *Mille plateaux* consacré au devenir-animal), dans un article intitulé « 1914 – Un ou plusieurs loups ?⁷⁶ », où les auteurs reviennent sur la psychanalyse manquée de « l'Homme aux loups » par Freud. La proximité du propos de Deleuze-Guattari avec Volodine est trop belle pour qu'on passe outre ; la séparation axiologique est la même, concernant les valeurs de lecture mises en jeu dans l'un et l'autre texte. D'un côté Blotno, qui pense selon un rapport de centre à périphérie, dans laquelle il range tous les Wolff sous un seul – *tous les items sous l'idem*. En parallèle Freud, qui, devant le rêve de multiplicité des loups par son patient, s'arrange pour réduire ce nombre à un – le père – et la sauvagerie du loup (« Wolff ») au chien (« Setter »).

Freud ne connaît le loup ou le chien qu'œdipianisé, le loup-papa castré castrateur, le chien à la niche, le Oua Oua du psychanalyste. [...]

Ce qui est important, dans le devenir-loup, c'est la position de masse, et d'abord la position du sujet lui-même par rapport à la meute, par rapport à la multiplicité-loup, la façon dont il y entre ou n'y entre pas, la distance à laquelle il se tient, la manière dont il tient et ne tient pas à la multiplicité.⁷⁷

La position du sujet : voilà également ce qui intéresse Volodine, lorsqu'il s'adresse à son lecteur ; la façon dont il entre ou n'entre pas dans la danse post-exotique. La liste des Wolff emblématise la multiplicité labyrinthique de l'identité du personnage post-exotique, et, métalectiquement, de celle de l'auteur post-exotique. Le brouillage avait déjà lieu entre noms d'auteurs rassemblés sur la même page de garde, il s'accroissait lorsque leurs noms mêmes

⁷⁴ L. Ruffel, *Le Dénouement*, op. cit., p. 69 : « le devenir-animal est aussi le signe d'une attirance pour la multiplicité, la meute, le peuple non-numéraire. »

⁷⁵ G. Deleuze & F. Guattari, « Devenir intense, devenir animal, devenir imperceptible » in *Mille plateaux*, Minuit « Critique », 1980, pp. 284-380.

⁷⁶ L'article a ensuite été ajouté à l'ensemble *Mille plateaux*, op. cit., pp. 38-52.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

convoient les fausses pistes de leurs origines géographiques : à présent réduits à un nom unique, d'animal, en meute, leur différence face au sujet humain, moderne, monolithique s'accroît encore. Et à cela, il faut ajouter les caractéristiques phonétiques de ces noms. Plus encore que leur ressemblance d'item à item, les consonnes en sont très majoritairement liquides et fricatives – la seule occlusive de la liste étant le [p] de « Wolup ». Cela prodigue à l'ensemble une viscosité qui rend la frontière même de l'item incertaine. En conséquence, la dialectique axiologique de la « bonne » et de la « mauvaise » lecture tombe ; elle « s'indécide ». Qui souhaiterait « bien lire » la liste des Wolff ne le pourrait pas : les noms glissent les uns sous les autres, se mélangent sans fin.

A présent, il convient de faire une rapide comparaison entre la version « Malipiero » publiée en 2008 et la version « Tarassiev » de 2010, sur un point de détail. Il s'agit de l'évocation de la prose de Malipiero et de l'effet qu'elle produit sur ses lecteurs :

- Version 2008 : « Le lecteur est traîné là-dedans en même temps que Wolff et il ne peut pas sortir de ce discours, avec sa mémoire et ses blocages, ses silences. » (p. 20)
- Version 2010 : « Le lecteur est traîné là-dedans en même temps que Wolff et il ne peut ni se dégager de la boue, ni se distancer du discours de Wolff, avec sa mémoire, ses ruminations, et aussi ses blocages et ses silences. » (E, p. 103, je souligne).

Le changement n'est pas aussi cosmétique qu'il pourrait le paraître au premier abord. Tout d'abord, il y a la reconstruction de la seconde séquence soulignée. On voit là que le métadiscours sur le post-exotisme se polarise plus radicalement, en faveur d'une double tendance, qui confirme les deux perspectives herméneutiques de la liste. D'un côté « sa mémoire, ses ruminations », de l'autre « ses blocages et ses silences ». Dans nos termes, cette double polarisation correspond à la prise en charge positive et négative de la liste. Elle rappelle l'affinité de Dondog pour la liste, respectivement « dans l'adversité » et « dans ses récits d'inquisition et de naufrage ». Il faut, animale, ruminer ces noms pour les faire émerger des textes post-exotiques antérieurs ; il faut battre le rappel de ces anciens personnages post-exotiques pour qu'ils reviennent se glisser dans la grande danse de substitution des noms, dans le grand combat collectif. Deleuze et Guattari : « L'homme de guerre a tout un devenir qui implique multiplicité, célérité, ubiquité, métamorphose et trahison, puissance d'affect.⁷⁸ » Et puis les blocages, les silences : blocages face à l'incompréhension et à l'extériorité immuable du

⁷⁸ *Ibid.*, p. 297.

monde non-post-exotique, silence de la liste qui est aussi silence du texte en général, silence tout court, silence enfin de la mort souhaitée, reçue et donnée.

Puis il y a le premier passage souligné, qui a été rajouté. Volodine insiste sur un engagement de lecture très fort, et sur l'impossibilité de choisir son mode de lecture une fois cet engagement pris : la séparation axiologique est accentuée. Mais il s'agit surtout d'une sorte de nivellement métaphorique des hiérarchies entreprises, un au-delà du binarisme, une résolution des conflits, la seule promesse d'égalitarisme que la lutte pourra tenir : la mort, ou ce qui en tient lieu. Indécidable est la liste de noms : son devenir-meute est comparable à cette boue, il impose une non-séparation, un non-discours, une inversion de la civilisation du *logos*.

3.5.8 La boue, le goudron, la pâte

La notion⁷⁹ de « boue » rejoint celle de « goudron », que l'on rencontre chez Volodine, soit pour décrire thématiquement les univers post-apocalyptiques ou post-industriels dans lesquels il ne reste pas grand-chose d'autre en termes de matières à disposition⁸⁰, soit métaphoriquement, pour parler de la mort⁸¹. Leur texture est comparable à un troisième motif, celui de la « pâte », spécifiquement utilisé pour métaphoriser la langue, qui apparaît aussi chez Volodine à de nombreuses reprises⁸². C'est une notion qui intéresse mon propos, car elle véhicule l'image d'une langue à la fois homogène (dont les éléments constitutifs sont solidaires, voire indissociables les uns des autres) et inhospitalière (la pâte engluée, y compris les mots de la langue). On songe au caoutchouc, dont il avait été question à propos de Chevillard. Chez Volodine aussi, la pâte de la langue est à la fois malléable et agglomérante ; les modèles d'écriture traditionnels, auxquels s'attache Blotno, n'ont plus cours ici. Alors que, chez Chevillard, le caoutchouc métaphorisait une écriture violemment opposée à toute forme de

⁷⁹ Pour autant qu'il y ait une « notion » de la boue, ce dont Platon doute : « Parménide : Y aurait-il aussi une idée [de ces choses] qui pourraient te paraître ignobles, tels que poil, boue, ordure ? [...] Nullement, reprit Socrate ; ces objets n'ont rien de plus que ce que nous voyons ; leur supposer une idée serait peut-être par trop absurde. Cependant, quelquefois il m'est venu à l'esprit que toute chose pourrait bien également avoir son idée. » *Parménide*, 130c-d, trad. Victor Cousin.

⁸⁰ Cf. en particulier Lutz Bassmann, *Les Aigles puent*, Verdier « Chaoïd », 2010, p. 20 *sqq.* Dorénavant : AP.

⁸¹ PE, p. 83 : « Et après, le noir s'abaîsserait pour toujours sur la première génération, sur eux et nous. Il fallait construire une nouvelle fiction pour rejoindre le goudron final et finalement clore. *Retour au goudron* ainsi naquit, sans doute. » Le dernier titre de la bibliographie des ouvrages post-exotiques de PE, p. 108, est en effet *Retour au goudron*, qui est aussi le dernier item de la liste des chefs d'accusation dans DNG, p. 185. Il y a quantité d'autres exemples : SM, p. 47, AMS, pp. 57 *sqq.*, Manuela Draeger, *Onze rêves de suie*, L'Olivier, 2010, p. 112, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Denoël, 2003 [1985], p. 223, etc...

⁸² On peut citer notamment VO, pp. 71-72 ; BB, p. 151 ; AP, p. 19 ainsi que le texte qui m'occupe, *op. cit.*, p. 19.

progression syntaxique normale, la pâte volodinienne empoisse le lecteur dans un système aux emboitements multiples, qui fait également de la liste de noms un dispositif de l'indécidable.

La fonction négative de la liste, par laquelle l'auteur post-exotique parle mais sans souhaiter être compris, ou pas de tous en tout cas, est à l'œuvre dans cette image d'une langue toute d'un bloc, et conglutinante. La fonction positive de la liste, par laquelle le lecteur est invité dans la ronde des écrivains du post-exotisme, s'en rapproche aussi. Cet état de fait condamne le lecteur soit à une extériorité totale, soit à une immersion totale, au détriment dans ce second cas de son identité singulière (de son *propre*, dans les deux sens du terme, car boue et goudron n'apparaissent chez Volodine, en tant que motif, qu'en vue de *salir*). « Faites comme moi. Wolff », cela veut dire « Faites comme moi qui suis devenu Wolff, devenu loup, devenu le personnage de mes livres ; soyez happés par le devenir-meute, passez vous aussi du côté de ces Wolff, soyez un de ces sans-nom dans le nom collectif ».

La pâte est au langage ce que le goudron est au monde post-exotique : c'est le seul *liant* par lequel on obtient une forme homogène, l'indiscutable continuité de la matière par laquelle une unité formelle, une identité peuvent advenir. De cette très forte *décision en amont* découle un *indécidable fondamental* pour le lecteur, et la liste est, précisément, le lieu où se condense cette impossibilité.

Il brassait en une seule pâte posthume des amis tels que Wolfgang Gardel, Irena Etcheguyen, Kynthia Bedobul, Iakoub Khadjbakiro, Loo Kwee Choo, Jean Wernieri, Wong Soon Ho, Maria Schrag, et d'autres [...]. Il étirait cette litanie comme si elle devait n'avoir pas de fin [...]. (VO, p. 72)

Va-t-on les lire, ces noms étranges, les intégrer, s'y intégrer ? Ou non ? Va-t-on faire partie des « amis », ou au moins des « sympathisants » ? Dans une perspective d'analyse centrée sur les effets de réception du post-exotisme, on aurait tôt fait de trancher en répondant : cela dépend du lecteur, de la « façon dont il y entre ou n'y entre pas ». Mais en fait, la réponse à cette question réside en amont de la décision du lecteur, dans le traitement du personnage-écrivain, du sujet de l'écriture. La peur de la souffrance, du silence et de la mort se combat chez Volodine par la création d'une nouvelle forme indécidable de subjectivité, qui voit chaque sujet post-exotique *renoncer à l'univocité*, de son discours comme de son identité. La liste de noms incertains, dont l'incertitude culmine avec celle des Wolff, sont un manifeste de la fin du nom propre.

On avait vu, à propos de l'indécidable, que Derrida en appelait à une éthique, à une prise de décision fondamentale avant que ne se présente le choix. Dans une série d'entretiens, il revient sur cette nécessaire « transform[ation] de la structure de l'appareil⁸³ » et sur cette nécessaire « position au sujet de ». En ce qui concerne l'assomption de la responsabilité énonciative, Derrida se propose de penser la signature et le nom propre d'une manière qui fait écho au roman volodinien :

Aussi l'analyse peut-elle conduire, dans telle ou telle situation concrète, à avancer des discours ou des actions « classiques », et, pour reprendre le mot dont nous étions partis, des « positions au sujet de » : dans une forme simple, claire, univoque, dans le style, je dirais, néo-classique. Une fois de plus : faire plusieurs choses à la fois et de plusieurs manières à la fois. Ce qui ne se fait jamais seul, pas même à l'« intérieur » d'un seul geste, d'un seul discours, d'un seul texte. La signature – et qu'on le veuille ou non – est multiple, ce qui ne veut pas dire seulement qu'elle engage plusieurs noms patronymiques mais qu'elle s'écarte d'elle-même, avant l'effet de nom propre, dans des scènes, des localités et des forces espacées, un inconscient, un corps dont ni la topique ni l'économie ne se laissent rassembler dans le vocabulaire d'une signature nominale ou d'une firme.⁸⁴

Avec Derrida, la réflexion rejoint la fonction négative de la liste, celle par quoi l'on ne peut accepter *aucun* des noms, celle qui est pure prétérition. Il s'agit de s'effacer (de manière assez chevillardienne sans doute), de s'écarter de soi-même. Avec Deleuze, c'est au contraire la positivité de la liste de noms qui se recrée :

La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, à moins d'en faire l'origine ou la destination collective d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et ses reniements.⁸⁵

Il ne s'agit pas de trancher entre une positivité et une négativité du nom propre dans son traitement par la liste, car comme le sujet post-exotique ne révèle rien tout en donnant des noms amis, dissimulation et transmission de l'information adviennent en même temps, par le même canal. C'est au-delà du binarisme, et dans l'indécidable de sa résolution, qu'il faut trancher, et cela dans une perspective historique susceptible d'ancrer Volodine dans notre contemporain.

⁸³ J. Derrida, *Points de suspension*, Galilée, 1992, p. 62.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁵ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, 1993, p. 14.

3.5.9 Latence de l'Histoire

Les fictions de Volodine possèdent une très forte dimension historique ; les indices et les motifs qui les relient à l'Histoire du XX^e siècle sont nombreux et bien connus, je n'y reviendrai pas, sinon pour préciser avec D. Viart que, si ces motifs sont immédiatement reconnaissables, ils sont pourtant « déconnect[és] de leur inscription géographique et historique précise⁸⁶ ». Là aussi, il existe un double mouvement et une contradiction. A nouveau, le premier est positif : il correspond à ce que Deleuze appelle l'« invention de peuples » dans son rapport au nom propre ; à ce qu'Anne Roche appelle « l'art du chiffonnier », la récupération du matériau linguistique et historique. Dans son acception négative, il s'agit de cet « écartement de soi-même » dont parle Derrida, qui se traduit chez les personnages post-exotiques par le refus de communiquer. Le silence, une nouvelle fois, a bon dos car il est silence de tout ce qu'il tait, mais en l'occurrence rappelons que c'est bien du silence propre à la liste qu'il s'agit ; celui d'une répétition cadencée qui met en évidence le discontinu du temps. Celui qui, à travers le décompte, annonce peut-être la fin d'un sujet ricœurien, qui se définit par la progression téléologique du récit ?

Entre ces deux pôles, règne un indécidable historique, que Viart appelle « un “dire latent” de l'Histoire⁸⁷ », précisant à propos de Volodine, entre autres auteurs : « Les œuvres “post-apocalyptiques” auxquelles je fais ici référence ne font pas l'impasse sur le futur. Mais elles ne l'envisagent plus comme un lendemain à construire : il s'agit pour elles de décrire non un lendemain à venir, mais un lendemain *advenu*⁸⁸ ». Chez Ruffel, le temps historique auquel Volodine fait référence porte le nom de *dénouement* :

Ni début ni fin, limité et transitoire (comme ce “parapet ridicule” où vient s'asseoir Dondog), il déploie une temporalité complexe, tout à la fois tourné vers le passé qu'il transforme et le futur qu'il autorise. Le dénouement ouvre à l'inconnu, au « vide », à « ce qui allait suivre », sur les ruines et les restes du passé.⁸⁹

La liste rend bien compte de ce lieu du dénouement, parce qu'elle est instable ; elle est, par exemple, devenue le contraire de la stabilité fournie par le slogan politique unique et pris dans son sens propre. Multipliés et réinvestis, les slogans permettent à l'indécidable de

⁸⁶ D. Viart, « Situer Volodine ? », *art. cit.*, p. 36.

⁸⁷ D. Viart, « Situer Volodine ? », *art. cit.*, p. 37.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 40 (souligné par l'auteur).

⁸⁹ L. Ruffel, *Le Dénouement*, *op. cit.*, p. 11.

s'engouffrer dans le (méta-) récit où ils séjournent. Le « parapet » n'est plus cet ancien lieu d'une Europe regrettée, il n'est plus qu'un « ridicule » lieu de transition comme un autre – mais pas tout-à-fait comme un autre parapet, dans la mesure où Dondog se tient dessus et non dessous⁹⁰, comme l'usage des parapets le demande ordinairement. Il marche sur les ruines d'une civilisation et d'une littérature déchues de leur surplomb ; les parpaings qu'il foule sont similaires et s'accumulent comme les items absurdes d'une liste urbaine post-industrielle. Quant à la contradiction qui rassemble dans le même énoncé le « vide » et « ce qui suit », elle correspond si bien à la liste, qu'elle en fait véritablement le lieu scriptural le plus approprié pour envisager l'économie narrative volodinienne et son rapport à l'Histoire.

* * *

Pour synthétiser ce long chapitre, je souhaite revenir sur trois courts extraits de chacun des auteurs dont il a été question, et qui résument en bonne partie leur présence dans cette étude.

- Pierre Senges : « Pas seulement des listes, un récit repose sur des faits » (*FL*, p. 535).
- Eric Chevillard « Une énumération ne fait pas un livre » (*ACC*, p. 159).
- Antoine Volodine : « La liste aux apparences objectives n'est qu'une manière sarcastique de dire à l'ennemi, une fois de plus, qu'il n'apprendra rien » (*PE*, p. 11.).

Ces trois assertions sont trois antiphrases. La dernière est celle qui polarise véritablement le conflit, latent dans les deux autres : l'ennemi n'y verra que du feu, l'ami comprendra. Et cette bipartition entre bon et mauvais lecteur, entre bon et mauvais roman, est partagée par les trois auteurs, tout comme ils partagent l'indécidable qui présiderait au « bon » roman dans son essence. Le roman qu'on ne veut plus, c'est celui qui se confit dans son autolégitimité. Mais celui qu'on veut ? Comment le nommer ? Car dès qu'on l'aura fait, on l'aura institué comme roman, à nouveau. Pour sortir de cette logique dialectique, il faut donc résider dans l'indécidable romanesque. La liste est la forme idéale pour cela, qui laisse le texte, comme l'écrivain, dans un état constant de non-finitude, de dispersion, de digression, de déplacement par rapport à lui-même.

⁹⁰ Plus précisément, sur le rapport de Volodine au genre comico-sérieux, voir A. Camus, « L'Humour du désastre : un spoudogeloion post-exotique ? » in F. Detue et P. Ouellet, *Défense et illustration...*, *op. cit.*, pp. 127-147.

3.6 Hybris et mélancolie : au-delà de l'opposition

*L'époque, d'un point de vue romanesque, est peut-être à l'inadéquation,
au débordement ou au manque, au défaut ou à l'en-trop.*
Lionel Ruffel¹

La liste, chez les trois auteurs dont il aura été question dans ce chapitre, témoigne toujours d'une double tendance à l'*hybris* et à la mélancolie : je vais à présent m'employer à le démontrer. Pour autant, on verra aussi que ce rapport ne tend plus clairement, comme c'était le cas chez Le Clézio et chez Modiano, vers l'un ou l'autre de ces pôles, mais les dépasse dialectiquement pour toucher à un indécidable qui gouverne l'évolution de leurs romans.

3.6.1 Devenirs de l'*hybris*-mélancolie chez Senges...

Pour observer l'*hybris* à l'œuvre chez Pierre Senges, on pourrait établir une comparaison avec Le Clézio. Rappelons que, dans *Veuves au maquillage*, la progression romanesque allait de pair avec le démembrement de son narrateur, chaque partie du corps qui disparaissait étant prétexte à une nouvelle inscription textuelle. Chez Le Clézio, le passage de l'unicité du corps physique à la multiplicité du corps verbal existait déjà, mais se résolvait en une occupation cosmique de l'espace. Il s'agissait alors d'un geste fondé sur une *hybris* flagrante, conduite par une soif de pouvoir sur le verbe qui menait à une désincarnation du sujet dans les mots de son roman, mais une désincarnation ouvrant sur l'infini des possibles. Rien de tel dans *Veuves au maquillage*, où un personnage un peu quelconque se transforme matériellement en un texte qui le raconte - mais un personnage qui n'est *que cela*. « Il y avait ce petit homme penché sur ses écrits : et ça a failli finir de la même façon : le même homme un peu vieilli, le même dos penché sur le marbre, soudé par l'arthrose, et un tas de feuilles vierges, *elles, inépuisables*. » (VM, p. 9.) Je souligne, afin de montrer en quoi le résultat encore non verbalisé de l'équation (comment « ça a fini », c'est-à-dire le texte finalisé, les feuilles noircies) n'est *a contrario* pas inépuisable. Le roman nous en prévenait dès son incipit : de toutes les versions possibles, il n'en existera jamais qu'une seule. Même si, en explorant quantitativement les possibles, elle met en scène l'inépuisable,

¹ *Le Dénouement*, *op. cit.*, p. 81.

celui-ci n'existe plus que comme une chimère, une fiction dans la fiction, que le livre ne peut contenir.

Le narrateur sengien ne prétend pas couvrir toutes les alternatives au roman (*Les Aventures de Percival*), ni faire d'elles un grand roman-somme (*Fragments de Lichtenberg*). Des fables dont il est question dans *Les Aventures de Percival*, « les versions ne sont pas infinies », même si « un certain nombre d'indices font croire qu'elles prolifèrent encore, à l'heure où s'écrivent ces lignes » (AP, p, 53) ; si cette prolifération existe, elle est de toute façon distincte de l'écriture de « ces lignes », elle se situe hors des *Aventures de Percival*. Le sujet de l'énonciation n'a pas de maîtrise sur elle, et d'ailleurs même sa maîtrise sur les versions attestées par sa propre énonciation n'est pas non plus d'une fiabilité totale : en témoigne la tournure passive, où se lit déjà la mécanisation de l'acte d'écriture, qui rattrape celui-ci en cours de texte. Là encore, la prolifération des versions est limitée à des frontières précises, accentuées par la situation d'écriture mise en abyme : l'infinité des versions est aussi inatteignable que la réalisation pratique de la fable, celle du chimpanzé auteur de *Hamlet*. Un passage des *Aventures de Percival* illustre bien cette situation :

Au commencement, l'éternité devant soi ressemble aux grandes vacances et la loi des grands nombres flatte le dactylographe : elle lui promet la lune pour un de ces jours – en attendant, les milliers de combinaisons passent pour milliers de raisons de vivre, milliers d'existences possibles, ou scénarios d'existence, autant de sujets de farce et de méditation, autant dire l'embarras du choix.

Le bon temps, l'âge d'or, la saison des mirabelles – seulement voilà : les lois de la probabilité qui enivraient au tout début prévoient pour bientôt l'épuisement des chances, c'est à la fois logique et cruel [...].

(Ce sera la crampe, la panne, l'oxyde de cuivre, une ampoule morte au-dessus de la tête, le ruban de la Remington remplacé par une ceinture de flanelle ; Percival ne consacra plus ses heures à traquer la poésie au hasard, il se contentera de calculer la probabilité pour un jeune chimpanzé comme lui d'être choisi parmi cent autres : aussitôt capturé, élevé au rang de grand écrivain : une strophe, une banane, une strophe.) (AP, pp. 30-31.)

Les lois mathématiques promettent le succès d'une expérience de pensée, sa mise en pratique le réfute. Cette promesse infondée est l'illustration de l'*hybris* : juste avant ce passage, McIntosh est « convaincu de pourfendre Fermat, un beau jour, et de ravir la gloire de Linné, le même jour » (AP, p. 30). C'est déjà l'ivresse qui caractérise l'*hybris*. La liste, qui affleure et se développe ici, est indispensable à l'affirmation de l'*hybris*, soit dans sa manifestation même (« le bon temps, l'âge d'or, la saison des mirabelles »), soit dans son évocation (les « milliers »). La liste évoque, puis elle révoque l'*hybris*. Les derniers mots du passage, « une strophe, une banane,

une strophe », n'est plus qu'une liste appauvrie, réduite à deux items soumis à la répétition. A la démesure des « milliers de raisons de vivre » répond un déni de transcendance : le chimpanzé, comme l'écrivain, n'a qu'une vie. Que l'on puisse conférer au premier le titre de grand écrivain dit assez l'ironie à travers laquelle Senges perçoit la grandeur de la profession ; le singe, au moins, ne risque pas d'oublier que son travail se résume à « une strophe, une banane ».

Le Grand Écrivain écrivant un Grand Roman : voilà par où l'*hybris* se manifeste dans *Fragments de Lichtenberg*. La figure de Lichtenberg y est fondamentale : la multiplication érudite dont elle est le signe pourrait l'apparenter à l'*hybris* – en fait, elle n'en est que l'écho dégradé. « Le cheminement d'une phrase à l'autre, dans le cas des fragments de Lichtenberg, est un cheminement d'ivrogne ». L'état d'ivrogne n'est déjà plus tout-à-fait celui de l'ivresse, de l'euphorie ; il en annonce le contrecoup. Comme les milliers de fragments de Lichtenberg ne font pas un roman et dénoncent le roman, ses multiples carrières ne font pas de lui une synthèse encyclopédique des savoirs du monde ; elles dénoncent bien plutôt la futilité et la vanité d'un tel projet. Ce dernier prend, fictivement et métanarrativement dans *FL*, la forme du Grand Roman, mais historiquement, il prend aussi celle de l'encyclopédie, de la convocation et du rassemblement orgueilleux des savoirs. Ce second modèle, Senges ne l'utilise qu'avec dérision : « une légère touche de désinvolture dans l'encyclopédisme lichtenbergien sauve seulement de la solennité ; elle est la présence de l'autodérision, toujours elle, dans des pages très documentées » (*FL*, p. 212). Cette dimension est liée à l'établissement d'une partie de l'œuvre dans un moment historique propre au questionnement encyclopédique : les débuts de la modernité (*La Réfutation majeure*), le XVIII^e siècle (*Fragments de Lichtenberg*), questionnement reconduit dans *Veuves au maquillage*, *Ruines-de-Rome* ou dans *L'Idiot et les hommes de parole*. De nos trois auteurs, Senges est celui dont le roman est le plus fortement situé dans l'Histoire, de manière directe ; il ne subit pas les modalisations dystopiques d'un Volodine ou les déformations ludiques d'un Chevillard.

Dans *Les Aventures de Percival*, la liste était caractérisée par son rapport décalé à la scientificité et au progrès ; dans *Fragments de Lichtenberg*, le savoir lichtenbergien, fragmentaire par ironie, s'opposait à celui des grands hommes de son temps. L'essai *Environs et mesures* reprend cette problématique épistémologique, en l'adaptant à la question des lieux mythiques. Il y est question de tous les efforts entrepris depuis des siècles pour localiser géographiquement ces lieux (paradis, enfer, Atlantide, Eldorado, etc.) ; le ton y est souvent narquois, tant il est vrai que de tels efforts, souvent déployés sur toute la durée d'une vie, nous semblent aujourd'hui

vains (par exemple les voyages de Victor Bérard sur les traces d’Ulysse et de l’île de Calypso : « vingt ans d’une vie méritaient bien qu’il la trouve, pour en finir, en 1900 et des poussières² ». Entre exaltation et vanité, les travaux ainsi exposés par Senges constituent une mise en scène exemplaire de l’hybris. L’extrait suivant présente à mes yeux toutes les caractéristiques de cette hybris tournée vers l’Histoire, un dialogue entre la modernité et le contemporain.

Ce passage du Nord-Ouest, Jean Cabot en 1497, Giovanni da Verrazano en 1524, Martin Frobisher en 1576, John Davis en 1587, Henry Hudson en 1610, Thomas Buffon en 1612, William Baffin en 1615, Jens Eriksen Munk en 1619, Christopher Middleton en 1742, William Moore en 1747, John Ross en 1818, William Parry en 1819, John Franklin en 1820, George Back en 1836, Thomas Simpson en 1837, bien d’autres encore, et Roald Engelbregt Gravning Amundsen en 1903 tentent de le découvrir, le tracer, le remonter, le parcourir, le forcer ou le créer de toutes pièces, en brisant les banquises. [...] Depuis que nos sols, notre air et nos océans tiédissent, et que les glaces se retirent, le passage du Nord-Ouest n’est plus un chemin périlleux où se tuent des héros de la navigation : il devient un couloir maritime comme les autres, à l’usage du grand commerce et de ses transports. [...] Difficile de savoir, tandis que les banquises s’affinent, si le passage du Nord-Ouest deviendra un lieu par où l’on pourra s’échapper, ou bien l’endroit où tout finira par fuir.³

L’hybris de cette liste est visible en premier lieu dans sa composition. Sa longueur, tout d’abord, confine à l’exhaustivité : il s’agit d’une démonstration de savoir. Le « bien d’autres encore » laisse d’ailleurs entendre que son énonciateur pourrait en dire plus. Cette exhaustivité, cette précision documentaire sont également illustrées par l’exposition du nom complet d’Amundsen (c’est le plus connu d’entre eux, l’exhibition de l’érudition doit passer par le biais d’un savoir supplémentaire par rapport à celui du lecteur). Cette liste est suivie d’une seconde liste, de verbes : il y a ici un jeu de mimétisme. Senges creuse, d’abord dans l’Histoire puis dans l’écriture, comme les explorateurs ont forcé la banquise. La double liste est hybristique dans les deux cas : le nombre d’explorateurs prêts à risquer leur vie pour découvrir le passage semble inépuisable, aussi bien dans leur existence historique que dans la capacité de l’énonciateur à en dénicher de nouveaux ; le nombre d’actions relatives à cette découverte est lui aussi infini, et la création « de toutes pièces » des manières de passer ressemble à la multiplication verbale de l’énonciateur, à qui tout est possible. On pense bien sûr à Jules Verne en lisant cela. Mais une différence de taille existe, entre une liste comme celle des explorateurs de l’Afrique dans *Cinq semaines en ballon* (cf. *supra*, I.3.2) et celle-ci, où l’euphorie est mise à distance par la datation

² P. Senges, *Environs et mesures*, Gallimard « Le Promeneur », 2011, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 101 (excipit).

systématique : l'exploration appartient au passé. Tandis que, chez Verne, l'ordre des explorateurs était alphabétique – c'est-à-dire historiquement aléatoire. Cet aléatoire disait au lecteur : il y a encore de la place pour toi. Même sous forme de « télémachies », l'exploration restait une expérience positive.

On voit bien, pour revenir à Senges et en élargissant l'observation à la suite de l'extrait, que toute *hybris* est mise à distance par l'Histoire, et plus précisément par la différence des enjeux qui auront présidé à l'établissement de ce passage du Nord-Ouest : l'héroïsme est rattrapé par la logique commerciale ; l'inépuisable est mis en scène, dans une perspective écologique qui le nie. Les banquises, on ne cherche plus aujourd'hui à les briser, on aimerait les conserver telles quelles – mais cela n'est plus du ressort de l'explorateur-héros, de l'individu, qui peut tout juste s'inclure dans un *on* inquiet, incertain.

L'intérêt de cet extrait réside aussi dans son terme, son *issue* pourrait-on dire, à plus d'un titre. Car, de la même manière que Senges travaille l'*hybris* avec distance, comme en la mettant sous verre, il ne réside pas non plus dans la mélancolie. Bien que globalement pessimiste, la fin de l'extrait, qui est aussi celle de l'essai, s'ouvre sur un indécidable : « difficile de savoir », en l'occurrence, si l'entreprise scientifique moderne ne prépare pas, tout de même, une « échappatoire » à l'humanité, ou si elle nous promet le raz-de-marée final. Aucun arrêt sur image n'est possible, aucune résolution de la dialectique entre *hybris* et mélancolie.

Revenons un instant sur la question de la mélancolie sengienne. Chez Senges, la mélancolie est très présente au niveau thématique : *Veuves au maquillage*, on l'a dit, est une réécriture de *L'Anatomie de la mélancolie* de Burton. C'est même à cette réécriture qu'Audrey Camus consacre l'essentiel de son article « Anatomie de la fiction ». Elle y remarque le lien entre *hybris* et mélancolie, d'une pléthore érudite déployée dans l'écriture⁴, laquelle se résout dans l'absence : aussi bien celle du protagoniste morcelé, remplacé par le livre, que celle d'une figure auctoriale impossible à différencier de son personnage⁵. La mélancolie sengienne répond au projet de Burton, qui est très clairement un projet hybristique⁶. Là où Burton remplissait,

⁴ *L'Anatomie de la mélancolie*, que réécrit Senges, est « une compilation monstrueuse des savoirs, tenant tout à la fois du cabinet de curiosités et du récit de voyages par l'inventaire des merveilles qu'il rassemble et la variété de ses digressions » (A. Camus, « Anatomie de la fiction », *art. cit.*, p. 24).

⁵ Cette indifférenciation est décrite par A. Camus comme « une mise en cause de la figure de l'auteur », *ibid.*, p. 31.

⁶ En témoignent les commentaires de Starobinski dans les premières pages de « l'Utopie de Robert Burton », in *L'Encre de la mélancolie*, Seuil « Librairie du XX^e siècle », 2012 [2000], pp. 181-183 : « l'un des grands moments [du discours sur la mélancolie] », « synthèse géniale qui rassemble à peu près tout ce qui fut dit de notable sur la mélancolie », « Somme complète du sujet », « aucun de ces livres n'a l'étoffe et l'ampleur de la somme de Burton »,

Senges vide. Le livre de Burton présente une ambition encyclopédique : celui de Senges sera un roman, dont le personnage principal se défait au fil du texte. Senges fait une sorte de liste à l'envers, des parties de son corps qui disparaissent. C'est le contraire de la Somme de Burton : c'est une soustraction.

L'essentiel de l'analyse de Camus, pour nous, réside dans l'identification d'un indécidable, par quoi la dynamique *hybris-mélancolie* n'est pas résolue. Car il s'agit pour Senges de présenter « une relecture ironique des effets du génie mélancolique⁷ », génie qu'il s'agit de « railler⁸ ». Là non plus, aucune installation du sujet dans la mélancolie, aucun débouché sur un vide suprême qui remplacerait la vérité ; la réécriture de Burton est de nature « ludique⁹ », une distance énonciative est conservée au fil du récit quant à la résolution dialectique du couple *hybris-mélancolie*, qui n'a jamais lieu, Senges offrant à la lecture une « vision du monde intellectualisée mais refusant de se prendre au sérieux¹⁰ ».

Fragments de Lichtenberg offre également d'intéressantes pistes pour observer la façon dont la mélancolie est traitée chez Senges. La plus intéressante est probablement son remplacement chez Lichtenberg, en tant que maladie cardinale, par l'*hypocondrie*. Celle-ci est présentée comme son affliction la plus saillante ; elle n'est rien d'autre qu'une collection de maladies, et présente pour Senges l'avantage de remplir ses pages de catalogues supplémentaires. Certes, la mélancolie est très certainement l'une d'elles – mais là encore, l'essentiel est que l'on ne s'y arrête pas, que l'on n'y réside pas.

Tout bien réfléchi, c'est sur le mode hypocondriaque que Georg Christoph a choisi d'exprimer sa déraison [...]. Il avait hésité : l'épilepsie est tentante, aristocratique, spectaculaire [...]. La mélancolie ? Pourquoi pas : comme d'autres poètes du même âge à la même époque, Lichtenberg a été tenté par la mélancolie ; le jeune Goethe, sous son chapeau à bord immenses, l'air d'un mousseron, y aurait cédé s'il n'avait pas choisi un poste bien rémunéré à Weimar (c'était soit l'un, soit l'autre). (FL, p. 238.)

La mélancolie est un abîme : s'y « consacrer », la « choisir » eût signifié, pour Goethe comme pour Lichtenberg, de n'en plus ressortir. Au contraire, « l'hypocondriaque est encyclopédique » (FL, p. 239), au sens lichtenbergien du terme : il papillonne d'une maladie à

« c'est l'un des grands textes de la littérature anglaise », c'est l'un de « ces livres démesurés qui tentent de tout dire », etc.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 32-33.

l'autre, il joue avec l'idée de la maladie. Lichtenberg (le personnage historique, pour autant qu'il y ait ici une différence entre lui et le personnage de Senges) a d'ailleurs écrit un traité intitulé *62 manières d'appuyer sa tête sur le coude : cartographie de la mélancolie*, dont Senges ne parle pour ainsi dire pas¹¹. Mais il y a dans ce seul titre le résumé de toute la manière sengienne / lichtenbergienne, la formule même du traitement de l'*hybris* par la mélancolie et vice-versa – l'annulation de l'emprise de l'une sur l'autre, et leur résolution dans un indécidable de dérision.

3.6.2 ...chez Chevillard

L'*hybris* de Chevillard s'exprime à travers de fréquentes manifestations d'orgueil, que l'on attribuera indistinctement aux narrateurs et aux figures actoriales qui peuplent les romans, voire à l'auteur dans le cadre de ses entretiens¹². Cet orgueil consiste en l'exposition et l'exploitation d'un savoir-faire littéraire : écrire un roman à l'aide de dispositifs globalement perçus comme empêchant le roman (digression, palinodie, liste, etc.). Parmi ces dispositifs, la liste est certainement celui qui pousse le plus loin ce détournement, ce débordement du mot sur la chose, ce que T. Ravindranathan, évoquant Derrida, appelle le « surplus du signifiant¹³ ». Cette *copia verborum* déborde en effet systématiquement l'horizon du roman :

Graphite, magnétite, limonite, hématite, xanthosidérite, stilpnosidérite, turgite, goethite, lepidocrocite, aétite, glauconite, latérite, hausmanite, braunite, manganite, j'invite les littérateurs nécessaires à profiter gratuitement des sonorités itératives de ce mirliton [...]. (Pré, p. 148.)

Tel Furne qui « a droit à tous les mots », le narrateur de *Préhistoire* profite de la mise en évidence des mots par la liste pour retrouver un statut d'auteur, reprendre en main la tenue du récit, à travers l'exposition d'une virtuosité qui n'est pas uniquement d'ordre listique – en témoigne la composition de la phrase qui suit la liste, phrase dans laquelle chaque mot contient aussi la rime en -ite de l'énumération. La liste qui ne s'arrête jamais illustre l'excès-dans-l'excès,

¹¹ A moins que ce soit un oubli de ma part ; on trouve dans *FL* une discussion relative au « fragment [c 81] **Que signifie se reposer sur son coude droit après s'être appuyé une heure sur le coude gauche** » (p. 316), ainsi que l'attribution par Senges à Lichtenberg d'un « *Quarante-neuf façons de poser sa tête dans sa main* » (p. 275), mais c'est tout. Peut-être est-ce dû au fait que l'édition disponible aujourd'hui des *62 manières* date de 2012, et que ce texte n'était pas disponible en 2008, date de la parution de *FL*.

¹² « Je suis en écrivant dans le fantasme de la maîtrise totale », dit Chevillard dans « Des crabes, des anges et des monstres », *entretien cité*, p. 100.

¹³ T. Ravindranathan, « Le degré infini de l'écriture : Éric Chevillard », *art. cit.*, p. 48.

ou le [N'+1], qui est ici très visible. Il faut aussi mentionner l'extrait déjà cité, où Chevillard décrit sa tâche d'écriture comme une « folle entreprise de recensement total à laquelle personne jusqu'alors n'avait osé s'atteler, comme si tous les êtres et les choses de ce monde n'étaient séparés que par des virgules » (*Pré*, p. 56). Là aussi, on trouve les marques de la démesure et du [N'+1] : non seulement l'énumération prétend réduire la séparation des êtres et des choses du monde à de simples virgules, mais il se propose d'y immiscer en plus des « remarques incidentes » « considérations plus ou moins considérables », des « théories ».

L'*hybris* apparaît aussi dans la liste de clichés : un autre type de virtuosité s'y manifeste, qui n'a besoin que d'une formule simple pour faire apparaître un roman entier, et multiplier cette formule pour convoquer tous les romans, pour les avaler dans une fringale inextinguible. Mais c'est aussi par la liste qu'apparaît la mélancolie, car la liste met en évidence le détournement ludique de ses items, les clichés comme les noms de pierres, devenus dès lors inatteignables dans leur sens propre : « [L]es mots ainsi employés ne correspondent à aucune réalité. Constat mélancolique : on ne possède jamais ce qu'on désire, parce que l'objet du désir est toujours occupé à devenir autre chose que ce qu'il est, ou ne l'est pas encore devenu.¹⁴ » La liste démontre à la fois la puissance hybridique de l'écriture, qui peut faire du mot tout ce qu'elle veut, et la mélancolie de l'absence au mot de son sens propre, seul désormais inatteignable, remplacé par une fuite d'un item à l'autre. Alors même que ce sens propre existe, dans d'autres livres, qui soit ne sont pas des romans, soit en sont de mauvais, et que sa valeur dans ces livres-là est indiscutable – parce qu'*écrite indiscutée*. Chevillard a besoin de cette valeur pleine pour la creuser et la métamorphoser. Sa décision d'écriture est « à la fois sur-active et subie » (Derrida) parce qu'elle procède d'une annexion du monde par ses mots, mais qu'elle ne débouche pas sur une appropriation de ce monde, sur une plénitude qui serait le « roman au sens propre », le roman à la genericité romanesque indiscutée et intransitive. Ce roman-némésis, Chevillard l'utilise mais il ne peut l'écrire (ni, ce qui revient au même, incarner sa figure auctoriale). Pour le dire de manière plus terre-à-terre, Chevillard expose à chaque page, par une pléthore verbale qui semble illimitée, une capacité à *tout* écrire ; tout, c'est-à-dire y compris, s'il le voulait, un roman d'Alexandre Jardin, de Pierre-Jean Rémy ou de Christine Angot. Pourtant cela est impossible, car il lui faudrait alors habiter, incarner cette plénitude, celle d'une littérature « autolégitimante », « à statut d'exception » (quelle que soit la valeur intrinsèque de la production de ces auteurs, elle est lue par Chevillard comme autolégitimante).

¹⁴ P. Jourde, « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard, *art. cit.*, p. 345.

Il ne peut qu'écrire contre cette littérature, et contre cette plénitude, qu'il apparente au contentement de soi, au narcissisme¹⁵. Il se tient dans un entre-deux, qui est une non-résolution, un mécanisme général d'oscillation indécidable, un *même mouvement* : « l'écrivain conscient affirme en écrivant sa volonté de puissance et, dans le même mouvement, il aspire à disparaître¹⁶ ». Pour reprendre les termes d'O. Bessard-Banquy,

Le livre sur rien, chez [Chevillard], se confond avec le livre sur tout, le rêve encyclopédique se dilue dans la rigueur poétique, la tentation de la gravité diserte disparaît dans le rire bref et enlevé. [...] Le livre sur rien, de fait, fonctionne chez lui tout autant comme l'aveu d'une impossibilité à dire le monde de manière complète et rationnelle que comme une déclaration d'amour au néant.¹⁷

La clause un peu kitsch de cet extrait ne doit pas induire l'image d'un Chevillard pâmé de fascination devant le rien, ou d'un auteur en voie d'anachorèse avancée... Cette « impossibilité à dire le monde de manière complète » ne se résout pas dans la stase confortable d'un souhait impossible. Tout comme l'orgueil de la positivité du verbe ne se résolvait pas dans le confort du « bon vieux roman ». Autant de postures qui, invariablement, se transforment en poses pour Chevillard. Seul est déterminant le « rire bref et enlevé », c'est-à-dire le rire qui disperse, qui dissémine, aussi bien l'objet que le sujet de son discours.

3.6.3 ... et chez Volodine.

J'ai suggéré plus haut que l'*hybris* et la mélancolie de la liste volodinienne s'exprimaient respectivement par la croyance en un changement possible du monde à travers la langue, d'autre part par l'abandon de cette même langue comme de tout espoir de changement. Cette polarité trouve ses exemples hybristiques dans les listes de slogans, par lesquelles un programme politique (d'ultra-gauche) se dessine, en particulier dans *Lisbonne dernière marge* ; ces listes apparaissent de manière plus intéressante encore dans *Des anges mineurs* et dans *Songes de Mevlido*, où le programme politique subsiste pour les énonciateurs/énonciatrices de ces slogans,

¹⁵ Voir à ce propos son « Tombeau d'Alexandre Jardin » (*Revue Hesperis* n° 6, 2000, disponible en ligne : http://www.eric-chevillard.net/t_letombeaudalexandrejardin.php, consulté le 15.08.2014, où l'ironie s'attaque principalement à l'engorgement nauséeux de la mauvaise prose, à sa saturation replète ; à propos de Pierre-Jean Rémy, voir la pique adressée à l'ancien académicien traité de « tâcheron » dans « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *art. cit.*, p. 14 ; à propos d'Angot, voir *L'Autofictif*, p. 214 : « n'est-il pas logique en somme que culmine l'hystérique impudeur de l'autofiction dans le récit par la plus excitée de la horde de ses amours avec un chanteur gynéco ? »

¹⁶ E. Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *entretien cité*, p. 107.

¹⁷ O. Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, *op. cit.*, p. 147.

mais où plus aucune structure politique ne semble les soutenir en amont de leur discours, ni aucun destinataire les prendre au sérieux en aval. La mélancolie s'illustre alors, concernant ces mêmes slogans, chez tous les autres protagonistes volodiniens, impuissants à les relier à leur programme d'origine : ainsi Kotter perçoit « des listes de mots d'ordre dont ni l'origine ni les motifs ne » (PI, p. 149) ; l'inachèvement de la phrase évoque bien le vide consubstantiel à la mélancolie, une forme de désespoir à propos de ces slogans dont on perçoit encore la nature – ce sont bien des mots d'ordre – mais plus rien d'autre. L'ordre lui-même n'est plus, et l'absence la plus gênante reste celle des méta-récits qui les avaient engendrés, lesquels démangent comme un membre-fantôme après amputation. Cette double polarité correspond *grosso modo* à la différence entre la psychose et la névrose volodiniennes. Le désespoir névrotique est bien lié à la liste mélancolique : ce sont, ici, les listes constituées d'un décompte numérique qui en procurent les meilleurs exemples, car ils sont produits par des personnages eux-mêmes soumis à des traitements qui les obligent à structurer leur discours et leur pensée. Il s'agit, comme on l'a dit, d'éviter de sombrer dans la folie, ou dans l'espoir, deux états souvent synonymes chez Volodine : « Maria Samarkande écarta les images d'une évasion qu'elle savait irréalisable et elle se concentra sur une activité mentale très humble qui l'avait souvent aidée lors des épisodes pénibles. Elle égrenait lentement les secondes. » (VO, p. 13.)

Le lien entre décompte numéral et liste a déjà été fait ; je rappelle donc simplement qu'il faut considérer celui-ci comme le symptôme d'un appauvrissement de la langue, ce que je nommais plus haut un « devenir aphasique du récit », une réponse négative à l'exigence romanesque. *A contrario*, certaines listes présentes dans un contexte agonistique apparaissent comme hybristiques, en particulier celle des champignons de Dondog, signe d'un orgueil de dénomination des objets du monde. Ces listes à fonction positive s'inscrivent dans ce que Ruffel appelle « maximalisme romanesque¹⁸ » : il s'agit, pour Volodine (aussi bien que pour Novarina, Guyotat ou Olivier Rolin, dont il est aussi question dans cet essai, et dont les œuvres sont d'ailleurs également riches en listes), de produire une littérature ambitieuse jusqu'à l'excès, à la syntaxe dérégulée, « œuvres-monde, mondification¹⁹ », où se rappelle au lecteur l'engagement politique marxiste et communautariste de son auteur. La liste, chez Volodine (de slogans notamment), a comme tâche de réaffirmer le lien, plutôt que d'en accuser la disparition. Il s'agit aussi de « pense[r] le deuil, l'héritage et le devoir d'inventaire comme une lutte face à

¹⁸ L. Ruffel, *Le Dénouement*, *op. cit.*, pp. 59-65.

¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

l'oubli et à la négation²⁰ ». Pour Jean-Claude Milner, que cite Ruffel, le mot-clé de cette logique maximaliste est celui de *conjonction*²¹, c'est-à-dire une structure d'addition, de supplémentarité des choses les unes aux autres. Or on a vu que la conjonction – grammaticale cette fois – était précisément problématique chez Volodine, avec ce jeu sur le *ou* : celui-ci, déguisé en particule disjonctive pour faire croire à une épanorthose menant le discours vers une précision, articule finalement des propositions antithétiques. La conjonction a lieu, mais sous l'égide de l'indécidable. Cette tendance contribue à un mouvement général, qualifié par Ruffel d'« étrangéisation²² » de la langue, son désancrage, national aussi bien qu'historique et référentiel.

Historique : on se trouve en effet, avec Volodine, dans un temps de l'après, « post-apocalyptique²³ » ; mais il faut encore préciser que c'est un temps où le temps même a cessé, un après qui ne prévoit pas son propre après. En témoigne par exemple le court texte à consonance autobiographique qu'est *Une Recette pour ne pas vieillir* :

C'était après la guerre. Partout sur le globe on continuait à s'étriper et à mitrailler au nom des principes sacrés de la liberté de conscience et de commerce, mais il est d'usage de désigner cette période sous le vocable pince-sans-rire d'après-guerre. Je suis né au temps des soubresauts nationalistes, des bains de sang en outre-mer, au temps des sales guerres coloniales.²⁴

La guerre comme état permanent de l'après-guerre : la progression de l'Histoire ayant cessé, il est logique que les autres socles sur lesquels appuyer un roman fassent défaut à leur tour ; on l'a vu à propos de l'ancrage énonciatif, cela est vrai aussi pour d'autres types de références, politiques ou encore géographiques : on n'est plus « au temps où sur les cartes les noms de pays avaient encore une signification, citons pour la beauté du nom l'Ontario, le Dakota, le Michigan, la Tchoukotka, la Bouriatie, le Laos » (*DAM*, p. 142).

La liste a bien une fonction mémorielle, qui l'apparente au « devoir d'inventaire », mais celui-ci est dépourvu de toute charpente qui lui donnerait, *in fine*, une raison d'être autre que gratuite. « La beauté du nom » n'a plus rien d'une sauvegarde patrimoniale, on n'est pas plus

²⁰ *Ibid.*, p. 65.

²¹ *Ibid.*, p. 64.

²² *Ibid.*, p. 72.

²³ D. Viart & B. Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 205.

²⁴ A. Volodine, *Une Recette pour ne pas vieillir*, Agence Interprofessionnelle Régionale pour le livre et les médias, 1994, p. 8.

dans le *propre* de la langue que dans celui de l'énonciation²⁵. C'est, en somme, tout le réel qui s'est déplacé dans l'indécidable, y compris dans le rapport psychotique que les personnages volodiniens affichent parfois face au monde : on n'est même plus sûr de faire preuve d'« une intention de combat radical contre le réel ou [d']une simple veulerie schizophrène en face du réel » (DAM, p. 185). *Hybris* et mélancolie sont, à chaque fois, encore bien présents chez nos auteurs, au fondement de leurs pratiques de la liste. Ils l'initient toujours. Mais ils ne la résolvent plus dialectiquement. Si une résolution devait émerger, elle serait à observer du côté du jeu ou de l'humour, d'états légers et presque d'absence à soi-même qui touchent ces trois auteurs. Ou alors, parfois aussi, du côté de l'intempestivité, de la colère. L'enjeu de ces écritures semble se tenir entre une hyper- et une hypoprésence, du verbe aussi bien que du sujet romanesques.

²⁵ L. Ruffel : « la recherche du propre de leur art ne guide plus ces romanciers : c'est au contraire un appel du dehors, une exigence d'impureté qui caractérise leur poétique ». *Le Dénouement*, *op. cit.*, pp. 86-87.

4 LE ROMAN IN-FINI (OLIVIA ROSENTHAL, PASCAL QUIGNARD)

*L'art arrache le monde au hasard, et c'est en cela qu'il est "humain", produit par
l'homme et l'homme seul.*
R. Barthes¹

*Moy qui suis Roy de la matiere que je traicte, et qui n'en dois conte à personne, ne
m'en crois pourtant pas du tout ; je hasarde souvent des boutades de mon esprit,
desquelles je me deffie, et certaines finesses verbales, dequoy je secoue les oreilles ;
mais je les laisse courir à l'aventure.*
Montaigne²

4.1 Une dispersion déconcertée

Les deux auteurs dont il sera question ici partagent au moins trois caractéristiques : la présence significative de la liste dans leurs œuvres, le fait que ces listes soient liées à une forme d'écriture globalement fragmentaire, et un dispositif énonciatif dans l'écriture de ces listes et de ces fragments qui joue avec l'idée de hasard, de désordre, d'absence de maîtrise de l'énonciateur sur l'énoncé. L'une amenant l'autre, ces trois caractéristiques n'en forment, peut-être, qu'une seule³. Ainsi l'on s'éloigne encore d'une résolution dialectique des oppositions qui fondent l'identité de la liste. La citation de Barthes en exergue infléchit d'emblée la réflexion qui s'amorce : le hasard serait incompatible avec la production artistique humaine. En amont de cette phrase, Barthes écrit aussi que « le propre [de l'œuvre d'art] est de substituer à la dispersion aléatoire des objets du monde, une dispersion concertée de fragments, de figures et de paroles⁴ ». Il me semble que la grande élégance de cette expression, « une dispersion concertée » convient assez bien pour qualifier, voire pour définir l'objet contre lequel la liste achoppe depuis le début de cette étude : le roman. C'est la raison pour laquelle l'angle

¹ « Art, forme, hasard » in *Œuvres complètes*, t.2, Seuil, 2002 [1964], p. 562.

² *Essais*, Livre III, chap. VIII « De l'art de conferer », Gallimard « Pléiade », 1962, p. 922.

³ D'autant qu'« est fragmentaire tout texte qui nous est donné comme coupé de son origine énonciative et dont l'énonciation demeure problématique ». Marc Escola, « Ce que peut un fragment. Une note en marge des *Caractères* » in *Travaux de littérature* n° IX, L'Adirel - Klincksieck, 1996, p. 109.

⁴ R. Barthes, « Art, forme, hasard », *art. cit.*, p. 562.

générique sera à l'honneur dans une partie des pages qui suivent, où la question ne sera pas de savoir si les textes étudiés sont bien des romans (ils le sont, mais seulement en partie, et à quel degré cela n'est pas quantifiable), mais plutôt ce que ces textes, se réclamant de ce genre comme d'autres genres et comme d'un hors-genre, *font* au roman.

En effet, ils semblent obéir à un principe inverse, où la dispersion apparaît comme *déconcertée*. Le terme est présent chez Dominique Viart dans un article qu'il consacre au traitement de l'Histoire chez Quignard, mais il est valable aussi pour qualifier la position de cet auteur face au roman, plus spécifiquement face au Grand Récit que constitue parfois le roman et contre quoi l'écriture quignardienne se pose⁵. Déconcertée, car dépourvue de l'effet d'union, de concert, que produit le discours ; la dispersion produite par les listes de nos auteurs ne se résout pas, ne se finalise pas. Déconcertante également que cette littérature, qui déranger l'unisson de la plupart des contributions contemporaines au roman⁶ et qui ne recule pas devant l'obscur, voire l'indéchiffrable.

On a pu constater, avec les auteurs précédents, que la catégorie romanesque se justifiait (et ne se justifiait que) par un rapport transgressif à l'idée monolithique du roman. La même question se pose ici, mais par rapport à une catégorie d'indexation du romanesque ordinairement difficile à contester, celui de la maîtrise auctoriale. Selon Nathalie Piégay-Gros, « écrire ou lire un roman, c'est faire l'expérience d'une maîtrise. [...] Le sentiment d'une emprise qui s'exerce sur celui qui pénètre dans un grand roman est l'une des plus fortes expériences de lecture que l'on puisse avoir.⁷ » Dans la production de Rosenthal comme de Quignard, cette maîtrise est problématique. En effet, et c'est en cela sans doute que les trois caractéristiques annoncées n'en font qu'une, ce qui rapproche Rosenthal et Quignard se situe dans la remise en question fondamentale d'un roman qui serait récupéré par ses instances énonciatives – au pluriel, car on verra que cette déprise passe par la multiplication et la dilution.

On constatera aussi que questionner l'état de maîtrise ou de déprise du texte me conduira fréquemment à choisir des fins de texte, ou des fins de fragment. En effet, autant les enjeux de

⁵ « Quignard ne nous propose jamais qu'une Histoire disloquée, discontinue, fragmentaire et fragmentée. » D. Viart, « Une "Récapitulation de l'Histoire humaine" ? Le traitement de l'Histoire dans *Dernier royaume* » in *Revue Europe*, n° 976-977, 2010, p. 168. On verra qu'il est possible de remplacer dans cette affirmation « Histoire » par « Roman ».

⁶ Déconcertant : l'adjectif est encore à rendre à Viart, qui l'utilise pour différencier d'autres productions contemporaines, jugées soit « consentantes » (qui consentent à la reproduction artisanale de la fiction) soit « concertantes » (qui se commettent dans la polémique à peu de frais pour faire vendre) une littérature « qui ne cherche pas à correspondre aux attentes du lectorat mais contribue à les déplacer. » (*La Littérature française au présent*, Bordas, 2008, p. 12.)

⁷ N. Piégay-Gros, *Le Roman*, GF Flammarion « Corpus », 2005, p. 27.

l'écriture des auteurs précédents (sa programmation) se situaient fréquemment dans l'incipit, autant c'est dans la fin, ou le concept de fin, que les textes de Rosenthal et Quignard sont les plus intéressants à observer lorsqu'il s'agit de les penser à travers la liste. La fin d'un texte est un lieu où celui-ci, bien entendu, se termine ; mais est-elle pour autant le lieu d'un bouclage, d'une résolution ? Pas chez nos deux auteurs, et c'est aussi pour cette raison que la notion de roman est précieuse, qui ordinairement comporte une résolution. Ici, le roman auquel nous avons affaire est un roman en *devenir*.

4.2 Rosenthal, entre maîtrise et déprise

4.2.1 L'œuvre rosenthalienne – survol

L'œuvre d'Olivia Rosenthal, depuis ses débuts en 1999, est sans cesse en train de se modifier, mais elle garde au moins une constante : le découpage fragmenté de ses textes, et la composition de ces fragments où, sinon le hasard, du moins un certain arbitraire semble régner. La progression des romans présente très souvent un caractère juxtapositionnel. Il n'est donc pas étonnant d'y voir fleurir la liste, elle aussi systématiquement présente. Elle est de plus en plus visible dans l'œuvre, parce qu'au fil du temps la langue rosenthalienne s'allège. Les premiers ouvrages se caractérisent par un discours logorrhéique, aux phrases très longues, voire à la ponctuation inexistante ; les derniers plutôt par de fréquents passages à la ligne et, d'un fragment à l'autre, une plus grande distance – distance typographique, mais aussi dans le rapport entre énonciation et discours, notamment du fait que le partage énonciatif entre les différentes instances de discours qui peuplent le texte est plus net.

Dans un premier temps (chapitres 2.2 à 2.5), on observera, en suivant l'ordre chronologique des parutions, quelques exemples, assez volumineux pour être à peu près autonomes et qui serviront à prendre le pouls de l'œuvre, comprendre son progrès. Dans un second temps, je reviendrai plus en détail sur deux ouvrages respectivement caractéristiques du début et de l'état actuel de l'œuvre.

4.2.2 Vocalité

Le texte par lequel je souhaite commencer ce parcours dans l'œuvre rosenthalienne est tiré de son premier roman, *Dans le temps*. Je veux ici observer le rapport entre écriture et vocalité chez Rosenthal, car comme on va le voir, la mise en voix du texte en est une caractéristique fondamentale. La question sera donc de savoir en quoi la liste sert cette vocalité.

Sur le lieu de mes promenades au quotidien, sur le lieu où mes pas se répètent, dans l'ordre immuable de mon petit traité du rythme à usage personnel, à chaque croisement un mot, un nom propre, une date, et le traité s'amplifie, se gonfle d'être redit dans la trame usée de mes aller-retour et d'ajouter aussi jour après jour nouveaux visages de moins en moins, ressassement de ceux déjà agglutinés, en figure, prisme, en arbres et généalogies, prononcer expression, proverbes, coutures des poésies populaires et

chansons, coutures des poésies populaires et chansons¹, boutons nacrés au col qui tiennent ensemble les deux bords, ô les ponts, les ponts de parole, de mémoire, au pas, au trot, comme les chevaux dressés à la dure, marcher à l'amble, hennir, traiter du rythme, car le corps jugulé dans sa course, étouffé se contient en se payant de mots, mots clairs et sourds, aux résonances de gueule, tenant la dragée haute, eux, ce sont eux qui tapissent le chemin, et côte à côte se serrent, s'imbriquent et télescopent, scandés depuis toujours il semble [...].²

Dans le temps présente une syntaxe inhabituelle : il y a très peu de points, les limites de la phrase sont fréquemment mises à l'épreuve de la lecture. Il faut souvent remonter le texte si l'on veut retrouver les fonctions grammaticales précises des phrases qui le composent. À observer dans cet extrait, par exemple, les usages du verbe, on constate que celui-ci n'est que sous-entendu dans la proposition « à chaque croisement un mot » et que s'il y a parfois prédication (« le traité s'amplifie » et « le corps [...] se contient »), le verbe est plus souvent à l'infinitif, occupant ainsi les rôles les plus divers – remplaçant à l'occasion le sujet grammatical –, comme si les organes internes de la phrase étaient dispersés sans assignation fonctionnelle particulière. Dans cette configuration, la liste apparaît de manière affleurante, au même titre que d'autres procédés – la répétition ou la suppression par exemple – comme elle impropres à l'établissement d'un équilibre phrastique normal. Ce traitement global de la langue doit être considéré selon l'injonction donnée en exergue du livre : « à haute voix », y est-il précisé. Le texte suit clairement cette vocalité³ prescrite. On sait que la langue parlée est fréquemment sujette à des phénomènes qui, à l'écrit, sont difficilement acceptables : typiquement, la répétition ou la suppression lexicale⁴.

La liste fait-elle partie de ces marques de vocalité chez Rosenthal ? Rappelons que, pour Goody, la mise à l'écrit de la liste correspond à une promotion du discontinu, qui s'oppose au continu de la chaîne parlée (cf. *supra*, II.1.2). Mais le processus historique de séparation dont parle Goody, de décontextualisation et de redistribution du langage hors de la parole, qui

¹ La répétition est d'origine.

² O. Rosenthal, *Dans le temps*, Verticales, 1999, pp. 61-62. Dorénavant : *DLT*.

³ J'utilise ici ce terme et non celui d'« oralité », suivant en cela Gilles Philippe pour qui l'oralité est une représentation ponctuelle de la langue parlée (dans un dialogue par exemple) et la vocalité un aspect qui touche l'ensemble du récit ou du texte (G. Philippe & J. Piat (*dirs.*), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, pp. 82-89). En reprenant cette distinction, Marie-Albane Watine, dans un article qu'elle consacre à la liste chez Ernaux et Bon, préfère y voir elle aussi des effets de vocalité (par opposition à un effet scriptural), où la fonction de la liste s'oppose à l'ordre de la classification et au « fascisme » barthésien de la langue. (M.-A. Watine, « Le Modèle vocal de la liste » in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet-liste en littérature*, Classiques Garnier, 2013, pp. 398-399).

⁴ Voir à ce propos, par exemple, Monique Krötsch, « Répétition et progression en français parlé » in *Linx* n° 57, 2007, pp. 37-46.

« facilite la réflexion sur l'information et son organisation⁵ » et permet une nouvelle forme d'abstraction, n'est pas celui que recherche Rosenthal. Au contraire, on assiste à une *corporisation* de la parole, dans l'association entre les promenades à pied du sujet, son rythme intérieur et la verbalisation organique de ce rythme. Là où Goody constatait que le passage de l'oral à l'écrit s'accompagnait d'un « effet de nature dialectique⁶ », c'est l'inverse qui se présente ici : l'effet est celui d'un texte peu rationnel et pas du tout argumenté. Comme la promenade, la langue se fragmente, « à chaque croisement un mot », elle se développe dans l'oubli des systèmes convoqués (prismes, arbres, généalogies), lesquels, ressassés et agglutinés, perdent tout pouvoir. La liste participe de l'effet général de vocalité parce qu'elle s'inscrit dans cette écriture corporalisée, elle-même agglutinée. La liste est prise dans cette organicité comme dans le tissu narratif, où d'autres dispositifs, peut-être plus nettement vocalisants qu'elle, l'accompagnent.

La vocalité de la liste rosenthalienne s'exprime toutefois aussi par elle-même, du fait qu'elle est fréquemment polysyndétique, comme on va en voir l'exemple dans l'extrait ci-dessous :

Mes parents étaient relativement riches – ils possédaient plusieurs merceries et magasins de couture en ville – et eux aussi étaient les rejetons de la vieille Europe, en toutes langues, russe, polonais, allemand et français s'exprimaient sans effort particulier et comme en harmonie d'esprit – on dirait d'âme si on osait – avec tous les peuples de toutes ces langues. J'y pense, à cette espèce d'histoire de notre communauté, les petites familles, les grandes, les relations, les cercles et le jeu des alliances, j'y pense comme à ce qui protège les gens c'est-à-dire les sépare, ce qui leur donne cette lisse carapace d'existence dont il faudrait justement pouvoir se défaire pour toujours – mais tant qu'on est parlant, et beau, et leste, et seul, tant que d'ici on est, comment faire autrement.⁷

La langue, dès ce deuxième roman, s'assagit ; la ponctuation en particulier reparait. Cela n'empêche pas que certains des éléments observés plus haut continuent de se manifester, tels qu'inversions, répétitions et listes, et qu'ils soient accompagnés d'autres phénomènes de dévoiement de la phrase, plus proches de ceux que l'on a déjà vus chez les auteurs précédents (incises, épanorthoses). A nouveau, on peut assigner à ces phénomènes une fonction commune, qui est de rapprocher la langue écrite de la langue parlée. Par exemple la tournure « j'y pense, à cette espèce d'histoire » et son pronom superflu à l'écrit. La liste polysyndétique « parlant, et beau, et leste, et seul » illustre également une forme de vocalité – la polysyndète énumérative,

⁵ J. Goody, *La Raison graphique*, Minuit, 1979, p. 194.

⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁷ O. Rosenthal, *Mes petites communautés*, Verticales, 1999, pp. 12-13. Dorénavant : MPC.

parce qu'elle présente une répétition de la conjonction « et », est plutôt fautive à l'écrit, qui préfère le panachage entre asyndète et polysyndète lorsqu'il s'agit de procéder à l'énumération (« v, w, x, y et z », cf. *supra*, III, 2.2).

Au fil de l'œuvre, la liste s'affirme de manière plus évidente :

La jeune femme ne savait pas encore si Barnabé était sur le point de lui proposer monts et merveilles, cela la retournait un peu, l'intimidait vaguement, la menaçait, avant notre héros, de bégaiement. Mais une femme sérieuse, solide et sûre de ses attraits n'allait certainement pas se décourager pour si peu, et notre belle blonde plantureuse moins qu'une autre puisqu'elle venait voir Barnabé en amie et avait l'intention, l'ambition devrait-on dire, de lier conversation avec cet extravagant et bizarre et doux et placide et savant et silencieux et content et curieux et charmant et plein de charme à force de naïveté et innocent et modeste, un séducteur en puissance, un charismatique qui s'ignore, un poète, un caresseur de rêve, un dieu de la plantation, une sorte de fou, les pieds dans le pot, tête ensoleillée, Apollon sans Parnasse, inventeur transi, souffre-douleur, martyr tout trouvé, belle branche, cher Barnabé, vous me flattez ne serait-ce que par votre présence, vous travaillez mon cœur, vous torturez mon sentiment, les flèches de vos yeux transpercent ma poitrine et tenaillent mes sens, je deviens, sans que mes lèvres trahissent mon secret, votre esclave, attachée à vous servir et à respecter vos quatre volontés, quelles sont vos quatre volontés, Barnabé ?⁸

Ce quatrième roman présente encore de nombreuses similitudes avec la première manière, mais alors que celle-ci offrait à la lecture une syntaxe chaotique, dépourvue de hiérarchies, l'emballlement verbal et les transgressions grammaticales sont ici plus faciles à discerner. La phrase « Mais une femme sérieuse... » est en effet, malgré ses prolongements en incise et ses baroquismes initiaux, acceptable en tant que telle, jusqu'à la liste des adjectifs, puis des groupes nominaux, qualifiant Barnabé. On croit lire d'abord une série d'adjectifs, mais aucun substantif ne vient s'y combiner – c'est qu'il fallait prendre l'adjectif sur un mode substantivé : la liste désoriente la lecture. Cette coupure est suivie d'un changement de régime narratif, lui aussi facilement détectable, lors du passage au discours direct (« cher Barnabé, vous me flattez »). La liste elle-même est polysyndétique, et participe ainsi avec cohérence à l'emballlement général du texte ; celui-ci est motivé thématiquement par le désir que la jeune femme éprouve pour Barnabé. « Sérieuse, solide » au départ, la femme s'offre finalement aux « quatre volontés » de l'homme au charme duquel elle succombe. Le chaos du sentiment se

⁸ O. Rosenthal, *L'Homme de mes rêves ou les mille travaux de Barnabé le sage devenu Barnabé le bègue* suite à une terrible mésaventure qui le priva quelques heures durant de la parole, *Verticales*, 2002, pp. 17-18. Dorénavant : HMR. Précisons ici que l'occupation principale de Barnabé est de nature botanique : il s'entoure de plantes d'appartement, ce qui explique les termes « plantation », « pot » et « branche ».

retrouve dans le chaos verbal, mais le désordre est maîtrisé : il préside à l'incarnation graduelle du texte de l'hétéro- à l'homodiégétique, avec un discours tout d'abord intérieur (« sans que mes lèvres trahissent mon secret ») puis extériorisé par la formulation interrogative finale ; là aussi, donc, apparaît un indice de vocalisation.

Ces déplacements de perspective vers une profération du texte doivent se comprendre à travers le vaste mouvement, qui court dans toute l'œuvre, par lequel celle-ci comprend systématiquement la possibilité de sa performance. C'est l'un des postulats de départ de l'article que Nancy Murzilli lui consacre : « L'œuvre d'Olivia Rosenthal [...] se construit de façon particulière à la fois dans et hors le livre et se nourrit entièrement de ce passage de l'un à l'autre, à travers performances, films, lectures, expositions [...].⁹ » La seconde moitié de l'œuvre¹⁰ montrera que cette tendance s'accroît, et que la liste y joue un rôle de premier plan – moins en direction d'une « simple » vocalité que vers un *hors-livre* et un déplacement des frontières énonciatives de la voix. C'est la raison pour laquelle on peut avancer, en citant Marie-Albane Watine à propos du « modèle vocal de la liste », que la vocalité de la liste rosenthalienne sert une « double injonction éthique : se départir de la rationalité graphique propre au *logos* catégorisant, tout en refusant la plénitude du sujet que présuppose traditionnellement la voix¹¹ ».

4.2.3 Echec de l'unité du sujet

Avant de passer à la suite de l'œuvre, il faut amener ici une information supplémentaire : Olivia Rosenthal, en parallèle à son activité d'écrivain, est une spécialiste de la littérature du XVI^e siècle (elle est maître de conférences à l'Université de Paris 8). Un grand nombre des particularités de sa syntaxe s'expliquent alors ; par exemple, les inversions syntaxiques (« tant que d'ici on est »), qui sont données par Bernard Combettes et Christiane Marchello-Nizia comme typiques du « français préclassique¹² ».

⁹ N. Murzilli, « L'expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal : *Les Larmes hors le livre* », in *Cahiers de narratologie* n° 23, 2012, p. 2, en ligne : <http://narratologie.revues.org/6633>, consulté le 15.08.2014.

¹⁰ Je précise ici que, par « œuvre », j'entends « œuvre écrite ». Je n'intégrerai pas dans mon corpus son devenir scénique, même si je le mentionne en tant que devenir du roman.

¹¹ M.-A. Watine, *art. cit.*, p. 406.

¹² Ces inversions évoluent entre 1550 et 1660, après quoi on observe « la disparition de la possibilité pour l'objet direct nominal de se placer ailleurs qu'en continuité immédiate du verbe transitif ». B. Combettes et C. Marchello-Nizia, « La périodisation en linguistique historique : le cas du français préclassique » in B. Combettes *et al.*, *Le Changement en français. Etudes de linguistique diachronique*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 138.

La liste elle-même est un objet trop neutre et trop universel pour pouvoir être identifié comme typique de la langue du XVI^e siècle, bien qu'un Rabelais, qu'un Montaigne¹³ en utilisent fréquemment. Plutôt, il s'agit d'envisager la question sous l'angle générique, et en particulier celui du *traité*, un genre dont Rosenthal se réclame dans le premier des trois extraits donnés ci-dessus. C'est – déjà – de Quignard que je me servirai pour observer cette proximité, car il s'est illustré dans cette forme à de nombreuses reprises et l'a théorisée. Qu'est-ce qu'un traité ? C'est, dit-il, « un genre fragmentaire par lequel, sur un sujet, il [Pierre Nicole] venait faire s'opposer des positions différentes. Saint-Évremond a repris cette forme qui n'existe que dans la littérature française et qui hérite directement des *Essais* de Montaigne¹⁴ ». Un jeu d'oppositions qu'il ne faudrait pas confondre avec une démonstration dialectique – bien au contraire. Quignard est du côté de la rhétorique et non de la dialectique, parce qu'il cherche à convaincre et jamais à démontrer. Dans un traité judicieusement intitulé « Le misologue » il décrit le développement de cette forme comme un anti-logos : « Pas de but. Pas de stratégie. De conscience. [...] Le rythme naît de l'angle formé par les mouvements tout à coup entrecroisés, qui ne le définissent que *cet angle* [sic] : pas même "l'espace" que définit cet angle, et pas même aussi longtemps que cet angle ne dure. Récit.¹⁵ » Ailleurs, il précise encore la nature du traité (en des termes qui reviendront souvent sous sa plume, pour qualifier l'économie scripturale de *Dernier royaume*) : « Ce sont des rebuts inclassables par rapport au cours de l'Histoire, une forme qui recueille ce qui est oublié. Ce sont des petites choses à la frontière du monde – ce qu'un Romain comme Albucius appelait des sordidissimes, qu'un moderne comme Lacan appelait l'objet petit a.¹⁶ ». On est, avec le traité, dans un discours « fragmenté », de nature juxtapositionnelle plutôt que hiérarchisée rhétoriquement. Mais on est tout de même dans une production qui supporte d'être qualifiée de « récit ».

Rosenthal décline ses romans dans cette perspective fragmentaire, comme elle répond, en termes de construction des effets narratifs (c'est-à-dire au niveau de l'*aisthesis*) au précepte a-stratégique énoncé par Quignard ; prenons l'exemple de *L'Homme de mes rêves*¹⁷, et de son personnage principal. Barnabé est un « héros » auquel non seulement il n'arrive rien

¹³ B. Sève consacre à Montaigne un chapitre entier (*De haut en bas. Philosophie des listes*, Seuil, 2010, pp. 183-203).

¹⁴ Entretien donné en 1997, à l'occasion de la réédition en poche des *Petits traités*, sur le site des éditions Gallimard, en ligne : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01032030.htm>, consulté le 15.08.2014.

¹⁵ P. Quignard, *Petits traités I*, Gallimard « Folio », 1997 [Maeght, 1990], p. 58. Dorénavant : PT1 et PT2.

¹⁶ Entretien Gallimard, 1997, cité.

¹⁷ O. Rosenthal, *L'Homme de mes rêves ou les mille travaux de Barnabé le sage devenu Barnabé le bête suite à une terrible mésaventure qui le priva quelques heures durant de la parole*, Verticales, 2002, dorénavant HMR.

d'héroïque, mais encore à la destinée duquel la narration ne préside pas vraiment. En témoignent de nombreuses remarques métanarratives insistant sur l'absence de planification du récit annoncé : « On ne sait pas si le portrait de Barnabé le sage devenu le bègue se précise et on a plutôt l'impression que non. » (*HMR*, p. 29.) Suivent deux pages où le destin du héros se mue en une pure spéculation, au conditionnel ou au futur. Fera-t-il ceci ou cela ? Deviendra-t-il bègue, comme le titre le promettait ? Pas de réponse, « on n'en est pas là, on a pris du retard » (*HMR*, p. 30). La promesse d'ailleurs ne s'accomplira pas, la narratrice préférant la différer sans fin : « on peut imaginer, autant prévoir toutes sortes de scénarios, de fins heureuses et malheureuses, autant prévoir le maximum » (*HMR*, p. 147). Barnabé ne devient pas bègue, c'est le récit qui s'en charge. On reconnaît les indices d'un indécidable, qui se présente ici de manière d'autant plus intense que la narratrice donne véritablement l'impression de refuser la responsabilité de la progression du récit : « l'aventure prend une autre tournure, Barnabé se met de la partie sans le vouloir, on l'y met, je l'y mets » (*HMR*, p. 159). Il ne s'agit pas de perdre la maîtrise, mais plutôt d'envisager de la perdre, de jouer avec l'idée de passation du pouvoir sur le récit, sur la dilution de l'énonciation, dans un jeu de chaises musicales des pronoms (*il, on, je*). La liste apparaît également comme figure de ce piétinement (ici encore associée à la répétition) :

En partant, Granpierre a laissé sur le guéridon de l'entrée plusieurs adresses, je suis là pour t'aider, a-t-il dit en donnant à Barnabé une tape amicale dans le dos, Entreprise Ménard, travaux de peinture et de maçonnerie, Entreprise Vandert et Velt, tous sols, Entreprise Charbonnier, parquets, moquettes, poses, découpes etc., Entreprise Picard, travaux de réfection peinture, devis gratuit, Entreprise Jardin, plomberie vingt-quatre heures sur vingt-quatre, Entreprise Pierre et C^{ie}, contactez-nous, Entreprise Garcia/Gonzales, peinture, travail soigné, Entreprise Satovsky, entreprise Vandert et Velt (déjà répertoriée plus haut), Entreprise Martial, maçonnerie, peinture, spécialiste dégât des eaux, Entreprise Faribalala, toute confiance, Entreprise... Granpierre a décidément la mémoire remplie de listes, satané Granpierre, drôle d'homme, a-t-il aussi retenu le nom de toutes les femmes qu'il a troussées, a-t-il la liste de ses amis, les oubliés, les fâchés, les fidèles, les autres, Barnabé passe en revue les entreprises citées, il ne fera aucune démarche aujourd'hui, aujourd'hui il a besoin de se reposer, de se dégager l'esprit, de ne pas fixer sa pensée sur le mur imbibé d'eau de sa chambre, et maintenant de son salon, de se détendre, de s'occuper, de s'inventer une activité, d'être affairé, artificiellement si nécessaire, de se faire pour la journée un petit programme qui ne lui laisse nul temps libre, il pourrait par exemple reprendre contact avec la botanique et pour cela mettre un peu d'eau dans l'arrosoir, et verser, verser, mais de l'eau, encore de l'eau, non, pas question, Barnabé après avoir pris entre ses mains les restes mal en point d'une petite crassula autrefois florissante, descend de chez lui et erre dans les rues. (*HMR*, pp. 60-61)

Cet aspect erratique (Barnabé devrait organiser un « programme », mais il ne le fait pas) du texte rosenthalien le rapproche à nouveau d'une littérature du traité, plus précisément de Montaigne, que Quignard identifie comme le testateur de cette forme. Bernard Sève observe que les *Essais* peuvent être lus comme on lirait

une “main courante” dans les commissariats de police : l'officier de police écrit au fur et à mesure, sans ordre autre que factuel, ce qui est porté à sa connaissance, il ne fait qu'enregistrer, sans autre effet immédiat. Si les *Essais* sont [...] une “main courante”, alors il faut les considérer comme une sorte de grande liste de pensées notées au fur et à mesure, sans élaboration secondaire, et dans une visée clairement thérapeutique.¹⁸

Il y a du Montaigne chez Rosenthal, en particulier dans les textes de la première moitié de l'œuvre. Reprenons le premier extrait, où le corps « étouffé se contient en se payant de mots, mots clairs et sourds, aux résonances de gueule » : cette évocation de l'accumulation listique s'accompagne d'une étrange expression, que l'on retrouve dans l'essai intitulé « De la vanité des paroles ». On y assiste à une démonstration de cette vanité, de la part d'un maître d'hôtel italien dont les propos sont rapportés par Montaigne en ces termes : « Il m'a fait un discours de cette science de gueule, avec une gravité et une contenance magistrale [...]. Il m'a déchiffré une différence d'appétits : celui qu'on a à jeun, qu'on a après le second et le tiers service [...]»¹⁹. La pratique de la liste traduit une méfiance vis-à-vis des mots, lorsque ceux-ci sont vides, qu'ils ne se rapportent qu'à un système de signes et non aux choses qu'ils désignent dans le monde²⁰. Sève note que l'un des aspects de la liste montaignienne est l'exposition et la satire de la vanité²¹. Chez Rosenthal, le risque de vanité de la liste est pleinement exposé, dans l'audace qu'aurait eue Granpierre de faire la liste de ses femmes, de ses amis, dans les promesses toutes identiques des entreprises énumérées. Mais surtout, l'écriture de Rosenthal rejoint celle de Montaigne dans ce trait, identifié par Sève, du « renoncement au dogmatisme²² » – en l'occurrence pour Rosenthal, le dogmatisme du roman. Le texte procède, comme celui de Montaigne, par ajouts successifs, par gonflement, sans présenter de trame précise. Les répétitions, interdites par l'économie romanesque traditionnelle, émaillent le texte rosenthalien. Plus encore qu'une « main courante » qui ne fait qu'additionner des faits, le texte rosenthalien tourne, erre, revient

¹⁸ B. Sève, *op. cit.*, p. 185.

¹⁹ Cité par B. Sève, *op. cit.*, p. 194.

²⁰ On retrouve ici l'écho d'un autre exemple, celui que j'empruntais à d'Aubigné, aux prises avec un Espagnol (cette fois), irrémédiablement pédant dans l'exposé de sa science des couleurs (cf. *supra*, II.3.3).

²¹ B. Sève, *op. cit.*, pp. 193-195.

²² *Ibid.*, p. 203.

en arrière, repart, sans aucune stratégie visible ni scénario identifiable (ce qui, bien sûr, ne signifie pas que Rosenthal pratique une écriture automatique, mais qu'elle met en scène une absence de stratégie).

C'est là ce que Quignard, dans *Rhétorique spéculative*, qualifie précisément de spéculatif. Dans ce recueil de traités prenant pour objet « la tradition lettrée antiphilosophique qui court sur toute l'histoire occidentale²³ », il s'agit une nouvelle fois de désenfouir le référent de dessous les codes qui le masquent, de « désassocier la convention » et « de réassocier le langage au fond de la nature » (RS, pp. 13-14) ; contrairement au philosophe, « le rhéteur ne démontre jamais, il montre » (RS, p. 14). L'un des moyens de cette monstration est la liste : « Liste d'images vitales, spéculatives, associatives, c'est-à-dire le contraire d'un *vade-mecum* de philosophie stoïcienne » (RS, p. 21), écrit-il encore à propos de Marc Aurèle, autre représentant du genre. En intitulant l'un de ses romans *Les fantaisies spéculatives de J.H. le sémite*, Rosenthal poursuit un but sinon tout à fait identique, du moins comparable aux préceptes énoncés par Quignard, en ceci, que le récit n'évolue jamais selon un plan identifiable par le lecteur, ni, semble-t-il, par les instances énonciatives qui l'assument. Le texte est construit sur un principe de spéculations partant d'un personnage central intitulé J.H., tout aussi incons(is)tant que Barnabé, prétexte comme lui à un récit qui ne progresse que par supputations et dispersions.

J.H. aime F. énormément. Il se demande juste comment il est possible qu'elle puisse l'aimer, lui. J.H., éternel jeune homme, en passe de devenir mais qui ne devient pas, pas encore, qui tarde, se questionne, J.H. est un homme inaccompli, juvénile, pas fini, tout pétri de ses incertitudes, des conseils qu'il a reçus comme des lois et auxquels il s'est plié, des règles qu'il s'est imposées parce qu'on les lui avait imposées, J.H. ne comprend pas bien ce que F. peut lui trouver, je ne suis même pas un très bel homme, je n'ai pas de charme particulier, pas d'argent, pas de grand destin public, je ne suis que J.H., fils unique de ma mère, biologiste de métier, bavard, vif, entêté et rêveur, je me disperse, je m'embrouille, je me perds et je me débats, je ne parviens jamais à l'unité [...] ²⁴.

On retrouve ici, comme dans les extraits précédents, un mélange : la phrase ne se termine pas où elle devrait (après « questionne », après « trouver »), elle transgresse les conventions syntaxiques de manière à ce qu'à ses limites mal définies réponde un autre brouillage, celui de l'énonciation. D'un *il* à un *je* : centration qui, pourtant, aboutit à une dispersion. Le *je* qui se perd ici, c'est aussi la figure de l'auteur ; le personnage de J.H. interroge, tout au long du livre,

²³ P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, Gallimard « Folio » 1997 [Calmann-Lévy, 1995], p. 13. Dorénavant : RS.

²⁴ O. Rosenthal, *Les fantaisies spéculatives de J.H. le sémite*, Verticales, 2005, p. 36. Dorénavant : FS.

son appartenance à la religion et à la culture juives, et il est facile (même si aucune intervention auctoriale n'explique jamais ce lien) de reporter cette interrogation sur Rosenthal elle-même. Le dernier chapitre est un dialogue, qui se clôt sur cet échange :

- *Alors tu te sens juif ?*
- *Je sens que mes expressions le disent.*
- *Es-tu dans tes expressions ?*
- *Je suis ici, je suis là.*
- *Es-tu juif ?*
- *Si je dis oui, je me violente.*
- *Et si tu dis non ?*
- *Si je dis non, je mens. (FS, p. 164.)*

On retrouve, dans cette aporie identitaire de la judéité, une problématique très présente chez Modiano. Mais Rosenthal va plus loin : pour elle, ne parvenir jamais à l'unité du sujet, c'est nier qu'une telle unité soit possible, ni même souhaitable. C'est reconnaître et adopter la maxime montaignienne « nous ne sommes jamais chez nous, nous sommes toujours au-delà²⁵ ». Dans cet appel à l'inconfort et au déséquilibre féconds, la logique du traité rejoint la vocalité du texte. Cette qualité vocale instaure un mode d'appréhension du roman qui en repousse la finalité : bien qu'*écrit* dans sa matérialité, il n'est pas *écrit* au sens de consigné de manière immuable, de marqué dans sa fatalité.

Ces quelques exemples ont, j'en suis conscient, davantage établi le caractère vocalisant d'une part, archaïsant d'autre part, d'une écriture organique et en constant déport énonciatif, que la prééminence absolue de la liste dans ces phénomènes. C'est que celle-ci, si elle est assez présente dans les premiers textes, est également peu autonome, la plupart du temps inscrite dans le tissu des procédés transgressifs qui mettent à mal la syntaxe et l'énonciation. Elle est sans doute plus visible dans la seconde moitié de l'œuvre, dont il sera question à présent.

²⁵ Je garde pour la note la citation élargie, extraite du début de l'essai « Nos affections s'emportent au-delà de nous » : « Ceux qui accusent les hommes d'aller tousjours béant après les choses futures, et nous apprennent à nous saisir des biens presens et nous rassoir en ceux-là, comme n'ayant aucune prise sur ce qui est à venir, voire assez moins que nous n'avons sur ce qui est passé, touchent la plus commune des humaines erreurs, s'ils osent appeler erreur chose à quoy nature mesme nous achemine, pour le service de la continuation de son ouvrage, nous imprimant, comme assez d'autres, cette imagination fausse, plus jalouse de nostre action que de nostre science. Nous ne sommes jamais chez nous, nous sommes tousjours au delà. » Montaigne, *Essais*, Livre I, chap. III « Nos affections s'emportent au dela de nous » in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 18.

4.2.4 Procès du contrôle énonciatif

*On n'est pas là pour disparaître*²⁶ marque un changement de méthode de la part de Rosenthal, qui parle en entretien d'une « nouvelle manière de travailler », consistant à prélever à l'extérieur du confinement habituel de l'écrivain le matériau langagier qui servira au roman. « Pour plusieurs de mes livres, j'ai réalisé des entretiens qui m'ont permis d'appréhender le réel autrement, de me décentrer et de me familiariser avec des univers que je ne connais pas bien (l'univers médical, carcéral, les métiers du BTP, les métiers de la pompe funèbre etc.).²⁷ » Ce changement accélère le processus d'éclatement énonciatif déjà en germe dans la première moitié de l'œuvre. Mais, alors que celle-ci offrait à la lecture un tissu discursif relativement unitaire malgré ses échappées constantes (on pourrait dire, en caricaturant un peu : une logorrhée reconnaissable), la seconde présente une disposition typographique très nettement fragmentaire. A l'intérieur de ces fragments apparaissent, de plus, des énonciateurs très différents les uns des autres, résultant de cette familiarisation avec des univers inconnus.

J'emprunte à la quatrième de couverture de l'édition de poche le texte qui présente *On n'est pas là pour disparaître* : « [Ce roman] part du portrait d'un homme atteint de la maladie d'Alzheimer pour saisir sur le vif ce qu'est la perte de la mémoire, de la parole et de la raison. » Le résumé n'est pas entièrement fidèle au projet général du livre, car il est un peu abusif de prétendre que Rosenthal « part » de Monsieur T., l'homme en question, ou que de cet homme il est fait un « portrait ». Il serait plus exact de dire que Rosenthal lui consacre une partie importante de l'espace du texte – mais une partie parmi d'autres, sans hiérarchie entre elles. Le texte est présenté sous une forme discontinue ; si l'on peut qualifier de fragments les paragraphes qui le composent, c'est par leur séparation typographique d'abord, puis dans les différences morphologiques et stylistiques qu'ils montrent les uns par rapport aux autres (les actualisations du discours par diverses instances – divers pronoms –, l'usage de registres différents) ; surtout, ces fragments se caractérisent par une hétérogénéité énonciative, que l'on observe dans la multiplication des types de discours. L'énonciation peut être relativement neutre, comme lorsqu'il s'agit de revenir sur des éléments d'histoire médicale relatifs à la maladie d'Alzheimer ; mais on lit aussi des fragments composés de dialogues entre Monsieur T. et ses soignants, de monologues de Monsieur T. ou de sa femme, d'extraits de rapports

²⁶ O. Rosenthal, *On n'est pas là pour disparaître*, Verticales « Folio », 2007. Dorénavant : ONE.

²⁷ Entretien sur le site *La Marche aux pages*, en ligne : <http://la-marche-aux-pages.blogspot.ch/2010/10/entretien-avec-olivia-rosenthal.html>, consulté le 15.08.2014.

médicaux. On y trouve également une forte présence « autobiographique » - un terme à prendre avec distance, comme le « portrait » de Monsieur T., étant donné le caractère logiquement fragmentaire des informations que Rosenthal donne à propos d'elle-même lorsque le lecteur peut assimiler le *je* à une figure d'auteur²⁸ (car tous les *je* du livre ne se rapportent pas uniquement à cette figure). A noter également : il existe dans *On n'est pas là pour disparaître* de nombreuses apostrophes au lecteur sous forme d'« exercices », lesquels occasionnent parfois la présence de listes. Ces fragments sont fondés sur un principe prophylactique : la mémoire et l'esprit doivent sans cesse être sur le qui-vive, pour se prémunir d'une possible intrusion de la maladie.

Faites un exercice.

Pensez à tout ce pour quoi vous pourriez dire, sans aucune erreur possible, que jamais vous ne le ferez.

Jamais je ne sauterai en parachute
Jamais je n'achèterai une arme à feu
Jamais je ne me jetterai sous le métro
Jamais je n'aurai d'enfant. (ONE, p. 78.)

Mais la liste se manifeste également dans les autres types de fragments, sans réelle distinction : certaines constituent un fragment entier, sans autre accompagnement narratif ; certaines sont introduites par un sujet qui la thématise, comme ci-dessous :

Je vais faire la liste de toutes les maladies qui portent le nom d'un médecin : la maladie de Parkinson, la maladie de Creutzfeldt-Jakob, la maladie d'Alzheimer, la maladie de Hailey-Hailey, la maladie de Paget, la maladie de Wagner, la maladie de Lafora, la dermose transitoire de Grover, la maladie de Crohn, la maladie de Charcot-Marie-Tooth, de Hodgkin, de Niemann-Pick, de Tourette, de Krabbe, le syndrome d'Allgrove, d'Apert, de Bean, de Brown, d'Alagille, de Clara Fowler, de Crouzon, de Frazer, de Finlay, de Gougerot-Sjögren, de Johanson-Blizzard, de Kartagener, la maladie d'Ehlers-Danlos, de Naito-Oyanagi, de Van Buchem, de Lobstein, d'Unverricht-Lundborg, de Stargardt, de Strümpell-Lorrain, de Nail-Patella, de Jacobsen, d'Imerslund-Gräsbeck, de Nasu-Hakola, d'Ellis-Van Creveld, le syndrome de Lowe, de Loeys-Dietz, de Stickler, de Varadi-Papp, de Meckel, de McKusick-Kaufman, de Van der Woude, de Wilson-Turner, de Wilskott-Aldrich, de Jones et j'en passe. Il y a trop de maladies, beaucoup trop. Et il y a aussi trop

²⁸ Quelques exemples : « Ce livre a pour but de m'accoutumer à l'idée que je pourrais être un jour ou l'autre atteinte de la maladie de A. ou que, plus terrible encore, la personne avec qui je vis pourrait en être atteinte. » (p. 17) ; « Je m'appelle Olivia Rosenthal / J'ai trente-neuf ans / Je suis née à Paris dans le neuvième arrondissement. » (p. 112) ; « Je me demande comment aurait été ma vie si ma sœur n'avait pas mis fin à ses jours. » (p. 160).

de médecins. S'il y avait moins de médecins, certaines maladies ne porteraient pas de nom. On ne les connaîtrait pas. Elles flotteraient dans l'univers vague des maladies non identifiées et on pourrait ainsi être sûr de ne pas en être atteint.²⁹ (ONE, pp. 65-66.)

La liste, dans *On n'est pas là pour disparaître*, est plus identifiable que dans les premiers romans ; le caractère fragmenté du texte la rend plus isolée, plus visible. Son isolation n'est pas totale ici, dans la mesure où la liste est introduite puis commentée au sein du même fragment (alors qu'ailleurs, parfois, elle coïncide parfaitement avec les limites typographiques du fragment ainsi constitué³⁰), mais on constate tout de même une très forte typicité de la forme, peu ou pas enrayée dans son développement, et non parasitée par d'autres procédés marquant la vocalité ou l'archaïsme, ce qui était le cas des romans précédents. Si l'on passe maintenant de la forme à la signification du passage, l'intérêt de ce dernier exemple réside alors dans le fait que le sujet rosenthalien central (logorrhéique et privilégiant l'aléatoire narratif, auquel les premiers textes nous avaient habitués) n'a pas disparu, contrairement à ce que la forme du texte pouvait laisser supposer. Il s'est fait plus discret. Il s'agit, pour lui, dans la dénomination et l'identification des maladies portant un nom de médecin, d'organiser et de maîtriser la connaissance de ces objets afin de se prémunir contre l'hypothèse d'en être un jour atteint. De la même façon, *On n'est pas là pour disparaître* est parsemé de listes dont l'énumération s'apparente à un exercice mnémotechnique : le langage se veut thérapeutique et prophylactique (ce en quoi, si l'on se réfère à Sève, cette liste constitue encore une réminiscence montanienne). Mais ici, l'exercice tourne court, et c'est finalement l'angoisse que l'on cherchait à écarter qui domine ; le discours du sujet, qui entamait le paragraphe selon une visée comparable à celle des scientifiques qu'il énumère, le termine sur le mode infantile et pathétique du « on dirait que ».

Allons plus loin dans l'observation du sujet rosenthalien inscrit. Faire le vœu de n'être jamais atteint par la maladie d'Alzheimer est un vœu pieux, qui plus est flanqué d'une « superstition » (ONE, pp. 35-37) selon laquelle écrire sur un tel sujet renforcerait la probabilité que le destin vous désigne ironiquement comme futur porteur de la maladie. Cela, associé aux « exercices » qui paraissent fort dérisoires : il n'en faut pas plus pour que tombe, comme un constat définitif, le fragment suivant : « Écrire sur la maladie de A. est par nature voué à l'échec. » (p. 102.) Écrire, c'est-à-dire entre autres faire des listes, se rassurer en ramenant à soi

²⁹ Remercions le ciel qu'une telle liste ne soit pas tombée entre les mains de Chevillard : avec un tel matériel à sa disposition, il nous aurait tous multiples fois contaminés.

³⁰ Par exemple dans ce fragment, cité ici dans son intégralité : « Apraxie, agnosie, alexie, anosognosie, aphasie, acédie, acrasie, anorexie, anémie, avanie, avarie, accalmie, ataraxie, asphyxie, agonie. » (ONE, p. 121.)

les objets que la dégénérescence du corps et de l'esprit menacent sans cesse de mettre hors de portée, à la manière d'un Malone qui serait encore bien valide. Comme chez Beckett, le contrôle est un échec, l'ordonnement des choses est un échec, et de croire que l'on peut écrire pour ne pas tomber malade en est un aussi – finalement c'est toute lutte contre la mort qui est vaine. Un constat assez évident en soi, mais qui permet à Rosenthal de développer un dispositif romanesque par lequel elle démontre que toute tentative de systématisation et de circonscription du sujet, de son corps et de sa langue étant vouée à l'échec, il s'agit de multiplier les instances discursives, de dépasser la clôture limitante de l'individu. On retrouve ici les mêmes préoccupations qui fondaient la liste du corps chez Rabelais, dans l'insistance amenée par l'usage de la liste sur l'impossibilité de le circonscrire par le langage (cf. l'anatomie de Quaresmeprenant, *supra*, I.2.5). La langue ne permet pas de vaincre la mort, mais elle permet, chez Rabelais, de comprendre la vie ; chez Rosenthal, de rester vivant à travers l'autre.

4.2.5 Une instabilité reconduite

Cette multiplication a également lieu dans *Que font les rennes après Noël ?*, roman fragmentaire toujours, que l'on peut résumer dans un premier temps à ceci : une narratrice s'adresse à elle-même, à la deuxième personne du pluriel, et observe sa propre évolution depuis son enfance, dans un monde sans unité qu'elle a du mal à concevoir. Le motif principal de cet inconfort court tout au long du texte, dans le rapport que la petite fille, puis la jeune femme, entretiennent avec l'animal ; l'impossibilité pour la première de s'en faire offrir un par ses parents se transforme en une autre impossibilité pour la seconde, celle de l'appréhension d'un monde dépourvu de métarécit, où le père Noël n'existe pas et où ses rennes ne peuvent lui être empruntés pour fuir là où l'appelle sa propre animalité.

Comme pour la quatrième de couverture de *On n'est pas là pour disparaître*, ce résumé ne fait pas vraiment justice au texte, narrativement complexe. En effet, de nombreuses voix se font entendre au fil des fragments qui le composent, et ainsi à nouveau plusieurs instances de discours, parmi lesquelles on observe, outre le sujet en *vous*, des fragments ressortissant au genre de l'essai scientifique ; d'autres où le *je* s'incarne en un employé de zoo ; d'autres en dresseur ou encore en boucher³¹. De nombreux fragments ne peuvent pas être clairement attribués à l'une

³¹ « Avant de commencer à écrire *Que font les rennes après Noël ?*, j'ai réalisé des entretiens avec un soigneur de zoo, un vétérinaire, des chercheurs en laboratoire, un boucher, un dresseur de loups, un éleveur, entretiens que j'ai enregistrés et transcrits entièrement. Et il m'a semblé nécessaire, non seulement, d'utiliser les informations que

ou l'autre de ces voix et s'installent dans la polyphonie. Dans ce texte, la liste est quantitativement moins présente que dans *On n'est pas là pour disparaître*, mais elle apparaît notamment en deux de ses lieux stratégiques : son début et sa fin. Celle de la première page est une liste d'animaux hybrides :

Tigrons, léopons, pumapards, jaglions, tiguars, jaguleps, léoptigs, tiglons, liards, léonards sont non seulement des mots rares mais aussi des êtres de chair et d'os [...]. Ces animaux étranges ne peuvent être véritablement considérés comme sauvages, puisqu'ils n'existent pas à proprement parler dans la nature et n'appartiennent à aucune espèce répertoriée. En conséquence, on a sans doute le droit d'en faire légalement l'acquisition. Il faut savoir cependant que l'on met sa vie en péril en accueillant chez soi l'un de ces spécimens, d'autant que de savantes études ont montré que les rejetons inter-espèces sont sujet à de fréquents et graves troubles mentaux.³²

Ce fragment (qui rappelle thématiquement les listes de Chevillard) se comporte peu comme le précédent, où figurait la liste des maladies. La liste dénote une volonté classificatoire et exhaustive, mais elle soulève une inquiétante étrangeté : comme on passe du mot rare à l'être réel, on passe de l'animal de compagnie (probablement mignon) à la bête dangereuse (et mentalement instable). L'identité énonciative se partage entre le ton savant de l'information zoologique et la peur de la narratrice qui, entre l'enfance et l'âge adulte, n'admet qu'avec difficulté que « mignon » et « sauvage » peuvent coexister. Cette coexistence contradictoire apparaît aussi dans la syntaxe : à l'énumération de ces noms inhabituels, à cette attaque de phrase trop accumulative pour ne pas dérouter le lecteur, succède un discours encombré de termes hiérarchisants (puisque, en conséquence, cependant, d'autant que) comme s'il fallait *rameuter* ces organisateurs pour éviter de se perdre dans la jungle verbale qui menace.

Quant au dernier fragment du livre, le voici dans son intégralité :

Vous repensez à tous ces films que vous avez vus avec votre mère, à la manière dont vous les reverriez aujourd'hui, à ceux que vous avez vus depuis, aux relations que vous entretenez désormais avec le sexe, la violence et la mort, à l'apprentissage du plaisir, de la colère, de la tristesse et des larmes, aux séparations nécessaires, à ce qu'elles laissent, vous n'avez plus peur, vous n'avez plus honte, vous n'appartenez plus à votre mère, vous n'appartenez plus à votre mari, vous vivez votre vie sauvage tout en restant civilisée, vous parlez, vous frémissez, vous humez, vous léchez, vous mordez, vous caressez, vous mangez de la viande, vous écoutez des bouchers, vous n'êtes pas dégoûtée, vous n'avez pas la

j'avais recueillies mais aussi de donner voix à ceux que j'avais rencontrés. » O. Rosenthal, Entretien sur le site *La Marche aux pages*, cité.

³² O. Rosenthal, *Que font les rennes après Noël ?*, Verticales, 2010, pp. 13-14. Dorénavant: QFR.

nausée, vous riez, vous critiquez, vous compatissez, vous aimez, vous restez aux aguets, vous n'êtes ni protégée, ni désarmée, ni imprégnée, vous ne regrettez pas l'enfance, l'âge d'or, l'origine, la soi-disant innocence, vous ne vous hérissiez pas contre la terre entière, le silence n'est pas votre arme de guerre, vous acceptez l'idée que les rennes soient transportés dans des camions réfrigérés, vous ne croyez pas au père Noël, vous ne suivez pas le traîneau, l'âge vous libère. (QFR, p. 211.)

Il y a plusieurs sous-listes dans la liste d'ensemble, celle qui s'articule autour du groupe *vous* + verbe. Les items en « vous repensez à » sont suivis d'autres items constitués par des prédictions intransitives, comme si l'on se rapprochait au plus près de l'animalité recherchée, comme si l'appauvrissement grammatical rejoignait un appauvrissement du monde lorsque le sujet régresse dans l'animalité³³. Apparaissent comme animaux les verbes « humer, lécher, mordre » – et pourtant la suite de la liste, avec la séquence « vous riez, vous critiquez, vous compatissez, vous aimez » présente autant d'actions propres à l'humain. Une réconciliation est ainsi établie entre l'humain et l'animal, parfaitement résumée par la proposition centrale « vous vivez votre vie sauvage tout en restant civilisée ».

Ce fragment, malgré ses airs de bilan général du texte qui le précède, réaffirme la conjonction asyndétique des événements de la vie de la narratrice, à la manière du « traité », un fragment s'ajoutant à un autre, un item à un autre, sans que l'effet d'ensemble soit clairement explicité – ou plutôt, l'explicitation la plus aboutie est enfouie au centre de la liste, comme passée en contrebande. Si cette explicitation exprime bien un *équilibre*, le texte se termine sans que le sujet parvienne pour autant à une *unité*, alors que tout, dans les pages qui précèdent, exprime le mal-être d'un déracinement de la narratrice hors du monde animal – un monde duquel elle croit avoir été soustraite et auquel elle voudrait réaccéder pour se sentir enfin entière. Au contraire, l'enjeu de la libération finale est la non-filiation, le multiple, l'animal sous sa forme changeante et insaisissable de *meute*, comme l'ont théorisé Deleuze et Guattari :

[Q]u'est-ce que ça veut dire, l'animal comme bande ou meute ? Est-ce qu'une bande n'implique pas une filiation qui nous ramènerait à la reproduction de certains caractères ? Comment concevoir un peuplement, une propagation, un devenir, sans filiation ni production héréditaire ? C'est très simple [...]. Nous opposons l'épidémie à la filiation, la contagion à l'hérédité, le peuplement par contagion à la reproduction sexuée, à la production sexuelle. Les bandes, humaines et animales, prolifèrent avec les contagions,

³³ On peut penser ici à la célèbre formule de Martin Heidegger, qui séparait les trois ordres minéral, animal et humain selon une hiérarchie portant sur le pouvoir de chacun de ces trois ordres sur le monde : « la pierre est sans monde (*weltlos*), l'animal est pauvre en monde (*weltarm*), l'homme est configurateur de monde (*weltbildend*) ». (*Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde, finitude, solitude*, trad. D. Panis, Gallimard, 1992, p. 277.)

les épidémies, les champs de bataille et les catastrophes. C'est comme les hybrides, stériles eux-mêmes, nés d'une union sexuelle qui ne se reproduira pas, mais qui recommence chaque fois, gagnant autant de terrain.³⁴

La multiplication par « contagion » fournit une image adéquate de la progression du récit rosenthalien par listes ; elle rend bien compte de la fascination qui préside au dénombrement des maladies d'ONE comme à celui des animaux hybrides de QFR : où le souci documentaire et ordonné rencontre, sans que cela semble avoir été prévu, un déferlement, une meute de mots qui déstabilise, ensauvage, déplace (déterritorialise) le sujet. A ce constat, il faut encore ajouter la remarque suivante, toujours chez Deleuze et Guattari, quelques pages plus loin : « L'erreur dont il faut se garder, c'est de croire à une sorte d'ordre logique dans cette enfilade, ces passages ou ces transformations. [...] Il n'y a pas d'ordre logique préformé des devenirs ou des multiplicités³⁵ ». Chez Rosenthal non plus, pas de logique, c'est-à-dire pas de logos ; la seule loi qui existe est celle qui interdit l'avènement d'un sujet plein et stable. La réconciliation du sujet avec ses avatars se fait au prix d'une instabilité discursive qui ne se résout pas ; génériquement, les « caractères » du roman, ses recettes, sa clôture et sa stabilité ne sont pas « reproduits ». Le sujet acquiert son identité à travers la juxtaposition de caractéristiques incompatibles entre elles, mais toujours reconduites, toujours recommencées.

Après ce survol de l'œuvre, je souhaite, comme annoncé, revenir plus précisément sur deux romans, représentatif pour l'un des débuts, pour l'autre des travaux récents de Rosenthal, afin de les observer de manière approfondie.

4.2.6 Dans le temps – une réduction à l'animal

Dans le temps est constitué, dans sa première partie, de 38 « brouillons », généralement longs d'une à trois pages, tantôt à la première personne du singulier, tantôt à la troisième, tantôt en *nous*, en *on* ou sur le mode impersonnel de l'aphorisme. Cette énonciation fuyante et éclatée rejoint, dans l'indécision dont elle témoigne, la notion liminaire de brouillon ; plus exactement, elle en confirme le pluriel. En effet, chaque nouveau chapitre se fonde sur une structure énonciative déconcertante, que le précédent n'aura pas orientée. Prenons comme exemple les brouillons II, III et IV, dont voici les trois débuts : « L'amie de mon amie a les oreilles pointues », « J'ai rapporté à maman tout un tas de feuilles d'automne », « C'est l'heure

³⁴ G. Deleuze & F. Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 295.

³⁵ *Ibid.*, pp. 306-307.

où monte l'étoile du berger » (*DLT*, pp. 11, 15 et 19). Suivront trois ébauches de récits, le premier mettant en scène une narratrice, le second un narrateur (homodiégétiques tous deux ; l'énonciation est discursive), le troisième présentant effectivement un berger, sans présence apparente de narrateur (énonciation historique). Chacun de ces débuts fonde le site d'un nouveau roman possible.

A cette particularité structurale s'ajoute, comme on l'a vu, une syntaxe inhabituelle, en roue libre, évoluant au fil des brouillons. On observe assez nettement cette évolution si l'on se penche sur la ponctuation, et en particulier sur le nombre de points (parmi lesquels on comptera également quelques points-virgules, en très petit nombre) séparant les phrases les unes des autres. Le premier brouillon n'est constitué, en fait de ponctuation, que du signe « (...) » ; le deuxième compte 34 points, le troisième 22, le quatrième 5. A partir du brouillon V, et jusqu'au dernier qui porte le n° XXXVIII, à de rares exceptions près³⁶, on ne trouve à chaque fois qu'un seul point – le point final. Cet emballage de la phrase, alors très largement agencée par des virgules, entre en forte résonance avec le « à haute voix » de l'exergue (difficile à identifier, entre la didascalie et la devise). Car la transformation progressive de la ponctuation contrarie la lecture silencieuse et suggère effectivement la mise en place d'une lecture performative. La lecture muette est reconnue comme propre à la modernité³⁷ : cette transformation s'avère peut-être, dès lors, l'un des symptômes d'un bousculement historique du roman en tant qu'objet autosuffisant, fini et privé.

Dans sa seconde partie, plus courte (45 pages sur 159) et intitulée « Exercices pour s'aérer la tête », le texte prend la forme d'une charade : un premier paragraphe fait le sommaire, listé, des dix personnages qui apparaissent dans les huit courts chapitres suivants.

Mon premier est une jeune fille blonde et grande que d'aucuns disent de bonne famille ; mon second une autre jeune fille blonde, moins grande mais altière ; mon troisième un joueur de rugby aux larges épaules ; [...] mon huitième, le voyageur plus vieux que tous, entre loup de mer et voleur de grand chemin, une grosse moustache lui barre le visage et lui traverse la tête ; mon neuvième une pantoufle. Je suis le dernier. (*DLT*, p. 115.)

³⁶ Ces exceptions sont : le brouillon VI (7 points), VII (2 points), XX (0 points), XXI (0 points), XXII (2 points) et XXVII (7 points).

³⁷ Voir les travaux de Roger Chartier à ce propos, notamment dans son article « Du livre au lire », in *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, pp. 79-113. C'est aussi la position de Quignard, pour qui solitude et lecture sont indissociables : « La littérature suppose la lecture. La littérature moderne suppose la lecture muette et individuelle. La lecture muette et individuelle suppose le retrait, la solitude et le silence. » (*PT2*, p. 28.)

La liste est dévoyée de son rôle initial de sommaire, qui eût été pure information organisationnelle, un inventaire fermé. Elle se change en jeu. A la régie ludique du texte, sous forme de cataphore, répond le dernier chapitre, qui n'est pas le « mon tout » que le format de charade laissait attendre, mais, justement, « le dernier ». Il faut déceler, dans cet écart de structure, une indication métanarrative portant sur la fabrique romanesque : autant les brouillons n'auront pas été localement transformés en une œuvre finie, autant les chapitres annoncés par la charade ne serviront pas à refermer confortablement le récit sur un ensemble dont la cohérence serait donnée d'emblée. Le terme « exercices » en était déjà un indice : le texte présente à son lecteur la possibilité de sa propre manipulation ludique. Mais une nouvelle fois, et pour reprendre la terminologie de Picard, (cf. *supra*, III.3.7), le *playing* excède le *game* ; le lecteur est invité à participer à la construction du récit, mais il ne pourra s'inscrire dans la place que le jeu lui réserve que s'il en accepte la fondamentale précarité.

Le dernier chapitre s'ouvre sur une confirmation du programme annoncé : « Je suis le dernier j'ai dit, j'ai dit je suis le dernier. Celui qui doit faire le guet, veiller au bon déroulement des choses [...] » (*DLT*, p. 154.) La présence de ce narrateur durant les sept courts récits qui précèdent, bien que constante, aura été relativement discrète. Le narrateur reprend ici une place centrale, ou plutôt il donne l'impression de vouloir le faire ; le double « j'ai dit » sert à rappeler une fonction d'énonciation qui rejoint la fonction originelle de régie présentée dans la charade. « Veiller au bon déroulement des choses » c'est, pour lui, garder un contrôle sur la narration qu'il souhaite fondée sur un logos, unifiée dans son action. Mais, on le constate rapidement : entre son souhait et le déroulement véritable du récit, un décalage se crée.

[T]out prévoir est un art de haute technicité [...]. Donc, je n'ai qu'à préparer l'histoire, dérouler les enchaînements fortuits à partir de ce que je suppose d'abord, au tout début, quand l'événement ne se produit pas exactement selon les modalités requises et que des occasions se présentent, quand l'événement n'est pas absolument tenu dans les limites imposées par mon souci de la règle et du travail bien fait, quand l'occasion est la plus forte, imprévisible, et met en désordre la stricte architecture du temps, et je n'ai qu'à inventer les suites jusqu'à l'inquiétude et me tenir dedans comme dans ma ruche, ma maison, mon abri ou ma tombe en exposant dehors ce qui ne me protège plus de moi-même. (*DLT*, pp. 154-155.)

Le narrateur se donne comme le dépositaire des lois de l'architecture temporelle du récit, mais il lui est tout aussi impossible qu'au lecteur d'exercer son pouvoir de prévision – le « tout prévoir » se change en un « imprévisible » – comme il lui est impossible de boucler sa phrase dans les limites spatiales que la norme exige.

Ce projet de maîtrise est bousculé dans son exposé même. La séquence énumérative « ma ruche, ma maison, mon abri ou ma tombe » est une illustration de ce paradoxe : alors même qu'il exprime un rêve de repli (« comme dans »), le lieu de ce repli est pluralisé. Le sujet est poussé (hors) de l'un à l'autre. Le rêve est celui de l'*ordre*, romanesque et phrastique, ici doublement absent. Il est aussi celui de l'*achevé*, de l'*unique*. Mais « l'histoire » qu'il faut préparer devient « les suites » qu'il faut inventer, démultiplier, à l'image des abeilles de la ruche, à l'activité industrielle et peu créative. L'image de l'abeille sert ici une double fonction. En premier lieu, la tâche de la narration, si elle doit se contenter des « modalités requises », renvoie le narrateur à une animalité ingrate et abrutissante. Ensuite, cette animalité annonce une métamorphose du narrateur en direction d'une pluralité énonciative, d'un « devenir-essaim » de la narration, à la tâche de laquelle un seul narrateur, visiblement dépassé, ne suffit plus. On n'atteint pas encore ici cet état métamorphosé, pluralisé, que mettront en place les textes ultérieurs. Bien plutôt, consigné dans son abri comme dans son impuissance à maîtriser le récit, le narrateur est pris par un asservissement au récit, pareil à celui qu'expose Pascal Quignard dans un entretien :

Il me semble parfois que nous sommes une espèce asservie au récit. On mendie un récit. Un ami vous prend par le bras et vous supplie tout à coup, dans la panique, de lui procurer l'adresse d'un bon psychanalyste: c'est un héros qui cherche son roman. "Une intrigue!", tel est le cri dès que le cri devient langage. [...] De même que les abeilles récitent en rentrant à la ruche le trajet qu'elles ont accompli jusqu'à la fleur, marquant leur position par rapport au soleil, de même notre espèce semble être scrupuleusement tenue en laisse par le besoin d'une régurgitation linguistique de son expérience.³⁸

La métaphore s'adapte assez bien à l'extrait de Rosenthal, dans la mesure où l'esquive du narrateur face à un récit qui se construit finalement malgré lui, semble bien être l'expression penaude d'une impuissance. La réduction à l'animal sert à illustrer une répétition, un ordre. Le roman apparaît comme un abri et une protection (la ruche), ce qui ne veut pas dire que, pour Rosenthal, si « notre espèce » est bien « tenue en laisse » par un besoin de romanesque soumis à l'intrigue et au « bon déroulement des choses », le travail du romancier n'est pas de remettre en jeu ce canevas, si confortable qu'il menace de stagnation, de l'abri à la tombe.

Cette proximité de pensée entre Rosenthal et Quignard se vérifie dans la suite du dernier chapitre de *Dans le temps* : on y lit un dialogue entre deux personnes, le narrateur et un étranger

³⁸ P. Quignard, « La déprogrammation de la littérature » in *Le Débat* n° 54, 1989, repris dans *Écrits de l'éphémère*, Galilée, 2005, p. 236.

qui s'est perdu. Le narrateur cherche à valider le parcours de l'étranger au sein d'une mécanique romanesque :

- Oh, mais tu as un visage altier, visage de belle éloquence et de grande noblesse ce m'est avis. Égaré dis-tu, égaré. A moins que tu ne sois parti de nuit, quitté le royal séjour pour essayer une vie plus anonyme. A moins que tu n'aies tracé dans la nuit ton chemin de fuite et travaillé à disparaître. Qu'en dis-tu ?
- Rien. Tu fais erreur. Je suis parti de grand matin pour les champs et par sentier connu et me voici. (DLT, p. 155.)

Le narrateur « mendie le récit », cherche à réinjecter du roman archétypique, de l'Odyssée, dans le témoignage du voyageur. Devant les dénégations de l'étranger, qui n'invoque pour expliquer sa présence que le hasard, le narrateur dans son inconfort admet qu'il ne peut se contenter d'une telle explication. Il se fait Pénélope, rhapsode de fragments romanesques à retisser les uns aux autres :

Alors au fort de la nuit il faut inventer un lendemain. Et le lendemain, même travail, même peine et pas de répit. Et le surlendemain, même travail, même peine et pas de répit. Je pense : nous sommes des hommes mais cela ne suffit pas à me calmer. Je pense : nous sommes des animaux, et cela a déjà une vertu curative, cela mène, cela conduit, cela porte, interrompt momentanément les conversations à mi-voix et nocturnes, les suites, l'avalanche des changements possibles ou impossibles, donc continuer à scander ce qui, de vérité, prendra la forme : nous sommes des animaux [...]. (DLT, p. 156)

L'animalité se confirme, dans le reste du chapitre, où la phrase « nous sommes des animaux » se répète en leitmotiv, jusqu'à déboucher sur la dernière phrase du chapitre et du livre : « Si nous étions des animaux ! » (DLT, p. 159). La plainte porte, ici encore, sur un besoin d'ordre, de *réparation*³⁹ que le roman devrait satisfaire, ce qu'il ne fait pas. Au contraire, il expose un emballement logorrhéique de la phrase et du récit, sans cesse à reprendre et à réinventer, sans espoir de clôture.

Le souhait d'animalité qu'exprime le narrateur rosenthalien est principalement un regret de cette clôture. On retrouve un rapport entre l'état animal et le roman fantasmé ; une concordance entre ce « pauvre en monde » (l'univers de l'animal résumé à une suite d'actions-réflexes, restreintes dans l'espace et dans le temps) et ce qui « mène », « conduit » et « porte », ce qui interrompt l'avalanche de l'écriture. Mais bien aussi une discordance, et c'est en cela que le

³⁹ *Ibid.*, p. 239 : pour Quignard, « la technique [romanesque] revient à ceci : je répare des déchirures impossibles dans le temps et dans l'espace. »

roman rosenthalien interroge constamment ses propres limites, présentant toujours la clôture rêvée comme impossible. Dans l'extrait suivant, la clôture animale est à la fois vécue par le narrateur, sujet de l'énonciation, et transgressée dans son langage. Il s'agit du brouillon III, intitulé « Portrait du fils prodigue », où le fils en question vit reclus au sein du binôme familial qu'il forme avec sa mère, à qui il apporte des petits cadeaux insignifiants, tel un chat ramenant ses proies au foyer. C'est la fin du chapitre. Le sujet exprime ici un regret, celui de s'être sacrifié :

[...] de m'être donné en dépit du ridicule et des attrait du monde à cette maison close où vit seule la femme de ma vie usée et qui vers moi jamais ne tourne ses regards de m'être donné pour mon malheur et à mon corps défendant à tout son amour inexprimé et d'évidence qui ne souffre nulle discussion nulle remarque et grâce auquel elle peut ici même et à ce jour lever les yeux à peine et accepter mon présent fleurs plantes sans nom feuilles d'automne et s'il le faut et suivant la saison oiseaux bêtes rampantes escargots dans leurs boîtes à chaussures et à trous bêtes rampantes petits vers têtards œufs plumes coquillages graviers et oiseaux encore parce qu'ils volent et chantent et volent et chantent et volent et chantent. (*DLT*, p. 17.)

Le *je* se trouve ici pris dans une vie qu'il souhaite proche de l'animalité, parce qu'ainsi seulement elle prendra du sens, dans la succession agrammaticale des petits cadeaux qui font de lui un être « suivant la saison », un être de rabâchage, sans but ni perspective autre que la succession restreinte d'actions simples dans un temps simple, ramper, voler, chanter – le catalogue de tout ce que le sujet peut faire. La répétition finale, dans sa polysyndète, peut être vue comme une résolution triste de la liste, une réduction à deux items des possibles énumérés, dont le changement de l'un à l'autre n'est induit que parce que, lorsqu'on est un oiseau et qu'on a fini de voler, il ne reste qu'à chanter, et vice versa. « Même travail, même peine et pas de répit », ou le dépit de conduire le récit à sa totalité programmée. Ici, la liste participe d'un discours sur le roman, roman qui pour survivre devrait pouvoir prolonger l'énumération plutôt que de la voir s'étioler et se résoudre en un radotage vide.

4.2.7 Un détour via Proust

Interroger la généricité de ce texte demande aussi de reconnaître le lien intertextuel fort qui relie *Dans le temps* à Proust. En effet, bien qu'aucun passage du texte de Rosenthal n'y fasse explicitement référence, son titre semble être un rappel de la célèbre clause du *Temps*

retrouvé⁴⁰. Le premier réflexe du commentateur serait de voir dans ce premier roman de Rosenthal une sorte de programme : reprendre là où Proust s'est arrêté. Mais cette solution est trop grossière, venant d'une auteure qui impose dès son entrée en littérature une différence très marquée par rapport à une mécanique romanesque de progression simple, fondée sur un rapport de contiguïté des événements relatés (un type de roman dont Proust n'est, de toute façon, pas un représentant). Proust et Rosenthal ne doivent pas être appariés selon un schéma de filiation classique (au niveau thématique par ailleurs, toute filiation chez Rosenthal est très problématique, comme certains des extraits précédents le suggèrent) mais plutôt selon des liens à la géométrie variable⁴¹. « Dans le Temps » est la phrase par laquelle le Grand Roman rêve de sa clôture et de sa perfection ; c'est le fantasme d'une symétrie cosmique qui fait se répondre, « se toucher simultanément » les deux extrémités de la *Recherche*. Dans le temps est la dénonciation de ce fantasme, et l'affinité qui existe entre les romans de Rosenthal et la *Recherche* doit bien plutôt être considérée sous l'angle fragmentaire par lequel Deleuze l'aborde dans *Proust et les signes*. Car Deleuze propose une lecture de Proust sur un mode non-dialectique, sans présence surplombante d'un sujet, sans souveraineté. « Dans un univers ainsi morcelé, il n'y a pas de Logos qui ramasse tous les morceaux, donc pas de loi qui les rattache à un tout, pas de tout à retrouver ni même à former.⁴² » Le souci des narrateurs de *Dans le temps* semble exclusivement fondé par cette problématique. Leur rapport à la langue exige que celle-ci leur fournisse autre chose qu'un « catalogue », servant à reconstruire un cosmos qui ne saurait être que « mortifère » ; il faut qu'elle puisse, au contraire, « surprendre » :

[J]e tiens pour une chose assurée que la forme des nuages, en quelque latitude qui soit, ne pourra plus jamais me surprendre mais que cette connaissance – le catalogue de toutes les

⁴⁰ « Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps. » (M. Proust, *Le Temps retrouvé* in *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Gallimard « Pléiade », 1989 [1927], p. 625).

⁴¹ Les extraits en question : « Cette lisse carapace d'existence dont il faudrait justement pouvoir se défaire pour toujours », « Jamais je n'aurai d'enfants » ou encore « vous n'appartenez plus à votre mère ». La filiation est problématique, ce qui ne veut pas dire que le sujet rosenthalien se débarrasse de ses filiations ou les évacue purement et simplement. Fabien Gris, dans un article à paraître, développe l'idée selon laquelle, dans *ONE*, malgré la représentation de liens familiaux détruits ou oubliés par la faute de la maladie, celle-ci « rend caduque la construction d'un récit familial continu » au profit d'une recréation de liens nouveaux (F. Gris, « La maladie d'Alzheimer et l'oubli de la famille : l'exemple d'*On n'est pas là pour disparaître* d'Olivia Rosenthal » in S. Coyault, C. Jérusalem et G. Turin (dirs.), *La famille dans le roman contemporain*, à paraître prochainement aux éditions Classiques Garnier).

⁴² G. Deleuze, *Proust et les signes*, PUF « Quadrige », 2011 [1964], p. 158.

configurations possibles de tous les cieux de toutes les régions – est mortifère et comme un poids et une taie sur mon regard [...]. *DLT*, p. 159 (dernière page).

Comme Deleuze le signale chez Proust, Rosenthal oppose au logos d'un catalogue qui affleure tout au long de *Dans le temps* un pathos⁴³. Les signes de la langue ne suffisent pas à écrire le roman ; la maîtrise de la forme dans la suggestion énumérative d'une totalité doit être proscrite, au profit de l'expression d'un manque. Ce manque, que la liste ne peut combler, nous pouvons l'identifier : c'est la mélancolie. Le pouvoir d'écrire le roman est ôté au narrateur final, qui dans sa plainte « Si nous étions des animaux ! » démissionne définitivement de son rôle surplombant.

Nous avons vu plus haut avec Ernaux (III.5.5) qu'à l'« exhibition d'un manque » qui signalait la mélancolie – il faudrait presque parler, pour *Dans le temps*, d'un « manquement » – succédait un regard sur l'après : que se passe-t-il quand le je démissionne ? Poser cette question revient à différer le rôle de l'énonciation, à attendre que survienne une voix qui prenne en charge le récit, et qui le cas échéant pourra être celle du lecteur, à qui il est intimé de lire « à haute voix ». Mais il s'agit tout de même d'une injonction, que l'on ne peut prêter qu'à une figure auctoriale... Il ne peut y avoir abandon complet de la maîtrise du discours ; de même, si l'on reprend la charade, on voit que Rosenthal fait un peu autre chose que d'omettre la promesse d'une clôture au récit : elle promet qu'il n'y en aura aucune, ce qui est tout de même un signe de présence énonciative. C'est aussi le signe d'une volonté paradoxale de maîtrise du texte, visant à lui assigner la direction de sa propre émancipation. Si l'on en croit Dominique Rabaté, l'écriture proustienne (concernant, du moins, le passage qui l'occupe des clochers de Martinville) procède d'une dynamique similaire, quoique plus joyeuse : « Le bonheur d'écrire a partie liée avec celui d'une marche sans but, d'une flânerie rêveuse, désoccupée provisoirement de tout souci.⁴⁴ » Mais c'est Deleuze, à nouveau, qui fournit une formule s'adaptant parfaitement au roman rosenthalien en devenir ; il observe qu'« une chaîne associative hétéroclite n'est unifiée que par un point de vue créateur, qui joue lui-même le rôle de partie hétéroclite dans l'ensemble⁴⁵ ». Cet ensemble, chez Rosenthal, est appelé à rester hétéroclite, et la clôture du texte à être sans cesse différée, car les instances d'individuation devant lesquelles l'individu Rosenthal

⁴³ « Partout Proust oppose le monde des signes et des symptômes au monde des attributs, le monde du pathos au monde du Logos » (*ibid.*, p. 131).

⁴⁴ D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, 1991, p. 152.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 138, souligné par l'auteur.

s'efface (décide de s'effacer) sont, au fil de l'œuvre, de plus en plus multipliées. C'est ce jeu d'évitement que nous allons observer à présent dans un texte plus récent.

4.2.8 *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* – le hors-livre

Dans sa seconde manière, Rosenthal poursuit sa démarche visant à induire, au fil de son récit, l'absence de maîtrise sur son déroulement et l'ajournement de sa clôture. Pour observer cela, on se penchera sur le dernier texte publié en date, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* (Verticales « minimales », 2012, dorénavant *INS*). Ce texte s'est construit sur la base d'une collection d'entretiens menés par Rosenthal avec diverses personnes, désignées uniquement par leurs prénoms au début de chaque chapitre, à propos d'un film qui les a marqués. Ces entretiens sont encadrés par deux chapitres, respectivement intitulés *Le Vertige* et *Les Larmes*, sous-titrés « prologue » et « épilogue », et dont on comprendra rapidement qu'ils doivent être narrativement attribués à une figure auctoriale – la même qui a construit ce dispositif narratif si particulier. Le texte, ainsi, se présente d'emblée comme la superposition d'un appareil énonciatif de contrôle et d'un dispositif narratif. Voici la première page du prologue :

J'ai le vertige.

Depuis que ma sœur s'est jetée par la fenêtre, j'ai le vertige.

Quand on se jette du septième étage d'un immeuble parisien, sans matériel particulier pour freiner sa chute, on le fait pour mourir.

Parachutes, deltaplanes, ballons, corde, mousquetons, aile, cape, filets, toiles, tapis, matelas

les moyens ne manquent pas d'éviter le pire

si donc on n'utilise pas tous les moyens pour survivre, c'est qu'on se jette pour mourir.

Je me penche, je vacille, je bascule, je lâche, je plonge, je me renverse, je chute, je tombe, je cogne, je percute, je me heurte, je me brise, je m'endommage, je me fracture, je me fracasse, je m'ouvre, je me défais, je me disloque, je me déchire, je me désagrège, j'éclate.
(*INS*, p. 13)

Les listes sont nombreuses dans ce prologue ; elles sont aussi, contrairement à celles que l'on trouvait dans la première moitié de l'œuvre, clairement délimitées et visibles. Les anomalies syntaxiques et typographiques des premiers textes ont évolué : le passage à la ligne, très fréquent, apparaît comme une marque particulière de ponctuation, et remplace, là où il se produit, les signes conventionnels, ce qui a pour effet d'accentuer les séparations entre les propositions, de rendre le texte, en conformité ici avec son propos, plus aérien et plus vertical.

A cette délimitation qui tend à isoler la liste du reste du texte s'ajoute le fait que celle-ci est sensiblement plus longue qu'auparavant. Ces éléments rendent plus lisibles les fonctions de la liste dans ce passage ; la narratrice, qui a perdu sa sœur⁴⁶, dispose entre deux lignes, comme le matelas ou le filet thématiques, les mots désignant les objets susceptibles de freiner sa chute, à défaut d'avoir pu le faire avec de vrais objets durant l'événement lui-même. On comprend pourquoi il faut que la liste soit fournie : de son exhaustivité dépend l'épaisseur du matelas, pourrait-on dire. Mais, « si donc » les moyens de l'empêcher font défaut, cela n'empêche pas la narratrice de *se mettre en quatre*, non plus seulement en désignant les objets mais aussi en prenant leur place, en se nommant elle-même comme objet de chute, comme corps soumis aux mêmes lois que celui de l'autre. Et, ainsi, d'accompagner sa sœur dans la mort, de déléguer les mots de la chute à cette fin. Il s'agit bien d'un accompagnement symbolique, dans la mesure où la succession de verbes correspond à celle des étapes de la chute. Au terme de celle-ci, on constate qu'à la mort de la sœur répond le sacrifice parallèle de la narratrice : elle sera, à sa manière, « éclatée », dans sa syntaxe puis dans sa voix, qu'elle est sur le point de déléguer à d'autres dans les chapitres qui vont suivre.

Cette délégation n'est toutefois pas totale. Outre la décision d'encadrer les interventions extérieures par un premier et un dernier chapitre de sa main, la narratrice apparaît au sein même du discours hétérographe. Par exemple dans le dixième chapitre, où un narrateur appelé François raconte ce qui le lie au film de David Lynch *Eraserhead*. Son discours est entrecoupé de commentaires sous forme d'aphorismes, commençant à chaque fois par « il y a des gens qui » et répondant aux remarques de François. Ce dernier présente-t-il *Eraserhead* comme « un film sans début ni fin », le commentaire qui suit est alors « Il y a des gens pour qui la forme l'emporte sur le fond et d'autres pour qui c'est l'inverse » (INS, p. 66) ; François déclare-t-il avoir « tout oublié de ce film, sauf la bande-son », le paragraphe suivant est constitué par la phrase « Il y a des gens qui aiment moins les images de cinéma que la musique concrète » (INS, p. 67). Rien n'indique localement qu'il y ait un changement de narrateur, mais le procédé se réitérant au fil des témoignages, il est impossible de l'attribuer aux narrateurs invités, qui quant à eux changent à chaque chapitre. Angélique, parlant de *La Nuit américaine*, déclare qu'« à la fin du film j'ai su que je serais comme Nathalie Baye, je serais scripte » ; le commentaire qui suit est « Personne ne sait en quoi consiste exactement le métier de scripte » (INS, p. 27). Au terme du chapitre, Angélique a mis en parallèle son expérience de spectatrice et sa situation familiale de l'époque,

⁴⁶ Ce détail semble autobiographique : il était déjà présent dans *ONE*, cf. *supra*, note 35.

expliquant qu'elle se trouvait prise en otage entre deux parents en instance de divorce et dans un complexe de loyauté par rapport à son père. C'est au commentaire que revient le dernier mot : « Nous ne voulons plus être scriptes parce que nous ne voulons plus être les confidentes de nos pères » (INS, p. 31). L'affranchissement de l'enfant par rapport à sa famille est, rappelons-le, un thème central de *Que font les rennes après Noël ?*. Il devient clair, au fil de la lecture d'*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, qu'une voix narrative s'interpose au cœur des témoignages ; il s'agit à la fois d'un accompagnement du discours, d'un dialogue reconstitué en quelque sorte, et d'une modération de celui-ci, comme s'il s'agissait avant tout de ne pas se laisser entièrement emporter par l'autre, *dans l'autre*.

L'épilogue confirme cette impression d'encadrement énonciatif. Le film dont il est alors question, *Les Parapluies de Cherbourg*, est à nouveau traité par une voix narrative que l'on rapproche, à cause de sa forme, de celle du prologue. Ce chapitre (intitulé « *Les Larmes* ») porte sur les larmes de la narratrice, qu'elle ne peut retenir lorsqu'elle voit et revoit ce film. Il y a en particulier une scène dont elle redoute l'empire émotionnel, à laquelle elle ne peut assister sans se répandre en sanglots : la scène durant laquelle Geneviève (Catherine Deneuve), qui s'est séparée de Guy (Nino Castelnuovo) longtemps auparavant, revient à Cherbourg et le croise, comme par hasard. Elle justifie alors sa présence par « un détour » qu'elle aurait fait entre l'Anjou et Paris, un « crochet » que la position géographique de Cherbourg par rapport à cet itinéraire rend parfaitement absurde – on comprend alors que, malgré les années, Geneviève n'a pas cessé d'aimer Guy, mais l'aveu ne vient pas, les amoureux de jadis ne sont pas réunis. Rosenthal traite admirablement l'expression de cette émotion : la langue est comme prise de hoquets (ce qui rend d'ailleurs le passage difficile à citer et à contextualiser) :

Si on se laissait envahir

Cherbourg est une ville normande, lointaine, qu'on ne peut atteindre par hasard parce qu'elle se situe à l'extrême pointe du Cotentin.

Si

En général il est assez rare qu'on atteigne le bout du bout d'un pays sans l'avoir d'une manière ou d'une autre choisi.

Il n'y aurait aucune raison
pour que cela s'arrête

les événements se succédant
les deuils
les ruptures
les défaillances
les oublis
on pleurerait encore et encore
tout le temps
inévitablement
constamment. (INS, pp. 106-107.)

A la dynamique *d'accompagnement et d'éclatement* qui présidait à la scène du prologue succède une nouvelle dynamique, *de rétention et de lâcher-prise*. Ce sont deux types de polarités qui, au final, se résolvent en une même problématique de maîtrise et de déprise du texte. Comme les sanglots qu'elle mime, la langue procède par à-coups, et la liste se présente comme la systole et la diastole d'un même flux : il s'agit à la fois de *retenir* (ses larmes, mais aussi, dans la mémoire, les événements qui se succèdent et qui fondent l'identité, la stabilité du sujet) et de *lâcher prise* (accepter que les larmes coulent, et avec elles se réduise le chagrin, mais aussi que, la souffrance s'échappant, l'oubli s'installe). C'est par ses asyndètes que la phrase offre ce double sens possible ; on peut la reconstruire en imaginant qu'un « : » apparaisse après « s'arrête », ou après « se succédant ». Dans le premier cas, la valeur du participe présent est adjectivale (« les événements qui se succèdent ») et le pantonyme de la liste correspond à « cela » qui n'a aucune raison de s'arrêter, les événements, les deuils, les ruptures etc., dans une cascade fluide, une liquéfaction et un abandon de soi. Dans le second cas, le participe prend une valeur causale (« car les événements se succèdent »), le pantonyme de la liste devient « les événements », et alors le sens change, parce que l'accent est mis justement sur la saillance de l'événement, qu'il faut vivre, auquel il faut se confronter. Cette double lecture vaut pour l'ensemble du texte, et finalement pour l'ensemble de l'œuvre, où la question de l'unité ou de la dispersion du sujet est centrale. Dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, cette question est traitée en parallèle entre le premier et le dernier chapitre. Le prologue opposait le sujet à son double, la sœur morte, la sœur-miroir, il présentait le dédoublement du sujet dans le vertige qui le projetait dans la mort. L'épilogue prolonge la confrontation à l'autre, mais la multiplie, reprenant le faisceau des voix des chapitres qui précèdent pour déclarer que l'émotion ressentie devant l'écran n'est pas de l'ordre du narcissisme. On ne pleure pas d'une souffrance unique, solipsiste, face au malheur personnel comme face à la fiction du malheur. Les situations filmées, les intrigues, les personnages ne sont pas la cause de cette émotion – c'est le titre du livre –, ils n'en sont que les

déclencheurs, comprend finalement la narratrice à la fin du texte. « Je sais que je pleure pour autre chose », dit-elle, « que j'en profite pour m'abandonner » : cet abandon est indissociable de la collectivité fondée par Rosenthal dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. C'est à travers les flux qui gouvernent notre rapport à l'autre et à la communauté que le sujet peut trouver une réponse à son enfermement en lui-même. « Se répandre », « s'abandonner », c'est aussi bien morceler le discours par la liste que par le fragment, que par la délégation de ce discours à d'autres – pourtant, on va le voir, c'est la liste qui est la forme matricielle de ce morcellement.

On pourrait penser que la dispersion du sujet de l'énonciation n'est pas confirmée dans ce dernier chapitre, dans la mesure où le rôle du sujet y est central. La liste ici encore offre la clé de cette ambivalence : elle est à la fois ce qui répand et ce qui rassemble ; les derniers mots du texte préconisent « l'abandon » comme condition d'« une future consolation » (*INS*, p. 110), car la liste a aussi une fonction thérapeutique, de réparation, très visible dans *On n'est pas là pour disparaître* notamment. Elle est, comme on l'a vu à de nombreuses reprises, aussi bien figure d'ordre que de désordre, et donc d'abandon énonciatif comme de reprise de la maîtrise du sujet sur le texte.

Cette maîtrise s'observe notamment par le choix du cinéma comme objet du discours. Rosenthal évoque ainsi une réception pratique de l'œuvre d'art qui ne peut être que collective. Les films ne sont pas pour elle un spectacle auquel on assiste seul ; le dialogue qui s'instaure n'existe pas entre l'œuvre et le spectateur, mais entre les spectateurs eux-mêmes. Il en est de même pour le roman, qui doit devancer sa propre réception de manière proactive, qui ne peut être une activité solitaire, qui doit lui-même définir une issue au livre qui l'enferme.

Dans cette perspective, la liste se déploie chez Rosenthal au-delà de la figure, dans la multiplication des « auteurs » du livre. Cette multiplication rappelle encore l'art montanien du traité, où elle s'exprime à travers la citation. Celle-ci n'existe pas sous forme d'hypotexte chez Rosenthal, mais bien à travers le témoignage hétérogène d'énonciateurs tiers. Et, quelle que soit la différence de statut entre ces deux types d'instances énonciatives, une dilution comparable dans leur collectivité apparaît parfois dans les *Essais*, sous la forme d'un nivellement de la hiérarchie entre ces instances hyper- et hypotextuelles⁴⁷.

⁴⁷ Par exemple dans ce passage tiré de l'essai « Du pédantisme » (Livre I, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 135) où Montaigne commence par décrire le pédant traitant le savoir livresque comme l'oiseau qui nourrit ses petits sans goûter la nourriture : « ainsi nos pedantes vont pillotant la science dans les livres, et ne la logent qu'au bout de leurs lèvres, pour la dégorger seulement et mettre au vent. / C'est merveille combien proprement la sottise se loge sur mon exemple. Est-ce pas faire de mesme, ce que je fay en la plupart de cette composition ? Je m'en vay escorniflant par cy par là des livres les sentences qui me plaisent, non pour les garder, car je n'ay point de

Le procédé rappelle aussi un peu la pratique hétéronymique de Volodine ; on aurait pu imaginer que, comme chez ce dernier, cette multiplication apparaisse dans le péri-texte, qu'y figurent les prénoms des tiers invités. Son lieu rosenthalien en est plutôt l'épi-texte, déjà le hors-livre ; c'est seulement là que l'abandon se trouve véritablement mis en scène. L'indice nous en est donné par un élément péri-textuel tout de même : les remerciements de fin d'ouvrage (*INS*, p. 113). On y apprend entre autres choses que *Les Larmes* ont été adaptées pour le cinéma ; que d'autres images ont été réalisées, sur la base du *Vertige*, et ont joué un rôle dans la création d'une performance théâtrale ; qu'une équipe est sur le point de transformer les textes du livre en séries d'animation... La liste des remerciements, qui ordinairement n'a que peu d'intérêt pour le lecteur, parachève ici le texte en le conduisant vers le hors-livre vers lequel il tendait. Un hors-livre que le texte des *Larmes* instaurait déjà, « dans la mesure où il s'agit non seulement des larmes de la narratrice, mais de celles de tout lecteur/spectateur⁴⁸ » ; que *Dans le temps* inaugurerait aussi, en désignant sa propre vocalisation.

Ce hors-livre, Rosenthal en appelle la venue, de deux manières. D'une part selon un point de vue interne, *originnaire*, c'est-à-dire en somme énonciatif, de cette énonciation toujours présente dans les textes malgré sa mise à mal, et par laquelle existe toujours la persistance d'un contrôle. Ce point de vue, c'est celui de l'écriture revendiquée comme roman :

Il y a dans l'histoire [n.b. : le terme est pris ici dans le sens de « diégèse »] une forme de déterminisme contre lequel le personnage peut ou non lutter mais qui constituera le noyau de toute son activité mentale. Le roman raconte de la pensée en acte, une pensée qui insuffle la vie, qui produit du sens, qui irradie le monde, qui s'immisce partout, qui envahit, qui règle et dérègle les affects, qui s'échappe, construit et détruit, bref, qui exerce un pouvoir très concret.⁴⁹

Plus loin, elle ajoute : « Le roman me semble être la forme la plus propice à une telle expansion, à une expansion sans limites, précisément parce qu'il offre des possibilités infinies de dilatation du temps et de l'espace⁵⁰ ». Cette expansion, à l'autre extrémité de l'objet-livre, Rosenthal en parle également, dans l'introduction d'un dossier co-écrit avec Lionel Ruffel pour la revue *Littérature*. Ce serait alors l'exposition du second point de vue, *destinatoire* cette fois, qui

gardoires, mais pour les transporter en cettuy-cy, où, à vrai dire, elles ne sont plus miennes qu'en leur première place.

⁴⁸ N. Murzilli, *art. cit.*, p. 4.

⁴⁹ O. Rosenthal, « Science fiction » in L. Zimmermann (dir.), *L'Aujourd'hui du roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 162.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 163.

tient dans l'hypothèse suivante : de nos jours, « l'hégémonie du narratif s'accompagne, dans les marges, d'un développement sans précédent du performatif et de l'exposition de la littérature⁵¹ ». Bien que le dossier en question, coordonné par Rosenthal, ne compte aucun article prenant son œuvre pour objet, on se doute que cela aurait pu être le cas. De plus, un point théorique intéressant, soulevé dans cette introduction, mérite d'être cité ici : Rosenthal et Ruffel évoquent les travaux de Jacques Rancière, et plus particulièrement ce que celui-ci nomme la « grande parataxe », c'est-à-dire « ce régime esthétique où le rapport entre les pratiques esthétiques n'est pas réglé préalablement mais réinventé à chaque juxtaposition⁵² ». Sans entrer ici dans le détail de ces pratiques de performance, il me semble capital d'observer que cette « grande parataxe » obéit à un principe juxtapositionnel auquel l'usage de la liste n'est pas étranger, tout comme il fait écho à la notion de « marge » évoquée plus haut. En fait, le développement de l'écriture rosenthalienne conduit, *par* la liste, à la liste. Celle des remerciements de fin d'ouvrage fonctionne alors, métonymiquement, selon ce même ordre (ou désordre) paratactique, qui prévaut lorsque le livre est confié à d'autres créateurs, d'autres lecteurs qui prendront alors la responsabilité de son énonciation.

4.2.9 Ce qu'il advient d'*hybris* et mélancolie

Dans le premier roman de Rosenthal, la liste est mélancolique parce que le catalogage du monde est voué à l'échec. En avançant dans l'œuvre, cet échec se transforme ; les listes de romans plus tardifs comme *On n'est pas là pour disparaître*, *Que font les rennes après Noël ?* et *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* permettent au sujet de transcender la souffrance de n'être pas un, d'être au-delà ou en-deçà de soi. Dans un roman des débuts, *Puisque nous sommes vivants*, que je n'ai pas eu l'occasion de traiter, on pouvait encore lire :

Je sens que je ne peux plus tenir moi en laisse et qu'il va s'échapper, que décidément tout fout le camp, ma substance d'abord et maintenant moi, cela commence à faire, il va falloir mettre un peu d'ordre dans tout ça sinon il ne restera de moi-même que des impulsions sans origine, des déclics, des stimulations électromagnétiques, des nerfs, des nerfs en paquet [...]⁵³.

⁵¹ O. Rosenthal et L. Ruffel, « Introduction » in *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, *Littérature* n° 160, 2010, p. 7.

⁵² *Ibid.*, p. 8.

⁵³ O. Rosenthal, *Puisque nous sommes vivants*, *Verticales*, 2000, p. 45.

De la même manière, la présence de listes polysyndétiques, principalement dans la première partie de l'œuvre, (voir l'exemple de *L'Homme de mes rêves*, *supra*, 2.3) témoignaient d'une course à la qualification d'un objet menaçant d'échapper à son sujet, et de l'échec subséquent de cette volonté de maîtrise.

La liste comme expression de débâcle du sujet existe encore dans les romans tardifs, mais une liste comme « Vous êtes étonnée, vous êtes désarmée, vous ne maîtrisez rien, vous ne contrôlez rien, vous vous passionnez, vous vous énervez, vous vous engagez, vous vous impatientez » (*QFR*, p. 205) débouche quelques pages plus loin sur une forme de stabilité-dans-l'instabilité (« vous vivez votre vie sauvage tout en étant civilisée »), de la même manière que le principe unificateur de la « chaîne associative hétéroclite » deleuzienne était lui-même une partie hétéroclite de l'ensemble. Au fil de l'œuvre, le sujet rosenthalien apprend à devenir l'un *et* l'autre (non pas le spectateur d'un film mais de multiples spectateurs de multiples films), l'hybride (non plus l'abeille laborieuse mais l'essaim, non plus l'animal mais la meute). Cette résolution par la pluralité ressemble à l'*hybris*, mais ne l'est plus vraiment, car – et l'exemple de la fin de *QFR* le montre bien –, il ne s'agit pas de s'appropriier un ensemble (le « catalogue » est renié dans sa fonction englobante) ; plutôt, de passer constamment d'un état contradictoire à l'autre, animal puis humain puis animal etc., en acquérant dans ce processus de déterritorialisation constant une forme d'équilibre. De même, au niveau de la conduite du récit, il est difficile de relier à l'*hybris* un énonciateur qui se déprend de toute maîtrise sur l'énoncé qu'il produit.

Le roman rosenthalien est à l'image des listes qui le peuplent ; plutôt qu'indécidable (on reviendra sur cette question en fin de chapitre, *infra*, 4), il est in-fini, et c'est en cela que la dialectique *hybris*-mélancolie est débordée. Parce que la logique de liste imprègne l'œuvre : dans son devenir énonciatif de hors-livre, au niveau de la composition fragmentée du texte ainsi qu'au niveau de la phrase. C'est ce niveau qui nous aura intéressé en particulier, parce que c'est là que la liste sert la dynamique spécifique du traité, qui pour fonctionner doit laisser s'installer un désordre, une irrésolution dans la progression narrative. Ce désordre, cette non-modélisation, la liste les fonde mais en est également bénéficiaire, dans la mesure où les mots qui la peuplent retrouvent, hors de tout schéma romanesque, dans leur déclassification, la puissance nécessaire à ce que le roman quitte son propre lit.

4.3 Quignard l'irrésolu

Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part d'ombre, leur sombre intimité.

G. Agamben¹

4.3.1 Généricité

On ne pourra pas adopter un parcours aussi compréhensif dans l'œuvre de Quignard que dans celle de Rosenthal, l'œuvre étant aujourd'hui riche d'une soixantaine de titres. C'est pourquoi l'entrée dans l'œuvre se fera, là encore, sous l'angle d'un constat générique. C'est encore de la forme du traité qu'il sera question. On trouve dans cette œuvre des textes (*Le Salon du Wurtemberg*, *Les Escaliers de Chambord*, *Tous les matins du monde*, *Villa Amalia* entre autres) ayant des caractéristiques romanesques plus prononcées que d'autres. A savoir une constellation de personnages interagissant dans un même espace-temps de fiction, une intrigue, une narration historique etc. Pour autant, si le corpus d'exemples présenté dans ce chapitre est tiré principalement des traités, c'est d'une part parce que ce genre est prépondérant dans l'œuvre², d'autre part parce qu'il inclut *du* roman à défaut d'en être. C'est précisément dans ce défaut d'identité générique, dans cette ouverture, que l'on retrouve le déplacement déjà à l'œuvre chez Rosenthal et par quoi le roman permettait d'être pensé dans le même mouvement qu'il s'écrivait. Mireille Calle-Gruber écrit, à propos des *Tablettes de buis d'Apronemia Avitia* (présenté par l'éditeur comme un roman) : « Ni journal, ni biographie, ni autobiographie, ni recueil d'aphorismes, ni autofiction, ni récit historique, ni version latine, ni portrait littéraire, ni confessions, ni roman, et tout cela à la fois cependant.³ » Jean-Louis Pautrot déclare, à propos des *Petits traités*, que « ce qui sera développé sous forme de roman, de traité

¹ G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Payot & Rivages « poche », 2008, p. 21.

² « Les "traités" quignardiens constituent la partie de l'œuvre la plus caractéristique », écrit Jean-Louis Pautrot dans *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 39. Pour Dominique Rabaté, Le traité est « le fil rouge de l'œuvre entière » et « le mode dominant » de cette œuvre (D. Rabaté, « Vérité et affirmations chez Pascal Quignard » in *Etudes françaises* vol. 40, n°2, 2004, en ligne : <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n2/008810ar.html#no2>, consulté le 15.08.2014). « Les traités représentent la partie la plus prolifique de l'œuvre », écrit également Bruno Blanckeman, alors même que la bibliographie qu'il traite ne comprend encore aucun des sept tomes publiés à ce jour de *Dernier royaume*. (*Les Récits indécidables*. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 149.)

³ M. Calle-Gruber, « Les écritures apocryphes de Pascal Quignard » in Ph. Bonnefils & D. Lyotard (dirs.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Galilée, 2005, p. 54.

ultérieur ou autre forme y est présent⁴ ». Ce genre, ou plutôt cet anti-genre qui mélange fiction, essai, biographie et autobiographie, court tout au long de l'œuvre quignardienne, et se précise aujourd'hui dans le projet *Dernier royaume*, qui en est la dernière manifestation. Pour Bruno Blanckeman, *Dernier royaume* est le projet « qui se tient au plus près du tourment de vérité incitant depuis trente-cinq ans un homme à écrire⁵ ».

Si l'on adopte une perspective socio-historique, il existe un bon moyen de comprendre la place de l'écriture quignardienne par rapport à la forme romanesque, centrale pour les institutions littéraires françaises, en particulier celles qui s'occupent de décerner les prix de la rentrée. Il s'agit d'observer ce qui s'est passé en 2002, lors de l'attribution du prix Goncourt aux *Les Ombres errantes*, qui étaient alors le premier tome de *Dernier royaume*. Des voix se sont élevées (celle du juré Jorge Semprún en particulier) pour marquer leur désaccord avec ce choix polémique ; le public a, également, plutôt boudé ce texte, ce qui pour le journaliste Alain Salles était dû au fait qu'il ne s'agissait pas d'un roman⁶. Edmonde Charles-Roux défendait alors ainsi son choix : « Il a écrit un livre qui n'est pas un roman, mais qui est mille romans. Chaque paragraphe est un roman en puissance.⁷ » Le paradoxe est notable : alors que le Goncourt récompense traditionnellement le roman, dès lors que son jury fait le choix de l'écart (« pas un roman »), il faut tout de même qu'il justifie ce choix par rapport au genre dominant (« mille romans »), comme si la valeur romanesque du texte était précisément légitimée par cet écart... sans que cette légitimation ait une quelconque valeur de jurisprudence, étant donné que, comme l'a récemment montré Sylvie Ducas, les lauriers des grands prix littéraires en France couronnent la plupart du temps des ouvrages génériquement orthodoxes, héritiers du roman réaliste⁸.

Si le « genre » du traité est celui qui sera choisi pour aborder l'œuvre, c'est bien sûr parce qu'il contient des listes (on en trouve également dans les romans, quoique sans doute un peu

⁴ J.-L. Pautrot, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁵ B. Blanckeman, « "J'obéis les yeux fermés à ma propre nuit" » in *Pascal Quignard, figures d'un lettré, op. cit.*, p. 97.

⁶ A. Salles, « Les prix littéraires se sont peu vendus en 2002 », *Le Monde*, 19.09.2003, en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2003/09/17/les-prix-litteraires-se-sont-peu-vendus-en-2002_334371_3246.html, consulté le 15.08.2014. *Les Ombres errantes* avait atteint à l'époque le chiffre de vente de 72'000 exemplaires, ce qui n'est pas grand-chose pour un Goncourt, si l'on compare avec par exemple *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (en 2006), vendu à plus de 700'000 exemplaires.

⁷ Citée par Bruno Tackels dans la revue *Remue.net*, en ligne : <http://remue.net/bulletin/TB021030.html>. consulté le 15.08.2014.

⁸ S. Ducas, *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, La Découverte, 2013, en particulier pp. 178-184. « [Les jurés professionnels et amateurs] contribuent donc honnêtement au maintien d'une certaine qualité moyenne qui, sans être médiocre ni indigente, ne bouleverse en rien le paradigme romanesque et les paramètres du lisible que les éditeurs mettent sur l'orbite du succès. » (p. 184.)

moins), mais également parce qu'il parle du roman en s'en éloignant, qu'à travers cette distance il l'interroge davantage. On comprendra mieux pourquoi en lisant ces remarques, où Quignard en décrivant sa manière d'écrire, l'oppose à un certain type de roman :

On travaille à l'oreille, dans l'extrême silence, une très fine oreille sans théorie, sans volonté arrêtée, sans présupposé normatif, sans autre thèse que toucher, sans autre espoir que retenir l'attention. C'est l'exact contraire du roman idéologique, beaucoup plus intelligent, beaucoup plus phraseur, beaucoup plus facile à défendre.⁹

Un certain type de roman, car Quignard parle ici d'un travail d'écriture qui concerne le roman qu'il est alors en train de terminer, *Les Escaliers de Chambord* (Gallimard, 1989). Mais le discours qu'il tient, en particulier lorsqu'il parle d'absence de « volonté arrêtée » et de « présupposé normatif », s'il s'oppose bel et bien au roman à thèse¹⁰, s'oppose aussi dans une certaine mesure aux *Escaliers de Chambord*, qui raconte une histoire précise avec des personnages construits, habités de desseins relativement clairs, qui parvient même à une fin que l'on peut qualifier de *happy end*. En fait, cette description idéalisée concerne beaucoup plus l'écriture quignardienne des traités que celle des romans. Ce n'est pas par hasard qu'apparaît dans ce contexte l'adjectif « phraseur ». Cela veut dire, d'abord, que le roman « idéologique », pensé pour soutenir l'idée centrale de son auteur, ne parle pas des objets du monde comme il devrait (il n'est pas mondain, au sens matériel du terme) mais de ses signes, d'un échange boutiquier de signes (il est mondain, au sens social du terme). Cela veut dire aussi que faire des phrases, grammaticalement parlant, c'est courir le risque de reconduire le jeu dangereux de la signification normative à travers un séquençage attendu du propos. On verra que, dans *Dernier royaume*, la phrase non seulement ne sert aucune thèse préétablie, mais encore que son apparition est sujette à un démembrement rapide : cette rapidité est rendue possible par le format fragmentaire adopté dans le traité ; ce démembrement est principalement dû à l'usage de la liste. Auparavant toutefois, je souhaite observer un texte contemporain des premiers *Traités*, intitulé *Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia*¹¹. En effet, ce texte présente aussi bien des affinités avec le roman dans son acception la plus admise (c'est une fiction) qu'avec la forme du

⁹ P. Quignard, « La Déprogrammation de la littérature », *art. cit.*, pp. 244-245.

¹⁰ « La lignée dominante, en France, depuis Flaubert, est celle du roman idéologique, du roman à thèse. Un roman qui a peur de se dissoudre dans l'imaginaire, dans l'identification, dans le sensoriel, et qui se protège derrière des idées ou sous l'écran d'un style. De Flaubert à Zola, à Bourget, à Anatole France, à Barrès, à Mauriac, à Romain Rolland, à Malraux, à Sartre, à Camus, c'est à mon avis une espèce de courant continu de notre littérature qui nous vient directement de Napoléon III. » *Ibid.*, p. 243.

¹¹ Gallimard, 1984, réédité en 2006 dans la collection « L'imaginaire » (même pagination).

traité telle qu'elle commence alors à émerger de l'écriture quignardienne, car cette forme y est, en quelque sorte, mise en fiction.

4.3.2 *Les Tablettes de buis, entre roman et traité*

Le contrat générique qui lie les *Tablettes* au lecteur est particulier. En effet, ce dernier est introduit dans le texte par l'entremise d'une préface, non signée, qui présente les *Tablettes* elles-mêmes comme authentiquement écrites par la patricienne romaine figurant en titre d'ouvrage. Les carnets de cette femme auraient été conservés et fortuitement retrouvés, au cœur d'un recueil édité par François Juret en 1604. Cette préface s'affiche donc comme l'appareil critique propre à la réédition de ce texte : elle est rédigée sur le mode de l'essai savant, actuel (ce en quoi elle ne restitue pas vraiment le topos du manuscrit trouvé, très XVIII^e siècle, ou en tout cas pas assez pour que ce topos apparaisse de manière évidente). Elle fourmille de références extrêmement précises à des personnages historiquement avérés (Symmaque, Alaric ou Macrobe, parmi les plus connus) et présentés comme des contemporains d'Aprononia Avitia. Celle-ci aurait vécu à Rome aux IV^e et V^e siècle après J.-C., et laissé une œuvre singulière, constituée de lettres et d'une sorte de journal intime, rédigé sur des tablettes de buis (ou *buxi* en latin) – c'est ce journal qui constitue le corps principal du texte. Le contenu informatif de la préface est essentiellement présenté de manière factuelle, et le ton est celui de l'historien dans toute son autorité ; le doute sur la vériconditionnalité du propos est peu permis, d'autant que celui-ci est aussi bien meublé d'assertions crédibles (« En 350 les Francs saliens s'établissaient en Toxandrie. Aprononia Avitia avait eu pour nourrice une jeune femme originaire de la région de Setia », p. 12) que d'approximations nécessaires à la vraisemblance de l'enquête philologique (« Les notes s'interrompent l'année du mariage d'Althauf avec Galla Placidia (414 ap. J.-C.). [...] On peut penser que la fin du journal coïncide avec sa mort », p. 15). Pourtant, le personnage d'Aprononia Avitia est totalement fictif, comme le sont ses écrits.

Bien que rien, dans le texte, ne signale explicitement cette fictionnalité (avouée en entretien¹² et précisée par la critique), le lecteur peut s'en douter, notamment grâce à l'indice indirect que constitue, dans la préface, la présence inopinée d'un *je* que l'on ne peut qu'imputer à Quignard lui-même. Cette marque de subjectivité désengage la préface de sa scientificité pure et simple, pour la tirer de l'étude vers l'essai, et insensiblement de l'essai vers le roman :

¹² Par exemple dans « La Déprogrammation de la littérature », *art. cit.*, p. 522.

J'ai trouvé le texte des *Buxi* curieux. J'ai imaginé que si le lecteur consentait à leur prêter la tiédeur de son souffle, ces odeurs et ces songes, ces linges et ces formes retrouveraient une manière d'éclat et de mouvement, et que cette espèce de très vieille ombre de femme dresserait peut-être à ses côtés, dans l'air, le souvenir d'un corps vivant. (p. 21.)

« J'ai imaginé », dit Quignard, mais il parle également de « souvenir » que l'on « retrouve ». Le choix de ces termes dénonce une écriture romanesque qui tient plus de la feintise sérieuse que de la feintise ludique, pour reprendre la différenciation de Jean-Marie Schaeffer¹³, et à propos de laquelle on pourrait parler de roman en trompe-l'œil¹⁴. Ce qui m'intéresse ici en premier lieu, c'est le fait que cette préface serve de cadre à un texte qui, à bien des égards, constitue un prototype des *Traités* tels qu'ils apparaissent à la même époque, et de manière plus évidente encore avec *Dernier royaume* quelques années plus tard. En témoigne par exemple la quasi-impossibilité pour le préfacier des *Tablettes* d'identifier génériquement les fragments qui les composent :

On appelle *buxi* ces tablettes particulières, faites de buis, sur lesquelles les Anciens notaient débits et crédits, naissances, désastres et morts. Apronenia a commencé à tenir cette manière d'agenda, d'éphéméride, de pense-bête, de notes journalières l'année de la mort de Théodose (395 ap. J.-C.). (pp. 14-15.)

Les entrées du journal d'Apronenia prennent globalement deux types de forme : d'une part l'anecdote, le souvenir, la courte description ou le petit tableau du quotidien de la narratrice. D'autre part la liste, selon des modalités rappelant fortement les *Notes de chevet* de Sei Shônagon – une référence qui apparaît d'ailleurs dans la préface (p. 21). Jacqueline Pigeot faisait remarquer, à propos des *Notes de chevet*, qu'il s'agissait, comme ici, d'une œuvre génériquement hétéroclite, qui « se présente comme un ensemble disparate où se succèdent et s'entremêlent réflexions, mini-récits autobiographiques et listes¹⁵ ». Voici, à titre d'exemple, l'une des entrées des *Tablettes* :

XCIII. *Choses qui sentent bon*
Le myrte.
Le rouge safran de Corycos.
L'arôme de la vigne en fleurs.

¹³ Par exemple dans « De l'imagination à la fiction », *Revue Vox Poetica*, en ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>, consulté le 15.08.2014.

¹⁴ Le terme est emprunté à Mickaël Dubuis, *Pascal Quignard et la mécanique du retour*, L'Harmattan, 2010, p. 49.

¹⁵ J. Pigeot, « La liste éclatée : tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise ancienne » in *Extrême-Orient – Extrême-Occident* n°12, 1990, p. 110.

L'ambre broyé.

Le nard et la myrrhe qui entrent dans la composition du foliat. (p. 94.)

Un grand nombre de ces entrées possèdent des intitulés fondés sur le modèle « choses qui... » ou « choses à... », comme si les items ainsi désignés ne pouvaient correspondre à aucune catégorie préétablie. Il s'agit, par exemple, de listes de courses, de pense-bêtes, de notations comptables, de détails agréables ou déplaisants du quotidien :

XXXXVI. *Choses à faire*

Mauves contre la constipation.

Laitues. (p. 58.)

C. *Cadeaux des Caristia*

Les Caristia.

Les six enfants de ma fille Flaviana et le minuscule Lucius.

Les sept petits de ma fille Vetustina.

Les deux enfants de mon fils Cnaeus.

Les douze de mon fils Fabricius.

Les quatre de mon fils Sextus.

Les huit enfants et les deux petits-enfants de ma fille Aufidia.

Les trois petits de ma fille Plecusa. (p. 100.)

LXVII. *Sacs d'or*

Vingt-quatre sacs d'or. (p. 79.)

LXIII. *Choses qui se tiennent bien*

Parmi les choses qui se tiennent bien j'ajouterai les statues des dieux.

Les canes et les canards qui nagent dans l'étang artificiel quand ils s'approchent de la petite cascade.

Un époux qui a trompé son épouse et qui lui ment avec quelques mots négligents tout en quittant la salle comme s'il avait oublié quelque chose.

La pelure d'un chevrier. (p. 77.)

Les éléments listés sont donc divers, mais ils possèdent tous une caractéristique en commun : celle de ne présenter, dans le moment de leur apparition, aucun intérêt romanesque ou historique (alors que l'on se trouve dans un texte qui peut, dans sa globalité, figurer au rang des romans historiques). Il ne s'agit que de choses théoriquement impubliables, en marge de tout récit. La préface précise ce dernier aspect : le lecteur qui chercherait dans ces notations des signes du passage de l'Histoire en serait pour ses frais.

Dans ses lettres et dans l'éphéméride qu'elle tenait à l'instar de Paulin et de Rutilius Namatianus, on ne trouve pas une remarque qui évoque la fin de l'empire. Soit qu'elle dédaignât de voir. Ou bien elle ne vit pas. [...] La bataille de Mursa, la bataille d'Argentoratum, la bataille de Marcianopolis et celle d'Andrinople, [...] il en fut comme si ces glaives ne rendaient aucun son alors qu'ils s'entrechoquaient et comme si le sang de leurs victimes, répandu sur le pavé des voies, sur le chaume incendié des champs, sur le marbre des palais investis ou ruinés, demeurait invisible. (pp. 11-12.)

La préface donne, en creux, le cadre historique que les *Tablettes* taisent systématiquement. On peut parfois retrouver dans les fragments qu'elle écrit des éléments propres à la vie et au caractère d'Aprononia, liés à l'Histoire qu'elle traverse : par exemple, si parmi les « choses qui se tiennent bien », on trouve les statues des dieux, ce n'est pas par hasard ; cela fait écho à son refus de se convertir au christianisme, dépeint dans la préface comme dominant et coercitif à Rome à cette époque, refus qui ressurgit fréquemment. Mais même une vue d'ensemble du texte des *buxi* ne permet pas d'observer, à propos de la vie et de l'époque de la narratrice, de lien explicite au cadre historique. Ce cadre existe uniquement parce qu'il est réédifié dans la préface, au-delà de laquelle il brille par son absence.

Cette construction romanesque particulière permet d'observer, mis en scène et isolé du roman dans son ensemble, un genre d'aléatoire narratif, qui s'exprime à travers la liste. Jean-Pierre Richard écrit, à propos de ce texte :

[L]'un des points d'intérêt des *Tablettes*, c'est que la fragmentation extrême du discours y aboutit, du moins me semble-t-il, à traiter la négativité comme une forme : le vide, terrorisant alors qu'il pénétrait, jusqu'à le décourager et le dissoudre, tout le tissu concret des choses, s'y expulse du grain sensoriel (et textuel) pour devenir, sous forme de blancheur et de silence, l'espace, absolument externe, où faire retentir l'intensité d'un moi.¹⁶

On retrouve dans cette « forme vide » la silhouette d'Aprononia Avitia telle que la préface la dessinait en creux. Là où Richard observe un *vide* et le met au service paradoxal d'une saisie particulière du *personnage*, on peut également constituer la pratique quignardienne de la liste dans l'expression d'une *imprévisibilité*, qui se met au service paradoxal du *roman*. Ici, plus particulièrement, du récit historique, lequel ne peut advenir que par l'inattendu, non plus par le déjà-su et le confirmé des étapes, des événements de l'Histoire. Le grand intérêt, pour nous, des *Tablettes*, réside dans la polarisation extrême que l'on y trouve entre grande maîtrise

¹⁶ J.-P. Richard, « Sensation, dépression, écriture » in *Poétique* n°71, 1987, p. 362.

énonciative et mise en scène de la non-maîtrise – une polarisation qui se joue dans la séparation spatiale précise du texte, entre préface et *buxi* ; entre les noms de Pascal Quignard et d'Aprononia Avitia, niveau où s'opère un dédoublement momentané de l'autorité énonciative. Cette séparation fonctionne également au niveau de la composition stylistique du texte, très cohésif dans la préface, très fragmenté dans les *buxi*. On trouve, dans ces derniers, des entrées à propos desquelles on n'observe non seulement pas de cohésion avec le cotexte (ce qui est le cas pour tous les fragments), mais également une cohérence très faible, comme par exemple

CXLVIII. *Choses à ne pas oublier*
Aux portiques d'Europe.
Ludi Megalenses.
Ludi Cereales.

Ici, nonobstant le barrage de la langue latine, il n'est guère possible de comprendre pleinement le fragment – c'est-à-dire ce qui ne doit pas être oublié. S'agit-il de ces jeux, auxquels il faudra penser à se rendre, au portique en question (auquel cas le *buxi* fonctionne-t-il prospectivement, comme un agenda) ? Ou plutôt d'une tradition oubliée, pratiquée jadis au temps des anciens dieux, et que l'on regrette (et alors l'entrée sera rétrospective, comme un « Je me souviens ») ? Ou d'autres choses encore, non-écrites, qu'un rappel de ces noms suffit à ranimer dans la mémoire de celle qui les a notés, parce qu'elles devront avoir lieu dans le cadre de ces jeux ? L'objet précis de la notation échappe au lecteur, comme la pensée profonde d'Aprononia Avitia sur le monde qui l'entoure et l'époque qu'elle traverse. Dans la liste, souvent tronquée (de nombreuses entrées du journal ne contiennent qu'un item alors que leurs intitulés, en « choses qui », appelle le pluriel), se noue l'expression de ce qui ne peut s'exprimer de manière cohérente, le non-événement, soumis à un aléatoire de lecture dont la liste est la représentation la plus aboutie.

Bien sûr, si la fragmentation est extrême dans les *buxi*, la récupération de la cohérence n'en est que plus intense une fois le volume considéré dans son ensemble, notamment à travers la virtuosité d'écriture par laquelle Quignard trompe son lecteur. L'écrivain est digne en cela du peintre Parrhasios¹⁷ qui gagna son pari contre Zeuxis, en peignant non pas, comme ce dernier, des raisins abusant les oiseaux qui s'approchent, mais un voile, abusant le regard de Zeuxis lui-même. Ce conte de Plin, Quignard le reprend vingt ans plus tard dans le sixième chapitre des

¹⁷ Le rapprochement entre le Quignard des *Tablettes* et le peintre Parrhasios est établi par M. Dubuis, *op. cit.*, pp. 67-68.

Sordidissimes (2005), tome V de *Dernier royaume*. À la suite du conte, il écrit un commentaire qui s'adapte parfaitement au travail de l'auteur des *Tablettes* : « C'est ce qui se dérobe à la vue qui retient l'attention et mobilise les yeux dans le vide¹⁸ ». C'est dire si la cohérence de sa pensée est extrême, et l'œuvre soumise à l'emprise de son auteur. Néanmoins, localement (et en premier lieu dans la liste, en tant que figure ponctuelle), l'expression de l'aléatoire, en tant que projection d'une scripturalité rêvée, persiste. On l'observera dans le recueil de traités qu'est *Dernier royaume*.

Ce qui change dans ces recueils, par rapport aux *Tablettes*, c'est que la polarité que l'on a remarquée dans ce dernier texte est devenue nettement moins visible. Sur le plan formel, la fragmentation a cessé de ne concerner qu'une partie du texte par opposition à une autre, plus cohésive. Le commentaire du texte s'est amalgamé au texte, sans hiérarchie visible, ce qui se traduit également par un brouillage générique plus fort. Dans les *Tablettes*, le cadre particulier de mise en scène du texte rangeait son ensemble sous la tutelle incontestable de la fiction. Dans *Dernier royaume* la fiction, en tant qu'élément cadrant, saute (bien qu'elle ne disparaisse pas en tant que genre représenté, comme le conte de Pline en témoigne). On pourrait dire que les traités sont le développement des *buxi*, de la partie des *Tablettes* attribuée à Aprononia. Il faudrait ajouter que les aspects de leur préface s'y intègrent également – c'est-à-dire tout ce qui constitue le vaste réseau métanarratif qui court dans l'œuvre. Dès lors, *Dernier royaume* est à comprendre comme un projet de très longue haleine, dont les principes ne diffèrent pas de leurs développements. Lorsque la liste y apparaît, on verra qu'elle questionne la prévisibilité d'un texte dont les grandes lignes sont toujours déjà écrites. Qu'elle s'essaie au déconcertant, au sein d'un ensemble, certes, concerté – mais plus tout à fait autant que ne l'étaient les *Tablettes*, parce que son auteur ne se pose pas la question de sa clôture : *Dernier royaume* « ne s'achèvera qu'avec sa mort¹⁹ ».

4.3.3 Le discret (du roman à la liste)

Observons maintenant l'un des fragments qui composent *Les Ombres errantes*, premier tome de *Dernier royaume*. Il est assez long, mais je crois nécessaire à l'analyse de n'en rien omettre.

¹⁸ P. Quignard, *Sordidissimes (Dernier royaume V)*, Grasset, 2005, p. 19. Dorénavant : S.

¹⁹ Cité par J.-L. Pautrot, *op. cit.*, p. 182.

Ils avaient rasé les maisons qu'ils avaient héritées de leurs pères.

Ils ne leur élevaient plus de tombeau.

Les trésors qu'ils avaient entendu léguer à la joie de leurs fils, ils les mirent dans les greniers, dans les caves, derrière les grilles des parcs, à l'intérieur des musées, dans les coffres des banques puis, comme ils avaient cessé d'en apercevoir la beauté, l'intelligibilité se retira d'eux. Même la rhétorique, au bord de la langue, qui permet de distendre le lien qui étrangle l'âme de chacun par l'usage de la langue du groupe, fut jetée à la voirie. Même la mort, dans le rite qui l'entourait, qui allégeait du poids de la parentèle, nous l'avons rejetée comme une ordure d'un autre temps dont la présence met mal à l'aise et dont la décomposition formelle et l'odeur ne doivent plus être infligées. La nature même, les anciens fauves, les rapaces, les forêts, les monstres, nous les avons soit éliminés dans les massacres, soit dévoyés en les domestiquant dans les fermes ou en en faisant les héros des zoos. Les anciennes exigences avec leurs noms, les prodigieuses voluptés avec leurs pudeurs, les fiers desseins avec leurs œuvres, les terribles peurs avec leurs chants ont commencé de perdre leur nom sur le pourtour des lèvres. Le temps venant, les déchets et les gravats, les palais croulant, les hommes et leurs cités recouvrant la terre des charniers et aplanissant les ruines, c'est la disparition elle-même qui disparut. La tyrannie de l'absence du langage humain complexe s'exerça sans plus trouver d'obstacle à la fascination lumineuse. Les images, les dépendances artificielles, les vêtements universels, les objets de l'industrie devinrent les idoles que tous convoitaient.

Les quelques-uns qui font l'écart entre le plus grand nombre et tous (empêchés par leur faiblesse et leur division de se prémunir) ont été écrasés.

La beauté, la liberté, la pensée, le langage humain écrit, la musique, la solitude, le second royaume, les plaisirs sursis, les contes, la petite oie dans l'amour, la contemplation, la lucidité, ce ne sont que des angles, ce ne sont que des noms divers pour nommer une seule chose, une seule implication entre le sujet, le réel, le langage. Peu importe ces noms. Leur souvenir s'est effacé au point que leur nostalgie ne fait même plus souffrir ceux qui sont nés après qu'ils avaient disparu.²⁰

Deux choses m'intéressent en premier lieu, dans ce fragment par ailleurs extrêmement riche. D'une part le fait qu'il commence comme un roman, ou du moins comme un récit de fiction, qui aurait choisi la technique de l'« *in medias res* »²¹. Il faut préciser que le début de l'extrait est aussi le début du fragment, et que le fragment précédent, narrativement, n'a rien à voir avec celui-ci (il s'agit d'un dialogue entre Jésus et Pierre), aussi le *ils* qui ouvre notre extrait ne saurait s'y rapporter. Bien plutôt, ce pronom ressortit à une énonciation historique plutôt que discursive, selon les termes de Benveniste. Mais le passage au *nous* après quelques lignes marque un infléchissement vers l'essai, dans la mesure où il fait entrer un *je*, une subjectivité énonciatrice, dans le système. On comprend alors que les *ils* du début étaient en fait, déjà, ce *nous* qui fait tomber l'illusion fictionnelle du début, dont le lecteur réalise par contraste qu'elle

²⁰ P. Quignard, *Les Ombres errantes (Dernier royaume I)*, Gallimard « Folio », 2002, pp. 69-70. Dorénavant : OE.

²¹ D. Viart note que, dans l'écriture quignardienne de l'Histoire, « le texte historique [...] aime à se donner comme un récit fabuleux » (« Une "récapitulation de l'Histoire humaine" ? », *art. cit.*, p. 169).

n'était en place que pour le décevoir. On peut mettre en parallèle cet infléchissement avec le procès fait plus haut par Quignard au roman qu'il ne veut pas écrire : celui-ci sera mauvais à ses yeux s'il reste séparé du monde, muséifié, enclos dans le « lien » de la « langue du groupe », « domestiqué » dans sa forme syntaxique.

D'autre part, l'évolution narrative de ce fragment correspond à une présence de plus en plus intense de la liste. Les premières sont très intégrées au récit, en situation de relative proximité par rapport à leurs pantonymes ; la liste qui commence avec « La nature même » voit ses items repris par un pronom (« nous les avons éliminés »). Un autre signe important qui témoigne en faveur d'une continuité narrative se donne à lire dans la remarque « ce ne sont que des angles » – un énoncé incompréhensible à qui n'a pas lu ce qui précède (il s'agit de la thématique centrale de ce livre, qui lui donne son titre : une apologie de l'ombre, de la retraite, de l'anachorèse, ce qu'un fragment situé quelques pages en amont résume parfaitement : « Vivre dans l'angle – *in angulo* – du monde. » – OE, p. 61). Il y a donc bien, tout de même, un « lien ». Néanmoins le discontinu pointe, particulièrement dans la liste qui ouvre le troisième paragraphe. Il est vrai que « ce ne sont... » en reprend l'ensemble, que ces noms ne nomment qu'« une seule chose », mais on comprend aussi que c'est le discontinu de l'énumération qui importe, comme en témoigne la remarque « peu importe ces noms » qui est une antiphrase. C'est, au contraire, cette « seule chose » qui compte, et qui doit pour être sauvée porter des noms divers ; soit très englobants (il importe que « la liberté » nomme la même chose que « la solitude », parce que l'éloge de la solitude est ici plus appuyé que celui de la liberté), soit spécifiques au point d'en devenir difficiles à comprendre, objets de curiosité (on ne sait pas vraiment ce qu'est « la petite oie dans l'amour »²², on est en train de se familiariser avec la notion de « second royaume » qui, comme l'adjectif même le laisse entendre, sera aussi le « dernier »²³).

²² Il existe probablement un lien entre cette image et le cri poussé par les amants dans l'étreinte, par exemple dans cet extrait : « Mon père, quand il poussa un petit cri et me conçut, avait les yeux ouverts sur quoi ? » (OE, p. 37.)

²³ Quignard à propos du titre *Dernier royaume*, dans un entretien à Alain Veinstein en 2009 : « Nous vivons d'abord, sans le langage dans le premier monde, dans un premier royaume, comme un poisson dans l'eau, solitaire puis dans un deuxième royaume qui est aussitôt un dernier royaume, c'est notre vie. Je ne crois pas à un troisième royaume comme le croient les croyants. » En ligne, <http://www.fabriquedesens.net/Du-jour-au-lendemain-avec-Pascal>, consulté le 15.08.2014.

D'autres éléments parlent en faveur du discontinu. Les noms de cette liste sont lancés en début de phrase, à son premier plan, comme on plonge²⁴. Il y a là menace sur la narration phrastique. Ces noms sont également disposés, comme dans l'immense majorité des listes quignardiennes (les exemples suivants le confirmeront), selon une distribution purement asyndétique : il n'y a aucun *et* pour refermer l'énumération, comme s'il fallait laisser ces mots en liberté. Toujours, dans la liste qu'ils constituent, ces items brillent-ils d'un éclat net. C'est la même logique qui préside à l'esthétique du fragment selon Quignard²⁵. Cet éclat, résultat immédiat de la fracture syntaxique, induit le discontinu au sein du continu.

La liberté, c'est aussi celle de continuer à fournir la liste, ailleurs dans le texte, en amont comme en aval. L'autonomie des items de la liste s'exprime vis-à-vis du reste du texte : dans la mesure où ils s'opposent au continu du récit, ils ne sont que très faiblement concernés par des rapports anaphoriques ou cataphoriques, malgré l'article défini qui les introduit. Ils sont sans cesse un renouvellement, les uns par rapport aux autres dans la liste locale, un écho les uns des autres d'une liste à l'autre, aux quatre coins du texte. Car c'est d'écho qu'il faut parler, ou encore avec Mireille Calle-Gruber de « voies invisibles ». Commentant une liste (tirée à nouveau des *Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*), elle observe : « Le secret est dans l'art de déliaison qui fraye des voies invisibles. Le secret est dans l'art du retranchement. Il fait parler le texte là où il se tait. Il enseigne à voir la nuit.²⁶ »

Observons deux autres listes du même texte, très similaires à la première, en amont de celle-ci tout d'abord :

Le passé, les tombes, la mémoire, les histoires, les langues anciennes, les livres qui furent rédigés autrefois, les traditions religieuses, politiques, artistiques, individuelles qui furent délaissées, arrachés à l'entrain légendaire qui les avait mis les uns après les autres au jour, sont à jamais disjoints du réel. Les langues qui ne connaissent plus de bouches pour les dire, on les dit même mortes. Ce sont pourtant des trésors de joie qui s'accumulent. S'accumulant, cette joie se concentre. La signification, la surprise ne s'en sont pas enfuies. L'avenir qui est à venir ne doit pas venir mais surprendre. [...] Ce sont des ombres qu'il faut opposer aux images. (OE, pp. 40-41.)

²⁴ La métaphore s'adapte aussi à la manière dont Quignard dit aborder cette forme générique du traité : « [Le projet *Dernier royaume*] me semblait comme lorsqu'on plonge, on plonge à l'intérieur d'un... de l'océan, cet ensemble un peu océanique qui devait déborder mes jours, puisque je mourrai dedans » (*Idem.*)

²⁵ Quignard : « Les bienfaits du fragment sont au nombre de deux [...] : le fragment permet de renouveler sans cesse 1) la posture du narrateur, 2) l'éclat bouleversant de l'attaque. » (*Une gêne technique à l'égard du fragment*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 1986, p. 54, dorénavant UGT.)

²⁶ M. Calle-Gruber, *art. cit.*, p. 57.

Puis en aval :

La solitude, la chance, l'indocilité, le risque de la mort, la désintoxication, la lucidité, le silence, le perdu, la nudité, l'*anachorèsis*, l'*excessus*, le don, l'immédiation, l'angoisse, l'excitation sont des valeurs franches.

Toutes les valeurs franches sont secrètes.

La tache aveugle préférée à l'œillère.

Franc veut dire asocial. (OE, p. 175.)

Ces items, comme ils nomment des objets « disjoints du réel » (un « réel » régulièrement associé dans les OE avec « l'image » ou l'écran²⁷) et porteurs de valeurs « asociales », sont présentés syntaxiquement comme disjoints du récit. Ils témoignent de la préférence du narrateur pour la solitude, l'écart, la lecture privée. Un adjectif dit avec pertinence cette liaison entre liste et éthos, l'adjectif « discret », dans ses deux sens, aussi bien en ce qu'il concerne un objet « séparé, discontinu » qu'un sujet humain « qui cherche à passer inaperçu ». Hors du monde, comme hors des grands récits qui façonnent l'Histoire, déteignent sur les romans et colonisent les écrans, et pourtant pas entièrement, toujours au moins dans le souvenir de cette continuité. Car il est vrai que les listes citées ci-dessus, toutes d'*attaques*, formulées en début de paragraphes ou de fragments, ne poussent pas le discontinu jusqu'à n'appartenir à aucune structure phrastique. Mais, en plus de suggérer l'incohésion, elles imposent, en se faisant écho, une autre économie syntaxique, qui abandonne l'idée d'une continuité. D'ailleurs leurs résolutions phrastiques sont, elles aussi, soumises à un même écho : « angles » répond à « ombres »²⁸ et à « secrètes ». Même s'ils participent d'une cohésion du propos, thématiquement ces éléments jouent en faveur d'une obscurité, d'une non-sûreté dans l'avancée de l'écriture, d'une errance dont on fait preuve en particulier lorsqu'on liste – ce qui « ne doit pas venir mais surprendre ». Il s'agit, dans ces extraits, de donner forme à la fracture, à la catastrophe, à la disparition d'une continuité immémoriale (« l'entraîn légendaire », le « legs » du premier extrait), aussi bien que d'en rendre compte.

La dynamique d'écriture que l'on vient d'observer est donc à la fois très localisée, dans la composition syntaxique, et plus générale, se dépliant sur l'horizon du volume OE dans son

²⁷ ...et donc avec une continuité fallacieuse. Il y aurait à ce propos un parallèle à établir entre le discours anti-spectaculaire des OE et certaines remarques de Guy Debord au début de *La Société du spectacle* (Gallimard, 1992 [1967], p. 4) : « Le spectacle se présente à la fois comme la société même, comme une partie de la société et comme *instrument d'unification*. » (souligné par l'auteur.)

²⁸ Le lien entre ces deux termes est plutôt, là aussi, de contiguïté : « De même que Cincinnatus n'eut qu'une idée en tête, qui était de retrouver son champ ; / l'ermite le désert ; / le poisson l'eau ; / le lecteur son livre ; / l'ombre l'angle. » (OE, p. 165).

ensemble. En fait, on peut encore généraliser le constat en le projetant sur l'œuvre entière, comme le fait Dominique Rabaté. Celui-ci observe chez Quignard, même dans les textes les plus proches du récit réaliste comme *Tous les matins du monde*, la présence d'un « principe [...] de déliaison » :

Les phrases sont le plus souvent sans coordination, s'enchaînant par asyndète selon ce qui est presque un tic d'écriture chez Pascal Quignard. Cela donne au récit une allure très particulière, comme s'il n'allait pas vers quelque chose d'annoncé mais qu'il se contentait de consigner des éléments presque disjoints.²⁹

On trouve dans *Dernier royaume* des embryons – ou à l'inverse, des ruines – du roman, qui métonymiquement ou archétypiquement³⁰ le rappellent. Il est difficile voire impossible, selon Quignard, de définir le roman : « il est l'autre de tous les genres, l'autre de la définition. Par rapport aux genres et à ce qui généralise, il est ce qui dégénère, ce qui dégénéralise.³¹ » Dans cette acception, c'est bien le traité qui défend le mieux l'idée quignardienne du romanesque, n'étant pas un objet qui pourrait se satisfaire de la labellisation de roman, tout en en possédant des traces ; qui, par son éloignement du roman, en témoigne. Si l'on en croit N. Piégay-Gros, le roman correspond à cette approche, parce qu'il est un genre qui se donne de manière *notionnelle* et non *conceptuelle* ; ses caractéristiques et ses catégories sont nombreuses, mais aucune (à part peut-être, justement, la question de la maîtrise énonciative) ne présente les traits d'une condition nécessaire et suffisante³².

Dernier royaume et les traités en général envisagent donc le genre selon sa manifestation la plus importante, dans la monstration de ses vestiges : ce n'est pas la seule écriture romanesque existante chez Quignard, mais c'est sans doute la plus riche, celle qui se tient « au plus près » de son écriture.

²⁹ D. Rabaté, *Pascal Quignard. Etude de l'œuvre*, Bordas « Ecrivains au présent », 2008, p. 55.

³⁰ L'archétype du roman est représenté chez Quignard par le conte, très présent dans *Dernier royaume*. Mais à ces deux adverbess, on devrait aussi ajouter un troisième, « littéralement ». Par exemple, un fragment des OE (pp. 172-173) revient, de manière listée, sur les initiales PX, magasins de l'armée américaine stationnée en France et où l'on trouvait « des chewing-gums, / des cigarettes, / des sweets, / des candy-bars [...] la télévision, le chou-fleur cru, le dollar, la haine » ; ce fragment reprend avec fidélité le propos de *L'Occupation américaine*, roman de 1994.

³¹ P. Quignard, « La déprogrammation de la littérature », *art. cit.*, p. 236.

³² « Face à la diversité des romans, la tentation a été grande de définir un minimum de dénominateurs communs ou d'établir une typologie permettant de mettre de l'ordre dans cet océan de textes. [...] Reste que la somme de ces catégories ne parvient jamais à contenir tous les romans et qu'aucune d'entre elles ne peut prétendre à des cloisons étanches. » N. Piégay-Gros, *Le Roman*, *op. cit.*, pp. 14-16.

Je ne fais aucune différence entre le conte, l'intrigue, l'intrication, l'implication, la *story*, le récit, la généalogie, la chronologie, l'énumération de ce qui s'est passé dans le bon ordre des séquences. Quand dans un restaurant de Rome je lève la main et m'écrie « *Il conto !* », je demande une énumération ordonnée (entrée, pâtes, plat, dessert, café), qui dit l'action qui s'est déroulée avant même de dire son équivalent sous forme de monnaie, l'addition des coûts étant d'abord la succession chronologique des séquences.

Les *Petits Traités* sont « *il conto* ». ³³

J'émettrais une réserve à ce parallèle final : le rapport entre les fragments des traités, entre les items de la liste, n'est pas toujours « chronologique ». Parfois même l'achronie, qui n'empêche en aucun cas la succession des séquences ou des items, est signifiante, lorsqu'il s'agit de rendre compte d'un phénomène atemporel³⁴. Mis à part cela, ce paragraphe illustre la manière dont Quignard fait progresser l'écriture des traités, laissant une grande part de cette progression à la juxtaposition. Par ailleurs, « aucune différence » ne veut pas dire que tout Quignard n'est que liste. Le conte et le compte ne se traduisent pas dans la même forme asyndétique. En d'autres termes, si l'asyndète est effectivement un « tic d'écriture » chez Quignard, il faut y différencier la forme énumérative de la forme non-énumérative (cf. *supra*, II.2.2) qui, quant à elle, n'empêche pas que les éléments juxtaposés développent entre eux une hiérarchie syntaxique et textuelle. Cela veut dire que, même lorsque l'ordre des séquences importe (dans le conte, l'intrigue, le récit), il faut toujours rappeler la préséance, via l'asyndète, de l'effet d'irrésolution sur l'effet de détermination, et ne pas déduire du hiérarchisé qu'il se résout en une finalité. Cette préséance de l'énumératif, que l'on va à présent observer plus précisément, suggère d'ores et déjà le fait que le traité, dans sa forme, peut servir à comprendre l'œuvre toute entière, et que la liste est une forme capitale de cette écriture.

4.3.4 Un principe fondamental

En plus du vaste catalogue des ouvrages écrits de la main de Quignard, on trouve aujourd'hui une très abondante littérature critique qui lui est consacrée. Je veux à présent examiner les commentaires de ceux qui ont vu dans la liste quignardienne un objet digne

³³ *Rhétorique spéculative, op. cit.*, p. 149.

³⁴ Par exemple, le chapitre XXXIII de *Sur le jadis (Dernier royaume II)* (Gallimard « Folio », 2002, p. 94, dorénavant : *SLJ*) s'intitule « deuxième liste de la joie » et présente quatre dates associées à quatre grands déchiffreurs de signes du passé : Schliemann en 1873, Grotefend en 1802, Champollion en 1821 et Rawlinson en 1843, dans cet ordre. La joie en question n'a rien de chronologique, elle est atemporelle, elle recommence à chaque fois que quelqu'un l'éprouve.

d'attention : ils sont relativement peu nombreux, mais ils le sont tout de même assez pour qu'il soit nécessaire d'en rendre compte ici.

Presque tous abordent la liste en marge d'une réflexion portant sur d'autres aspects de l'œuvre. Philippe Bonnefis, dans le cadre d'un article sur le nom propre chez Quignard, observe : « Toutes ces listes de noms dans les *Petits traités* ! Ces thésaurus ! Tous ces trésors dilapidés !³⁵ » Suit une vaste liste reconstituée des dizaines de noms propres qu'il y recense. Il force alors le trait, rassemblant en une liste de listes, et sur plus d'une page, une partie des noms qu'il trouve dans les *Petits Traités*, dont certains sont effectivement présentés dans le texte sous forme de liste, mais pas tous. Cette licence autorisée sur le texte, toutefois, importe peu : on verra plus loin que si les noms propres cités désignent des écrivains et que leur production est également citée au passage (ce qui est très souvent le cas), alors l'effet de liste s'étend à la citation elle-même. Ensuite Bonnefis observe qu'un tel compendium laisse peu de place au récit : « Mesuré à l'aune de ces chaînes interminables, il est clair que le conte a fait vœu de pauvreté.³⁶ » C'est ne pas voir que l'écriture du conte observe elle aussi un principe asyndétique, cette « allure très particulière » dont la liste est l'expression terminale.

Michel Deguy considère quant à lui la liste quignardienne sous l'angle plus général d'une écriture qu'il qualifie de « sidérante » :

Les ingrédients de l'écriture sidérante sont l'assertion, l'érudition, la néologie, l'énumération, l'asyndète, la transgression, la fabulation ; ou plus longuement : la puissance d'affirmation, l'illumination de l'érudition, la relatinisation de la langue, le coup de dés de la série exhaustivante, le débordement des frontières ou l'ingression-éclair dans le territoire de l'autre, la disjonction asyndétique qui saute.³⁷

Il est à noter que la série n'est pas toujours « exhaustivante », justement parce qu'elle suit les aléas d'une progression que Deguy qualifie à raison de « coup de dés ». Cette progression stochastique interdit la capitalisation. Il faut aussi remarquer que tous les autres « ingrédients » de cette recette participent tous à une rhétorique de l'errance, dans la mesure où ils apparaissent dans le texte sous forme asyndétique.

De même, lorsque Jean-Louis Pautrot écrit : « On est frappé de la fragmentation du flux discursif, juxtaposant des propos sans lien manifeste de continuité. [...] L'accumulation

³⁵ Ph. Bonnefis, « Pascal » in *Pascal Quignard, figures d'un lettré, op. cit.*, p. 28.

³⁶ *Ibid.*, p. 29.

³⁷ M. Deguy, « L'écriture sidérante » in A. Marchetti (dir.), *Pascal Quignard, la mise au silence*, Champ Vallon, 2000, p. 47.

s'effectue sur un ton brusque³⁸ », il a parfaitement raison, mais sa remarque semble avant tout ressortir à l'observation d'une fragmentation touchant le propos général, pas vraiment de la liste en tant que forme locale. Jean-Michel Rey quant à lui, au terme d'un article et au sein d'une parenthèse, remarque :

(Grande pratique de la liste chez Pascal Quignard, dans les directions les plus différentes ; comme pour marteler également ce qu'il convient de retenir d'une généalogie, pour indiquer les différents précédents ; et baliser par là même un chemin toujours en cours de frayage, en rappeler les formes en amont ; énoncer une poussée antérieure.)³⁹

La récapitulation du savoir se confronte ici à sa construction toujours en cours dans le moment de la liste. « Retenir une généalogie », mais « un chemin toujours en cours de frayage » : Rey inscrit la liste dans la même ambivalence épistémologique, très paradoxale, qui pousse Bruno Tackels à qualifier *Dernier royaume* d'« encyclopédie déchargée de la corvée d'être système, juste ses éclats⁴⁰ ». C'est aussi la direction prise par Chantal Lapeyre-Desmaison, dans un article récent, qui observe que « l'écrivain additionne, juxtapose les notations » et que « ce principe d'énumération revêt *in fine* une fonction structurante : le regard rassemble les traits, les marques, les caractéristiques de la nuit première, mais ne parvient jamais à les dire en un ensemble architecturé parce que ce qui doit être dit échappe à toute architecture.⁴¹ » La question reste ouverte de savoir comment « ce qui échappe à toute architecture » peut quand même avoir une « fonction structurante ».

Finalement, Dominique Rabaté est, à ma connaissance, le seul auteur à s'être véritablement penché sur la liste en tant qu'elle constitue un rouage crucial de la mécanique scripturale quignardienne. Il l'envisage selon l'axe de réflexion suivant : pour lui, alors que cette écriture apparaît comme fragmentaire, elle ne l'est en fait pas vraiment, car pour qu'elle le soit, il faudrait qu'elle se rapporte à un Tout, or celui-ci n'existe pas chez Quignard. Ce dernier argument est notamment nourri par l'allégation, fournie à maintes reprises dans l'œuvre (on en trouve le rappel dans le titre *Dernier royaume*), de l'athéisme de son auteur. L'objet que l'on pourrait désigner comme fragment « n'est donc plus un fragment du monde. Il n'a pas à le

³⁸ J.-L. Pautrot, *op. cit.*, p. 51.

³⁹ J.-M. Rey, « La précréation » in *Pascal Quignard, figures d'un lettré, op. cit.*, p. 416, souligné par l'auteur.

⁴⁰ B. Tackels, « Le Goncourt est devenu bien classique », sur le site [remue.net](http://remue.net/bulletin/TB021030.html#bt), en ligne : <http://remue.net/bulletin/TB021030.html#bt>, consulté le 15.08.2014.

⁴¹ C. Lapeyre-Desmaison, « L'Ange et la bête. Notes sur *La Nuit sexuelle* de Pascal Quignard » in J.-L. Pautrot (dir.), *L'Esprit créateur* n°52, Johns Hopkins University Press, 2012, p. 110.

désigner comme le microcosme dirait le macrocosme⁴² » ; pas de hiérarchie entre ces objets, pas de lien de subalternité, par conséquent « il faut constituer les morceaux du texte comme une liste infinie, à l'exemple de celles que l'on trouvait déjà dans les *Tablettes de buis d'Apronia Avitia*⁴³ ».

Ces morceaux du texte qui s'accumulent obéissent au principe générique du traité. Rappelons-en le paradoxal mot d'ordre : « pas de but, pas de stratégie, pas de conscience » (cf. *supra*, 2.3). Lapeyre-Desmason abordait l'expression de ce paradoxe en rapprochant l'absence d'architecture et le « regard » qui « rassemble », la présence intensive d'une figure auctoriale. Au niveau énonciatif, Quignard propose la stratégie de n'en avoir aucune, de laisser le texte se mener lui-même où il veut, ce qui, lorsqu'on sait que le texte charrie moins de poésie dadaïste qu'une somme immense et érudite de connaissances, est une véritable gageure (c'est là l'« encyclopédie déchargée de la corvée d'être système »). Une telle libération n'advient jamais, le mot d'ordre est un vœu pieux, mais la forme qui permet de s'en rapprocher le plus est la liste, véritable véhicule d'antiphilosophie. L'extrait suivant illustre ce point. Dans *Sordidissimes*, Quignard expose deux pensées contraires, auxquelles il rattache respectivement les patronages de Sénèque l'ancien et de Sénèque le jeune, que l'on pourrait qualifier de *paradoxe* pour la première et de *doxique* pour la seconde :

Sénèque le Père a écrit : Splendidissimus erat Albucius ; idem res dicebat omnium sordidissimas ; acetum et puleium et damnam et rhinocerotem et latrinas et spongias. (Le style d'Albucius était très brillant ; en même temps il nommait les choses les plus communes ; vinaigre, pouliot, daim, rhinocéros, latrines, éponges.)

Sénèque le fils pensa contre son père (et contre les amis de son père ; contre Porcius Latron, contre Albucius Silus). Penser pour Sénèque le Fils consistait à s'élever vers l'universel. C'est une définition de la philosophie : la pensée qui aime le plus la communauté à qui elle s'adresse que le questionnement qui la pousse. Arrachons-nous aux choses sordides : *Discedemus a sordidis*. Tel est le mot d'ordre de Sénèque le Fils (tel est le mot d'ordre du ministre de l'empereur Néron). Tel est le vœu social : retailler l'origine, nier l'animalité souche, rompre avec la communauté naturelle. (S, pp. 33-34.)

J'entends ici *doxa* et paradoxe de la même manière que J.-L. Pautrot, lorsqu'il présente cette ambivalence dans l'introduction de son étude : « c'est justement la tradition littéraire, et plus largement l'Histoire, qu'il s'agit de contester. Cette œuvre se bâtit à contre-courant de ce

⁴² D. Rabaté, *Pascal Quignard, op. cit.*, p. 124.

⁴³ *Ibid.*, p. 123.

que son auteur perçoit comme la *doxa* de notre époque⁴⁴ » – c'est-à-dire l'écriture qui lie, l'Histoire qui procède par relations de cause à effet, la philosophie qui rassemble les arguments, la métaphysique qui déplace l'intérêt humain vers l'absolu. Mais revenons un instant sur la liste qui ouvre cet extrait. On remarquera que Quignard traduit par une rigoureuse asyndète une liste que le latin exprime par une polysyndète. J'ai avancé plus haut (II.2.2.) que la polysyndète était une figure moins courante en français que dans d'autres langues, et on peut donc comprendre que la traduction de cette liste ne la reprenne pas. Mais il est surtout capital d'observer que Quignard ne met pas de *et* avant le dernier item ; il ne le fait pratiquement jamais, cela équivaldrait à refermer une énumération qu'il souhaite laisser ouverte, à contraindre la pensée à solidariser des objets qui ne demandent pas à l'être, ni à être érigés en système. S'agissant de Sénèque, ce trait témoigne de la préférence quignardienne du Père au Fils. De très nombreux exemples le confirment, dans les entretiens (où le Père est qualifié d'auteur « inépuisable » et le parrain d'un « style sans aucune liaison⁴⁵ ») comme dans l'œuvre :

Il ne faut pas craindre d'admirer plus Latron que César, plus Albucius que Cicéron, plus Ovide et Sénèque le Père que Valère Maxime ou Sénèque le fils. [...] La plupart préfèrent les familles à la solitude, les propriétés à leur faim, les vêtements à leur désir, les parures à leur sexe. Ils préfèrent le sommeil du langage rassurant et vernaculaire à la distance rhétorique et aux constructions ludiques et plus ou moins muettes qu'elle permet. (SLJ, pp. 288-289.)

Et à ces deux listes parallèles, Quignard ajoute encore, deux pages plus loin qu'il faut préférer « au cosmique le terrestre ; / à la purification le sordide ; / à la philosophie le roman – ou une intuition de roman. » (SLJ, p. 291.) C'est que le texte quignardien dans son ensemble, c'est-à-dire en ce qu'il est *aussi* un récit ou un roman, veut obéir à ce précepte. « Il faut défendre les antiquaires et les opposer aux historiens. / Il s'agit de mettre en valeur les anecdotiers et la récolte qu'ils font des faits divers pour les opposer au camouflage et à la *Propaganda*.⁴⁶ » La labellisation générique n'a plus cours que dans le geste de l'écriture, à propos duquel il s'agit uniquement d'éviter qu'il mène à la totalisation surplombante, au roman à thèse.

J.-L. Pautrot le remarque également, à propos du « *Traité sur Cordesse* » (*Petits traités I*), mais en remplaçant cette dynamique sur l'écriture de Quignard en général :

⁴⁴ J.-L. Pautrot, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁵ Chrystelle Claude, « Les Stèles du recueillement : un dialogue avec Pascal Quignard » in *L'Esprit créateur* n° 52, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶ P. Quignard, *Abîmes (Dernier royaume III)*, Gallimard « Folio », 2002, p. 37. Dorénavant : A.

Si la langue entrave et si la pensée analytique se leurre, il s'agit de restituer à l'écriture une dynamique autre, plus intuitive et involontaire. Grâce à la fragmentation textuelle, les ressorts en sont l'analogie, l'association, l'écho, qui organisent le passage entre souvenirs, méditations, et mémoire archaïque.⁴⁷

Les commentateurs de l'œuvre reconnaissent tous ce refus théorique, exprimé de manière répétée par Quignard, pour la pensée analytique et le ronronnement attendu des continuités scénaristiques, logiques, romanesques. Tous voient également le fragment comme l'arme principale permettant de lutter contre le *logos* ; mais la question de savoir si Quignard est, ou non, un « véritable fragmentaire » n'est pas aisée à résoudre⁴⁸, étant donné le tiraillement constant du texte entre prescription auctoriale (« il faut », « il s'agit de ») et restitution de l'involontaire dans la langue. Il semble dès lors indiqué de voir dans la liste, plutôt que dans le fragment, le principe formel de l'écriture quignardienne, parce que la liste, contrairement au fragment qui est une unité textuelle plus vaste qu'elle, s'oppose à la phrase, et permet seule la suggestion d'une pensée déhiérarchisée, l'expression d'un anti-*logos*.

4.3.5 Brachylogies

Je souhaite à présent consacrer un court chapitre à la manière dont la liste, dans le texte, apparaît. Parmi les auteurs dont il a été question jusqu'à maintenant, on a constaté la proximité de la liste avec des figures comme la palinodie ou l'épanorthose, ou plus généralement de tout ce qui permet d'exprimer l'incertitude et l'indécidable. Chez Quignard, il existe une figure de construction dont on peut dire qu'elle « parraine » la liste, et souvent la précède, l'induit : cette figure porte le nom dinosaurien de *brachylogie*. Il s'agit d'une variante de l'asyndète, qui tient aussi de l'ellipse : un raccourci faisant l'économie des éléments superflus d'une proposition dont le schéma syntaxique se répète. La brachylogie a la forme d'un entonnoir. En voici un exemple :

La chenille ignore le papillon dont elle construit la coque de métamorphose.
L'araignée file son filet de prédation sans connaître sa proie.
De la même manière la musique son chant.
La langue son livre.⁴⁹

⁴⁷ J.-L. Pautrot, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁸ Je renvoie, à ce propos, à mon article « Rire en Quignardie. Pour une lecture posturale » in J.-L. Pautrot (dir.), *L'Esprit créateur* n° 52, *op. cit.*, en particulier p. 77.

⁴⁹ P. Quignard, *La Barque silencieuse (Dernier royaume VI)*, Grasset, 2009, p. 135. Dorénavant : BS.

Bernard Dupriez reprend de cette figure une définition ancienne, partagée par Littré et Quillet, selon qui il s'agit d'un « vice d'élocution qui consiste dans une brièveté excessive et poussée assez loin pour rendre le style obscur⁵⁰ » ; il reconnaît pourtant dans la suite de son article que « la brachylogie n'est pas toujours un vice. Son obscurité est parfois la rançon d'une brièveté commode⁵¹ ». En ce qui concerne la brachylogie chez Quignard, la qualifier d'obscur est peut-être légitime, mais alors cette sanction vaudrait aussi bien pour l'ensemble de ses textes, en particulier les traités au propos généralement très dense. Et on ne peut que confirmer la suggestion de Dupriez en ce qui concerne la recherche de brièveté. Il faut même reconnaître une jouissance du scripteur devant les possibilités d'une telle économie langagière. Plus qu'une « commodité », ce procédé fait usage des ressources de la langue à des fins d'élégance stylistique. Il y a quelque chose de magique à constater que la simple juxtaposition des termes, dans le souvenir de la phrase ancienne, dans son architecture fantôme, suffit à délivrer un message complexe⁵², qu'une simple juxtaposition isolée ne permettrait pas. Il y a aussi, à l'inverse, une fascination à voir se réduire le logique, le continu, au profit du fragmentaire, dans une « pure attaque de prose intense⁵³ ».

Ce schéma n'est pas celui qui conduirait systématiquement à la liste dans les textes de Quignard. Mais il illustre comment on passe de la phrase à la liste. En voici quelques exemples :

Certains moineaux, l'imperceptibilité les dévore comme le vautour absorbe le lièvre ;
 l'eau le poisson ;
 Rome César ;
 le contenu du livre le lecteur ;
 la mère l'enfant. (A, p. 96.)

Comme la cité est liée au néolithique, le bonheur au jardin,
 le jardin à l'eau,
 l'eau à la nudité,

⁵⁰ B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1984, p. 95. Il cite ici le Littré. Le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* de 1968, t. 2, p. 920, propose la même définition : « vice d'une élocution trop concise qui rend obscur le discours ».

⁵¹ *Ibid.*, p. 96.

⁵² A ce titre, la brachylogie est à ranger dans les figures de la *brevitas*, à propos de quoi Marc Fumaroli précise qu'elle peut faire signifier au discours « plus qu'il ne dit, et même ce qu'il ne dit pas » (*L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980, p. 161). Elle s'avèrerait dès lors, dans ses effets, plus proche de l'*hybris* que de la mélancolie à laquelle on l'aurait peut-être spontanément réduite...

⁵³ P. Quignard, *UGT*, p. 68 – mais je restitue ici le passage dans son ensemble. Quignard n'y décrit pas la liste, mais le fragment : « des lambeaux, des tessons, de courts éclats, de courtes scènes qui s'interrompent tout à coup sur le vide. Et d'autant plus hallucinantes qu'elles semblent nées de rien, durer dix lignes, et ne déboucher sur rien. Pures attaques de prose intense. »

la nudité à la joie sexuelle,
la joie sexuelle à la faim immédiatement assouvie.⁵⁴

Pourquoi l'ouïe est-elle la porte de ce qui n'est pas de ce monde ? Pourquoi l'univers acoustique a-t-il dès l'origine consisté dans l'accès privilégié à l'autre monde ? L'être est-il plus lié au temps qu'à l'espace ? Est-il plus lié à la langue, à la musique, à la nuit qu'aux choses visibles et colorées que le soleil donne à voir chaque jour ? Le temps est-il le fleurissement propre à l'être et l'obéir sa fleur obscure ? Le temps est-il le tir de l'être ? La musique, le langage, la nuit et le silence ses flèches ? La mort sa cible ?⁵⁵

La morale dominante recourant de nouveau à la voix dans l'image, voix provenant de l'image, est de nouveau un monde de morts déifiés et despotiques qui traitent les hommes comme des enfants ou des esclaves.

Comme des passereaux, comme des alouettes, comme des taureaux : pains, miroirs, chiffons. (OE, p. 58.)

Il faut d'abord mentionner que les extraits présentés ici figurent tous en fin de fragment (voire constituent ce fragment dans son intégralité). Les listes qui s'y profilent, à la fois rappellent et exilent la langue hiérarchisée. Elles célèbrent son luxe passé tout comme son obsolescence présente. Le schéma « W est à X ce que Y est à Z » figure le reste, le vestige de cette architecture devenue fantôme. La rhétorique quignardienne, non sans nostalgie d'une langue monumentale, veut tout de même s'en débarrasser. Elle ne peut le faire totalement, et ce n'est pas non plus exactement son but. Mais ces brachylogies sont de petits systèmes élaborés pour que le système lui-même tourne court. Rien n'est véritablement argumenté dans ces finales, où à l'explicatif est substitué le comparatif. On peut reconstruire le propos en même temps qu'on reconstruit le lien entre ces propositions et entre ces mots juxtaposés, mais une tension inverse est à l'œuvre également, où l'effet recherché est celui de la collision, de l'asystématique. Il me semble que l'on trouve ici un début de réponse aux paradoxes dégagés par les commentateurs de la liste quignardienne : voici un lieu du texte où s'incarne la tension entre hiérarchisation et débâcle ; où un équilibre apparaît entre le systématique et l'asystématique. L'écriture de Quignard ressemble à ce que Blanchot, à propos de Nietzsche, appelait l'« écriture d'effraction » :

Ainsi, brisés, les fragments ne doivent pas apparaître comme les moments d'un discours encore incomplet, mais comme ce langage, écriture d'effraction, par lequel le hasard, au

⁵⁴ P. Quignard, *Les Paradisiaques (Dernier royaume IV)*, Grasset, 2005, p. 171. Dorénavant : P.

⁵⁵ P. Quignard, *La Haine de la musique*, Gallimard « Folio », 1996, p. 126. Dorénavant : HM.

niveau de l'affirmation, reste aléatoire et l'énigme se libère de l'intimité de son secret pour, en s'écrivant, s'exposer comme l'énigme même qui maintient l'écriture.⁵⁶

C'est bien « au niveau de l'affirmation », c'est-à-dire sur un plan microtextuel, que Quignard suggère l'aléatoire de sa progression narrative. Cela ne veut pas dire que l'avancée est dépourvue de maîtrise. C'est un *larvatus prodere* dont le masque, fermement maintenu, est celui d'un aléatoire autoritaire, souverain.

Comme on l'avait observé à propos de ces autres figures, que l'on pourrait appeler « de proximité » avec la liste, envisagées dans les chapitres précédents, la brachylogie n'est pas une liste mais elle en permet l'apparition. Ce qu'il y a d'obscur dans cette figure, ce qu'elle a de vicieux ou de vicié selon les grammairiens, c'est précisément ce que, dans mon chapitre théorique, je qualifiais d'illisible (*supra*, II.1.5) : un illisible propre à la liste, qui évacue le *telos* du récit. La brachylogie est le signe d'une diminution progressive de la dépendance du texte à la prédication.

A cette diminution correspond un éthos auctorial particulier. Comme la chenille construit sa future métamorphose sans le savoir et l'araignée son piège par pur instinct, la manière quignardienne d'avancer les mots sur la page relève dans une certaine mesure (« au niveau de l'affirmation ») d'un non-savoir. La métaphore de l'araignée est d'ailleurs reprise par Quignard en entretien pour qualifier la progression de son écriture⁵⁷. En l'absence du Tout, remarquée par Rabaté, en l'absence de Dieu lorsqu'il s'agit de penser le monde, c'est finalement à l'auteur qu'il revient de concilier les fragments de son texte, même si une telle conciliation offrira toujours des défauts de cohésion. Avec ce rapprochement animal, Quignard remplace l'*intentio auctoris* par une sorte d'instinct qui permet de justifier l'erratique comme méthode d'écriture asystématique. Un autre genre d'animal lui sert fréquemment de comparant, l'oiseau de proie. « Mon esthétique [...] est celle des bondrées aussi : dès que je vois quelque chose qui bouge et qui m'émeut, je fonds. Je prends.⁵⁸ » Ces métamorphoses ont pour effet d'affaiblir la responsabilité énonciative, autrement très visible, d'un texte où le *je* est fréquent et où il désigne clairement une figure auctoriale : « Dans l'écriture des « petits traités », comme dans celle de

⁵⁶ M. Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 251.

⁵⁷ « [Dernier royaume est] composé à la façon dont les araignées construisent leur toile. Elles commencent par se laisser tomber dans le vide et elles se servent elles-mêmes de pesons, commençant par le centre, pour construire, par rayonnements successifs, la toile qu'elles vont tisser. » Entretien avec Alain Veinstein, cité.

⁵⁸ « La Déprogrammation du roman », *art. cit.*, p. 238. Au passage, je note que la seule espèce de bondrée visible en Europe est la variété dite « apivore » (je doute que Quignard l'ignore), se nourrissant donc des abeilles qui, dans le même entretien, figurent l'animal contraire, grégaire et avide de narratif.

Dernier royaume, c'est bien l'auteur qui parle, qui sert de lien, ou même de liant, aux fragments divers qui se succèdent sans ordre apparent.⁵⁹ » Une telle emprise sur le texte est gênante lorsqu'il s'agit de présenter celui-ci comme un anti-logos. Gênante au point de rencontrer parfois des affirmations encore plus extrêmes pour l'atténuer : « On dit que la toile selon son étendue, sa forme, sa solidité, ses leurres, sa beauté, au tout dernier moment tisse l'araignée qui lui est nécessaire. / Les œuvres inventent l'auteur qu'il leur faut et construisent la biographie qui convient.⁶⁰ » Vœu pieux, ici aussi. L'auteur est une notion fluctuante et ambivalente chez Quignard, mais elle reste souveraine, et centrale à son économie scripturale.

Ces « choses qui bougent » et que l'auteur « prend », sont dans une très large mesure de nature hypotextuelle⁶¹ ; je veux à présent observer comment la liste participe, au niveau de l'emprunt citationnel, à cette nouvelle dimension de l'errance du texte quignardien.

4.3.6 Errance de lecture (l'hypotexte et la collection)

Parmi les ingrédients qui composent les « souvenirs » et les « méditations », entre autres choses qui constituent pour Pautrot la dynamique de l'écriture quignardienne, on trouve un très grand nombre de citations ou de mentions attribuées à d'autres auteurs, voire de simples noms valant soit pour l'œuvre, soit pour la biographie de ceux qu'ils désignent. Certains de ces noms d'auteurs sont disposés en listes – un exemple rapide : « Brontë, Kleist, Kafka, Proust, Mishima : le suicide comme œuvre, comme accomplissement de l'œuvre, comme marque de son achèvement, comme point. » (BS, p. 92.) Mais la liste dépasse la simple juxtaposition de noms propres ; lorsque ce ne sont plus les noms mais les citations qui sont amenées par juxtaposition, la liste se déplace à un autre niveau ; on peut alors la considérer comme un mode d'écriture élargi à de plus longues séquences, voire correspondant aux fragments du texte. L'extrait suivant correspond d'ailleurs à un chapitre entier, intitulé « *A dreadful collection of memoranda* ».

⁵⁹ D. Rabaté, *Pascal Quignard*, op. cit., p. 29.

⁶⁰ P. Quignard, *Villa Amalia*, Gallimard « Folio », 2006, p. 276.

⁶¹ Rappelons ici la terminologie de Genette, qui définit ainsi l'hypertextualité : « Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 13. Qualifier d'hypotextuelles des citations quignardiennes n'est pas totalement satisfaisant toutefois, car une telle catégorisation implique une stricte hiérarchisation temporelle des textes entre eux. Or, comme on le verra, la temporalité de la langue et de la littérature, pour Quignard, n'obéit pas à une temporalité chronologique. Dès lors, « intertextuel » conviendrait également.

Emily Brontë a écrit : The entire world is a dreadful collection of memoranda.
Emily Brontë ajouta : That she did exist and that I have lost her !
Hoffmansthal a écrit qu'il faisait appel au monde romain comme s'il s'était agi d'un « sac à jouets ».
Hoffmannsthal a écrit : Lorsque je piochais dans Tite-Live, c'était plus divin, c'était plus animal, c'était plus présent. (S, p. 184.)

Quignard présente, dans ses citations, des exemples de textes où le monde est perçu de manière fragmentaire, autant qu'il présente ces citations de cette même manière. Ainsi les noms « font liste » auprès du lecteur et le contaminent, même s'ils ne sont pas toujours strictement disposés en listes, comme en témoignent les remarques de Bonnefis citées plus haut ; Blanckeman s'avère lui aussi pris par la tendance lorsqu'il rend compte du phénomène :

Le lecteur assiste ainsi à une mobilisation éclectique de références. Elles sont brassées dans un même essai, tels Goethe, Nicolas de Cuse, Marcus Cornelius Fronto, Serge Moscovici dans *Rhétorique spéculative*. Elle s'avivent dans un même traité : Le Petit traité IX appelle Littré, Budé, Lao-Tseu, Tacite, Racine, Freud, Lucrèce, La Fontaine.⁶²

Outre les noms eux-mêmes, des discours qui leur sont attribués font sans cesse surface, parasitant le texte d'une voix qui est à la fois autre et la même que celle de Quignard, selon la manière montanienne du traité dont il a déjà été question *supra* (2.3). On pourrait faire valoir, comme l'extrait de Quignard ci-dessus le suggère, que les auteurs et les textes ainsi exhumés le sont dans le cadre d'une esthétique de la collection. Encore faudrait-il nuancer : il s'agit plutôt d'un relief de cette esthétique, du souvenir de l'ordre qu'elle fonde, notamment si on la fait remonter aux grandes collections littéraires du XIX^e siècle. A ce propos, si l'on en croit Dominique Pety, celles-ci étaient en effet établies pour reconstituer un ordonnancement, afin que la collection illustre le monde dans sa complétude⁶³. La collection selon Quignard n'est plus cela, mais une collection de memoranda, de notes, de fragments ; se rapportant à l'hypotexte dont il meuble ses pages, il déclare : « Il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire c'est errer. La lecture est l'errance. » (OE, p. 54.) Ou encore, que « le fond de la lecture est [un] sentiment d'oubli de soi⁶⁴ ». La voix qui s'exprime à travers la citation ou le souvenir de lecture dit vouloir procéder par dilution, au contraire d'un raffermissement du

⁶² B. Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 151.

⁶³ A propos de l'esthétique de la collection chez les Goncourt, D. Pety note : « La collection ne se réduit pas à une économie du manque ; ce qui nous a semblé essentiel, c'est moins le désir de compléter des séries que de composer des ensembles ». *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003, p. 290, note 93.

⁶⁴ P. Quignard, *Les Désarçonnés (Dernier royaume VII)*, Grasset, 2012, p. 58. Dorénavant : D.

propos qui en induirait la maîtrise. Mais là encore, une orientation inverse apparaît, dans ce *vouloir*, dans cette affirmation, ici tout spécifiquement aphoristique, et à laquelle on peut donc prêter une nature véridictionnelle qui ne peut être défendue que par une figure auctoriale forte. Dans l'extrait suivant, Quignard parle de sa propre pratique hypertextuelle et se défend justement de l'errance et de l'oubli qui le poussent très souvent à inventer, aussi bien les propos qu'il attribue aux auteurs qu'il cite⁶⁵, que plus rarement les auteurs eux-mêmes.⁶⁶

Ni Jean de La Fontaine ni Claude Lévi-Strauss ne se sont astreints à recopier servilement les textes sources des contes qu'ils multipliaient. Ni, à strictement parler, ils ne les ont traduits. Ils ont procuré une forme plus pure aux histoires qu'ils avaient recensées et qu'ils aimaient. Les littéraires – ceux qu'on appelait autrefois les *litterati*, les lettrés – se sont adressés aux quatre volumes des *Mythologiques* dans le même esprit avec lequel ils recouraient aux recueils des *Fables* : parce que ce sont des mines d'or. Je souligne cet autre point, qui vient par conséquence : les journalistes et les historiens n'ont guère été portés à mettre en valeur l'influence littéraire qu'ont exercée, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, les collections mythiques de Claude Lévi-Strauss, celles de Roger Caillois, celles de Georges Dumézil ainsi que les enquêtes étymologiques d'Emile Benveniste. (P, p. 32.)

En mettant en abyme des auteurs qui, comme lui, procèdent par compilation et par collection, Quignard se pose comme l'un de ces collectionneurs. Plus encore, il inscrit sa pratique de l'hypertexte, qui est de l'ordre de la juxtaposition (du discontinu), dans une tradition (une continuité). Cette aporie se résout dans la nature commune qu'il prête à sa pratique et à celles des auteurs qu'il cite. Ces pratiques ont en commun de ne pas entrer dans le courant des « influences littéraires » : l'Histoire littéraire semble infrasensible à de telles productions, et ne les reconduit pas dans son propre métarécit. S'il y a « tradition », celle-ci est souterraine, et elle ne peut exister que sur le mode du discontinu, de l'anhistorique. Dans son renouvellement même, elle est erratique. De la même manière, s'il y a collection, elle est le fait d'une promenade hasardeuse⁶⁷, d'une *rêverie* :

⁶⁵ Je renvoie à ce propos à mon article « Entre centre et absence » : fragmentation et style chez Pascal Quignard, *Littérature* n° 153, 2009.

⁶⁶ C'est par exemple le cas de l'Aprononia Avitia des *Tablettes de buis* du même nom : le texte est présenté comme authentiquement écrit par une patricienne romaine du 5^e siècle après J.-C., alors que l'ensemble est inventé par Quignard ; il s'agit donc d'un « mimotexte » contenant un « faux hypotexte » (Camilo Bogoya, « *Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia* : à la recherche du manuscrit perdu » in *L'Esprit Créateur*, *op. cit.*, p. 12).

⁶⁷ On peut ici rapprocher Quignard du personnage d'Edouard Furfooz, dans *Les Escaliers de Chambord* (Gallimard « Folio », 1989). Celui-ci est un collectionneur de jouets qui s'entoure « d'une multitude de petits objets plus minuscules les uns que les autres » (p. 18) mais qui ne sait pas ce qu'il cherche à travers cette marotte. Il collectionne également, quoiqu'à moindre échelle, les conquêtes malheureuses. A la fin du roman, faisant la liste de ces femmes « dont il s'était dépris depuis à peine un an » (p. 364), il découvre avec stupeur que les initiales de

Je rêve d'écrivains qui pour rajeunir des genres devenus parfois empoussiérés ou fastidieux chercheraient à acclimater dans notre langue les formes littéraires anciennes, à la fois si raffinées et si rudimentaires, arrachées aux littératures proche-orientales, indiennes ou islandaises, ou extrême-orientales. Afin de se laisser méduser par une passion plus vigoureuse ou plus élémentaire. Je cherche quelque chose d'imprévisible. Le mulet, issu de l'accouplement d'une jument et d'un âne, est stérile. Le bardot, issu de l'accouplement d'un cheval et d'une ânesse, est stérile. Les naturalistes appellent ces êtres des « hybrides inféconds ». Il faudrait écrire des hybrides inféconds. (PT2, pp. 391-392.)

« Je rêve », « je cherche », « il faudrait ». On trouve dans ces formules toute l'ambivalence d'une écriture qui, parce qu'elle ne peut se défaire de la subordination à une figure auctoriale exigeante, en appelle au rêve. Mais le rêve ne peut coexister avec sa propre subjectivisation ; celui qui dit « je rêve », dès lors qu'il a compris qu'il rêvait, s'est éveillé. En rapprochant ce passage des *Tablettes de buis*, qu'il commente, Camilo Bogoya remarque lui aussi une tension contradictoire : « le roman en entier est la construction de deux parties divergentes, l'une marquée par son poids encyclopédique et l'autre par la légèreté d'un contenu fait de sensations, de listes et de dialogues entre amis.⁶⁸ » Poids et légèreté – on observe la manifestation de cette divergence dans la forme même du traité quignardien, entre liaison argumentative et déliaison asyndétique. Cette déliaison fait plus que figurer l'« imprévisible » après quoi elle a lieu : elle en est la substance. La prose quignardienne saute du coq à l'âne, presque littéralement ; elle débouche ainsi sur une image métatextuelle inattendue, qui rappelle le surgissement de la brachylogie : l'hybride infécond serait le livre, ou le fragment.

On retrouve ici l'idée deleuzienne déjà citée *supra* (2.5) : « les hybrides, stériles eux-mêmes, nés d'une union sexuelle qui ne se reproduira pas, mais qui recommence chaque fois ». Sans doute doit-on voir dans le défaut de ces journalistes et historiens qui n'ont pas jugé bon de mettre en valeur les « collections mythiques » sur le mode de l'« influence littéraire » un symptôme de cette infécondité, cette non-reproduction qui pourtant recommence, mais qui pour cela n'a pas besoin d'une perpétuation fondée sur un lignage. La manière dont Quignard reconnaît ses maîtres ne ressortit pas à la filiation traditionnelle, à une continuité historique, mais à nouveau à des « voies invisibles », à une sorte d'affinité qui ne se présente que par la juxtaposition. La multiplication des auteurs qu'observe Bonnefis est le résultat d'une errance de lecture, qui met Quignard en contact avec d'autres écrivains trop séparés historiquement et

leurs prénoms (« Francesca / Laurence / Ottilia / Roza / Adriana », p. 365) forment l'acrostiche d'un prénom oublié, celui d'un amour d'enfance qui était cela précisément qu'il cherchait : « Sa vie n'avait été qu'un rébus » (*idem*).

⁶⁸ C. Bogoya, *art. cit.*, p. 19.

géographiquement pour qu'une filiation puisse s'établir, autre que celle que le collectionneur trace, par affinité élective mais également dans une sorte de brouillard qui l'empêche de produire un système. Au terme d'un chapitre des *OE* consacré à l'écrivain japonais Junichiro Tanizaki, Quignard procède moins par récapitulation que par adjonction :

Il me faut ajouter aussitôt des listes aux listes auxquelles Tanizaki procédait.
Les listes de Li Yi-chan et celles de Marc Aurèle, plus crues, plus honteuses.
Les listes de Sei Shônagon ou de Shaftesbury, plus raffinées et puritaines.
Les listes de *Memor* qui sont celles de l'ombre que projetait jour après jour la vie. (*OE*, p. 55.)

L'errance quignardienne provoque ce rassemblement, en listes d'auteurs de listes (une forme où s'illustrent effectivement chacun d'eux). Tout, dans ce brassage hétéroclite (Li Yi-chan est un poète chinois du IX^e siècle, Marc Aurèle est mort au deuxième siècle de notre ère, Tanizaki a écrit *Eloge de l'ombre* en 1933, etc.) est fait pour que diminue au maximum l'idée d'une tradition historique à la base de ce rassemblement. Même l'embryon de classification qui se dessine, entre les listes « plus crues » et les « plus raffinées », on le dirait pensé pour contrer l'effet historique par lequel deux de ces auteurs – Li Yi-chan et Sei Shônagon – pouvaient effectivement se trouver affiliés⁶⁹.

Ce dont le Quignard des *Petits traités* « rêvait », celui de *Dernier royaume* cherche à le matérialiser, dans la demi-conscience un peu animale d'un texte qui tend à l'agglomération, à l'accumulation, qui ne veut pas tirer de conclusions. Quignard se refuse à faire synthèse, comme il refuse de laisser le lecteur prendre un instantané définitif de ces auteurs, d'en graver les noms dans le marbre. Ou plutôt, les gravures de ces noms sur les socles des statues, il préfère les râturer, refusant ainsi de faire de la liste un simple outil de mémoire ou de collection :

Purcell, c'est Monteverdi VII.
Mozart, c'est Canari VIII.
[...]
Je suis Albucius XLVIII. (*SLJ*, pp. 46-47.)

⁶⁹ Le premier a influencé la seconde. C'est presque un autre Quignard qui dit cette filiation : celui qui rédige la préface des *Notes* de Li Yi-chan, traduites par Georges Bonmarchand et publiées en 1992 aux éditions Le Promeneur. Par ailleurs *Memor* (si c'est de lui qu'il s'agit) est un poète latin, contemporain de Martial (1^{er} siècle après J.-C.), dont rien ou presque ne nous est parvenu. Claude Bréghot du Lut le mentionne dans ses *Nouveaux Mélanges biographiques et littéraires*, en 1831 (Lyon, Barret, pp. 76-78, numérisé à l'adresse suivante : <http://books.google.ch/books?id=HkwPAAAAQAAJ&>, consulté le 15.08.2014) mais aucun autre dictionnaire spécialisé ou encyclopédie parmi ceux que j'ai ouverts. Il ne me semble pas que l'on puisse identifier clairement la dernière entrée de ce paragraphe, ce qui contribue à l'effet de « brouillard » que je mentionnais.

Chez lui, « l'héritage livresque ne cautionne plus aucun ordre, du monde ou du discours⁷⁰ », et les rencontres entre sa pensée et celle des anciens se présentent, et passent, de manière inopinée. Le devenir-meute de Quignard, à ce propos, ne rejoint pas celui de Rosenthal, qui s'exprimait dans l'immixtion de l'écriture dans le monde, hors le livre. La voix quignardienne n'est pas une voix haute, ne se donne pas dans la performance, et la meute des auteurs qui peuplent ses pages en est à peine une, le temps d'un rassemblement fortuit uniquement, car au reste il s'agit d'errants, de perdus, d'inconnus (la plupart des auteurs dont Quignard se réclame sont soit très obscurs⁷¹, soit pris à rebours de leur statut historique dominant, comme c'est le cas pour Stendhal⁷²). Leurs constellations sont mouvantes, leur géométrie variable, et c'est à la liste que revient le mérite de proposer une forme assez déhiérarchisée pour correspondre à ce besoin, pour exprimer au plus proche un portrait de famille qui ne peut être que sous-exposé et flou. En cela, l'hypotexte quignardien, en lien avec la forme de liste qui lui est concomitante, rejoint une allure générale d'écriture, propre aux traités et à *Dernier royaume*. Philippe Forest le confirme, qui qualifie ce dernier de « projet qui invente à mesure la tradition composite dont il se réclame⁷³ ».

4.3.7 Errance d'écriture (les sordidissimes)

Outre la présence très nette des noms propres et des citations, on repère dans *Dernier royaume* des listes d'objets qui illustrent également une forme d'errance scripturale. Si celle-ci prend l'allure de la liste (si la déliaison syntaxique est, en soi, sa preuve), on va voir également que la matière des objets listés font écho thématiquement à cette errance. Pour se faire une idée de cette matière, il faut spécifiquement interroger la notion de « sordidissime », qui a donné son titre au cinquième tome de *Dernier royaume*. Je reprends ici, pour définir cette notion, certains éléments déjà cités dans ce chapitre : « des rebuts inclassables par rapport au cours de

⁷⁰ B. Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 189.

⁷¹ « Depuis l'âge de dix-neuf ans, depuis le premier livre que j'ai écrit et qui portait sur Maurice Scève, j'aurai cherché à faire revenir du monde des ombres des figures dédaignées, difficiles, fascinantes, ombrageuses, butées, splendides. Scève, Lycophron, Albucius, Labienus, Damaskios, Guy Le Fèvre, Jacques Esprit, Nicole, Racan, Hello, Parrhasios, Dom Deschamps, Sénèque le Père, Hadewijch. » (SLJ, p. 296.)

⁷² J.-L. Pautrot écrit : « Alors que Stendhal est fameux pour la formule placée en épigraphe du chapitre XIII de *Le Rouge et le noir* et qui fait du roman "un miroir que l'on promène le long d'un chemin", formule qui a servi de justification au courant réaliste, Quignard évoque un Stendhal aux antipodes du réalisme, qui a laissé "un grand texte sur la technique du roman" [n.b. : dans l'article cité, "La Déprogrammation de la littérature", p. 238]. Or c'est à un bien curieux texte qu'il fait allusion, "Les Privilèges". » op. cit., p. 123.

⁷³ Ph. Forest, « Le Japon, dernier royaume de Pascal Quignard » in *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, op. cit., p. 176.

l'Histoire⁷⁴ » et « les choses les plus communes ; vinaigre, pouliot, daim, rhinocéros » (S, p. 34) qu'énumérait Albuscius. Dominique Rabaté voit dans ces objets « l'inassimilable, ce qui est du côté de la chute, du rebut » et, citant Quignard, les rapproche de « l'objet petit a » de Lacan et de la « part maudite » de Bataille⁷⁵. Il me semble que l'on doit ajouter un autre rapprochement, avec l'infra-ordinaire perezquien, dont on a vu (*supra*, III.2.1.5) que dans son opacité et sa non-saillance, il était précisément ce qu'il y avait de plus difficile à saisir. Difficiles à appréhender, le sordidissime et l'infra-ordinaire apparaissent chacun comme une tache aveugle dans le regard quotidien, endotique, porté sur le monde. Mais là où l'invisible de l'infra-ordinaire était dû à sa banalité, sans odeur, sans goût et presque sans forme, ce qui empêche de voir le sordidissime est l'inconfort qu'il provoque chez le sujet, qui refuse de le considérer comme digne d'attention. C'est l'objet sale, impur, en soi et plus encore dans le rapport que nous entretenons avec lui, c'est l'*unheimlich* – l'inquiétude du plus familier⁷⁶.

La convocation des sordidissimes obéit chez Quignard avant tout à une réaction par rapport au monde moderne ; il les identifie comme ce que nous traitons par l'exclusion⁷⁷ : « Le sacré n'a jamais été aussi omnipotent que dans les sociétés modernes. On ne s'est jamais à ce point séparé des cadavres, sang des mois, crachats, morves, urines, fèces, rots, croûtes, poussière, boue. » (OE, p. 113.) Le sacré, la modernité vivent sur la foi de métarécits qui exigent une continuité. A leur exclusion du monde correspond une exclusion des sordidissimes en fin de phrase, sous forme de liste. Là encore, l'absence de *et* s'avère capitale pour observer l'autonomie de la liste par rapport à la phrase qui l'ouvre. Le discontinu prend la place du continu, comme si l'on changeait soudain de langue, afin de marquer que ces objets dégoûtants, rejetés hors d'elles par la phrase et par la narration, il faut leur trouver une forme qui leur convienne pour les dire. On pourrait citer de très nombreux exemples pour montrer que la convocation du sordidissime trouve dans la liste sa forme de prédilection ; en voici quelques uns :

⁷⁴ Entretien Gallimard, 1997, cité.

⁷⁵ D. Rabaté, *Pascal Quignard, op. cit.*, p. 163.

⁷⁶ Dans l'introduction à *L'inquiétante étrangeté* de Freud (trad. M. Bonaparte et E. Marty, PhiloSophie, 2008, p. 4), François Stirn cite une traduction alternative du terme qui correspond bien à son rapport avec le sordidissime : « l'inquiétante familiarité » (R. Dadoun).

⁷⁷ Et donc, évidemment, de notre (mauvaise) littérature. Quignard ne parle pas tellement de ses contemporains, contrairement à Pierre Jourde ; celui-ci, commentant un roman qu'il n'aime pas, y identifie « la figure obligée dite de "l'extase panthéiste". [Il cite ce roman] : "Ma maladresse avait disparu. Je me sentais devenir un buisson, un sapin, un oiseau, un caillou, un nuage." Le sujet pris d'extase panthéiste s'identifie toujours à un nuage ou à un oiseau ou à un caillou [...]. Jamais à une crotte de chevreuil un lépisme ou un *satyre puant*, lesquels, d'un point de vue panthéiste, sont pourtant d'une égale dignité. » C'est une petite liste de sordidissimes. (P. Jourde, *La Littérature sans estomac, op. cit.*, p. 219.)

Face aux sordidissimes d'Albucius les déchets de Diogène.
Le hareng qui fait le déjeuner de Diogène ;
l'écuëlle inutile à laquelle il préfère sa main ;
la figue ;
la feuille de la bette ;
le chien (*es kunas*) ;
le coq plumé (*es korakas*). (S, p. 95.)

Fabre, *Souvenirs entomologiques*, page 782, magnifique et interminable description du nid qui commence par : Menus chiffons, fragments de papier, bouts de fil, flocons de laine, brins de paille et de foin, feuilles sèches... (S, pp. 157-158.)

Laurent a écrit au folio XXVIII de ses *Mémoires de décorations* : Pour les *Plaideurs* de Monsieur Racine il faut deux maisons, un soupirail, une trappe, une échelle, un flambeau, des jetons, une batte, le col et les pattes d'un chapon, un fauteuil, des robes, des petits chiens dans un panier, un oreiller, une écritoire, du papier. (S, p. 116.)

En quoi « deux maisons », « une échelle » ou « des robes » entrent-elles dans la catégorie des sordidissimes ? Non par leurs qualités intrinsèques d'objets, mais bien plutôt par la manière dont une telle liste se situe par rapport à Racine. Il ne fait pas de doute que le « folio XXVIII » de Laurent n'aurait pas été conservé s'il ne s'y était agi de Racine ou de Molière, qu'on n'y aurait rien trouvé de valorisable artistiquement. Mais Quignard inverse le rapport de nécessité en citant Laurent plutôt que Racine, rappelant ainsi que pour donner *Les Plaideurs*, il fallait que l'on mandate l'artisan aussi bien que l'artiste. La production scripturale du décorateur est l'ombre de la comédie de Racine (que l'on peut du reste presque lire à travers cette liste-matrice du récit, pour ce qui est du chien accusé d'avoir mangé un chapon par exemple), elle correspond assez exactement à *l'envers du décor* de l'écriture canonique, défaite, démontée.

Si la liste offre une forme idéale pour parler des rebuts, elle tend à ramener au statut de rebut les objets qu'elle présente : et en premier lieu, les auteurs et les hypotextes listés, oubliés par l'Histoire, que l'Histoire ne peut retenir dans son récit continu. Mais pas uniquement : *tout ce qui fait objet* obéit à ce principe asystématique, à cette logique sans logos ; de très nombreuses listes, dans *Sordidissimes* ou ailleurs dans l'œuvre, peuvent le rappeler. Ce que Quignard veut retenir de la musique, par exemple :

Les fredons surgissant inopinément quand on marche, surgissant tout à coup, selon le rythme de la marche.
Vieux chants.
Cantiques.
Ritournelles enfantines et conjuratrices.

Berceuses ou comptines. Polkas ou valse. Chansons de société et refrains populaires. Détritus de Gabriel Fauré ou de Lulli. (HM, p. 55)

Béla Bartók enregistra, nota, inventoria plusieurs dizaines de milliers de mélodies populaires. (S, p. 256.)

On glissait un sachet contenant des herbes sous l'oreiller des morts afin que le corps fût protégé au cours de la totalité du temps jusqu'à la résurrection dans le Jour de Colère. Ces sachets étaient des listes de qualia. Ces listes se transformèrent en comptines. Je peux murmurer par cœur la liste de Wirzisch : « Scolopendre. Morelle. Armoise. Millepertuis. Persil. Centaurée. Benoîte. Rue. Sauge. Sarriette. Thym. » (BS, p. 175.)

Difficile de ne pas penser à Deleuze lorsqu'on lit ceci. « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson.⁷⁸ » Quignard est cet enfant qui erre dans le noir qu'il a choisi d'explorer. La liste-comptine est sa reterritorialisation, à propos de laquelle il faut rappeler qu'il s'agit de « l'organisation d'un espace », et non de « la détermination momentanée d'un centre⁷⁹ ». La liste est le rythme interne de la prose quignardienne, ce rythme dont Meschonnic disait, comme nous l'avions vu supra (II.2.7) qu'il « est dans le langage l'inscription de l'homme réellement en train de parler ». En train de parler, c'est-à-dire à nouveau « au niveau de l'affirmation » plutôt qu'à un niveau global où l'écriture s'autorise, souvent a posteriori, d'un projet général. Dans le moment de la liste, dans la temporalité particulière qu'elle instaure, Quignard parvient à échapper au soupçon de maîtrise sur son texte.

La notion de sordidissime, inséparable de la liste, concerne tout objet dont parle Quignard ; la musique, donc, mais aussi bien le roman. A la fin des *Escaliers de Chambord*, Pierre Moerentorf, ami du personnage principal, se suicide :

Sur le bureau de Pierre – un petit secrétaire londonien dans la chambre à coucher près du débarras – il y avait une note de sa main. En la découvrant, Edouard crut à une lettre qui expliquait son geste. Il prit le petit bout de papier :

« balle de colza, rognures de corne, poudre d'or, poudre de sang de poisson, cendres de bois, de paille, potasse »

⁷⁸ G. Deleuze & F. Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 382.

⁷⁹ *Idem.*

Un homme âgé de cinquante-deux ans n'avait laissé de lui, après sa mort, qu'une vieille liste d'engrais.⁸⁰

A ce passage étrange répond un autre passage, de seize ans plus tardif, non moins obscur : « Qu'est-ce qu'une liste d'adieux ? C'est l'envers d'une liste de courses. Qu'est-ce que l'envers d'une liste de courses ? Un roman. » (S, p. 234.) L'obscurité, la non-explicitation du rapport entre les choses présentées, obéit elle-même au principe de juxtaposition de la liste. Pourquoi Pierre Moerentorf laisse-t-il derrière lui une liste d'engrais, une liste d'adieux ? Il y a dans ce geste un rappel du « sachet » accompagnant le mort pour le protéger. Il faut aussi considérer la tournure « n'avait laissé de lui que » : ce qui reste de la vie d'un homme n'est pas racontable, résumable ; comme son corps se défait dans la mort, absurdement les choses qui l'entourent prennent un caractère désuni. Le roman de la vie d'un homme ne peut être raconté sous forme continue.

Pour mieux comprendre cela, j'emprunterai à Philippe Forest quelques-unes de ses réflexions sur le roman. Forest commence par différencier le « réel » de la « réalité », cette dernière prenant une acception très similaire à l'Histoire pour Quignard, à sa narration continue qu'il veut éviter.

La « réalité » comme simulacre confondu avec un intouchable état objectif du monde, comme contrefaçon construite de notre vie. La « réalité » comme mauvais roman se substituant au sentiment propre de notre existence. La « réalité » : sédimentation de songes rêvés par d'autres, pesant gisement de fictions fossiles.⁸¹

Forest établit également une différence axiologique entre « bonne » et « mauvaise » littérature, pour le dire un peu rapidement ; la première est qualifiée de « littérature authentique » et il en trouve ses exemples « dans les textes de l'avant-garde littéraire des années 60⁸² », mais leurs caractéristiques conviennent également à l'écriture quignardienne : « le texte [...] devient fiction de sa propre fiction mais ce faisant, il nous entraîne en deçà du monde où s'écrivent les histoires⁸³ ». Poursuivant sa réflexion, il assimile le « réel » à « l'impossible », utilisant en cela les mêmes parrainages que Rabaté pour Quignard – Lacan et Bataille. C'est dans cette équation aporétique que prend place le roman : « procédant à la fois de l'affirmation

⁸⁰ P. Quignard, *Les Escaliers de Chambord*, op. cit., p. 335.

⁸¹ Ph. Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 33.

⁸² *Ibid.*, p. 34.

⁸³ *Ibid.*, pp. 34-35.

du sens et de l'annulation de celui-ci, le roman s'assigne pour tâche contradictoire la représentation de l'irreprésentable.⁸⁴ » En choisissant la liste comme forme première de son écriture, dans des textes qui ne peuvent être qualifiés de romans mais qui montrent que le roman ne peut être rien d'autre que cela, Quignard occupe cet espace instable par lequel une écriture du « réel » est possible. C'est à ce stade qu'intervient la notion de « part maudite » que Rabaté assimilait au travail de Quignard : ce qui se refuse à entrer dans un ordre du monde véhiculé par le discours logocentrique.

Cette dimension de « reste » – et rien d'autre – constitue l'appartenance au domaine de l'« impossible » tel que l'explore le roman. Parce qu'il ne fait pas sens dans le monde de l'utile mais qu'à l'inverse il en exhibe l'envers inquiétant et obscène, le « réel » apparaît comme un déchet, un rebut pour lequel aucun destin social n'est pensable sinon l'évacuation honteuse.⁸⁵

Le sordidissime est ce reste, et la liste sa forme de prédilection. Dans l'exemple cité *supra* (2.6) du premier roman de Rosenthal, on en trouvait également l'exemple, dans la liste des petits cadeaux du narrateur à sa mère. La liste des animaux hybrides de *QFR* peut également être inscrite dans la catégorie des sordidissimes : ce sont les restes incalculables d'une économie que la narratrice appelle de ses vœux et dans laquelle elle cherche à s'insérer sans succès. Chez Rosenthal comme chez Quignard, un devenir-animal et un devenir-enfant se côtoient afin de dénier à la figure auctoriale sa maîtrise sur le texte qui s'écrit.

4.3.8 Quignard cryptique

Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire.
V. Novarina⁸⁶

Quignard est unanimement considéré comme un auteur mélancolique. Par lui-même tout d'abord⁸⁷, par ses commentateurs ensuite. Pour Marie Gil, cette mélancolie s'exprime à travers la répétition, « signe du manque, de la perte⁸⁸ ». Pour Laurent Demanze, elle est plus explicitement liée au fragment : « Ecrire par fragments, c'est [...] célébrer la perte d'un corps

⁸⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁶ V. Novarina, *Devant la parole*, P.O.L., 1999, p. 29.

⁸⁷ Quignard : « Je suis un mélancolique » – entretien avec Chrystelle Claude in *L'Esprit créateur* n° 52, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁸ M. Gil, « Mélancolie et répétition, ou “la leçon du faune” » in *Revue Europe*, *op. cit.*, p. 86.

total⁸⁹ », le corps maternel. Ma perspective ne provoquera probablement que peu de réserves : la liste quignardienne est mélancolique dans la mesure où elle est une expression de la perte. Toutes les listes quignardiennes ne le sont pas. Je mentionnais plus haut (3.3) une liste de la « joie » : c'est, *a contrario*, la liste de ce que l'on trouve (lorsqu'on est archéologue). La liste des engrais de Pierre Moerentorf est l'expression de la mélancolie, parce qu'elle remplace par un signe autre, illisible, l'explication attendue de son geste, la mise en ordre du monde, le trouvé qui aurait dû répondre au cherché. Elle vient à la place ; les items qu'elle contient ne donnent aucune réponse, ils cachent le geste indicible. La liste des « fredons » identifie comme des « détritrus » les objets perdus que la grande musique a oubliés, celle du décorateur Laurent ceux que la grande littérature a oubliés. Tous les sordidissimes sont de tels objets. La notion de sordidissime comprend, en fait, bien des items qui ont été cités dans le cadre de ce travail, en plus de celles de l'infra-ordinaire de Perec ou des animaux de Rosenthal. La liste des petites ordures à peine nommables qui constituaient le nid observé par Fabre rappelle celle des « objets isolés » de Celan (« éboulement, herbes dures, temps »), *supra*, II.2.6, source de mélancolie parce que signes d'isolement plutôt que de totalité ; les listes de « chiffonnier » chez Volodine (*supra*, V.5.6) – là aussi, des herbes, c'est-à-dire presque rien, des choses sur lesquelles on marche ou qu'on arrache, comme chez le Senges de *Ruines-de-Rome* (*supra*, V.3.6) ; comme encore avec les graffitis obscènes et les insultes, mais en fait tous les objets, oubliés parce qu'oubliables, de la liste des *Années* d'Ernaux (*supra*, III.2.5). La liste des champignons pourris de Dondog (*supra*, V.5.4) rappelle le « satyre puant » de Jourde (*supra*, 3.6) car la liste de sordidissimes, mélancolique, est le contraire de « l'extase panthéiste », qui serait, quant à elle, hybristique, continue, englobante et positive. Tous ces objets sont nommés parce qu'innommables ; ils sont les rappels d'une totalité impossible à circonvenir, ils sont aussi ce qui, du monde, fuit le plus irrémédiablement, n'étant pas l'objet d'une « langue de l'utile ». Forest, à nouveau :

Tout ce qui, dans cette langue [la langue de l'utile en laquelle la société exprime la certitude englobante de sa logique] suscite l'espace d'une béance (voire plus discrètement d'une discontinuité, d'une perturbation locale) acquiert ce « statut » de reste où se marque l'impossible du réel.⁹⁰

⁸⁹ L. Demanze, « Biographie d'un mélancolique » in *Revue Europe*, *op. cit.*, p. 108.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

« L'espace d'une béance », c'est ce par quoi on a défini la liste mélancolique : celle qui met en évidence les vides plutôt que les pleins dans la série asyndétique. A cette réflexion de Forest, Quignard fait écho par deux fois, en associant ce même « réel » avec la mélancolie :

Le *taedium* des Romains s'étendit au I^{er} siècle. L'*acedia* des chrétiens apparut au III^e siècle. Réapparut sous la forme de mélancolie au XV^e siècle. Revint au XIX^e siècle sous le nom de spleen. Revint au XX^e siècle sous le nom de dépression. Ce ne sont que des mots. Un secret plus douloureux les habite. Il y a de l'ineffable. L'ineffable, c'est le « réel ». Le réel n'est que le nom secret du plus détumescent au fond de la détumescence. A vrai dire, rien n'est langage que le langage. Et tout ce qui n'est pas langage est réel.⁹¹

Ce qu'on nommait jadis mélancolie, de nos jours dépression, n'est « rien » que la reconnaissance de cela : fascination du réel. [...] Une vraie pensée est le vide qui est à sa place. Celui qui pense, autant qu'il pense, il détruit, et les résultats de la pensée (livres, idée, toute symbolique) ne sont que des petites effigies résiduelles, des petites rognures dues à la paresse. (PT1, p. 249.)

Le grand intérêt du premier de ces deux extraits, c'est qu'il est en fait une liste qui continue celle que nous établissons ici pour qualifier la mélancolie. Discontinuité, béance, reste, *taedium*, *acedia*, mélancolie, spleen, dépression, ineffable, secret, réel : « ce ne sont que des mots » ; c'est qu'il faut trouver des mots pour exprimer ce qui ne peut pas l'être, étant hors du langage, étant dans les blancs qui séparent les items de la liste, demandant à ne pas être communiqué. Ces notions, en faisant liste, expliquent comment la mélancolie travaille le langage, selon un effet de brouillard des mots ou de constant déport d'un mot à l'autre.

Pour le second extrait, qui est très similaire, ce qui m'intéresse est que, de ces mots inutiles, on fabrique des livres, des « petites rognures » que sont donc aussi bien ceux de Quignard que ceux des auteurs dont il se réclame, justement oubliés – car faire la liste des sordidissimes n'est pas faire la promotion de ces objets. On continue à les dire indignes, et s'ils sont obscurs, ils le sont légitimement. Une obscurité qui n'est pas forcément exposée dans la complexité de la réflexion, mais aussi dans l'absence d'une explication, d'une herméneutique, de toute pensée qui se résout en système. Un chapitre de la fin de *Sordidissimes* s'intitule « Liste des *salsiuscula* » et répertorie de petits apéritifs : « les olives sardes ; / les mirliflores du port du Havre ; » etc. (S, p. 245) ; cette liste, courte (quatre items), est suivie d'un constat :

⁹¹ P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard « Folio », 1994, p. 253. J'ai déjà cité ce passage *supra*, III.2.4.

Il faudrait toujours tenir la liste des envies irrépressibles dont l'objet est inepte. Ces désirs sont des traces étranges et profondes. Ces traces se sont nettement déposées dans notre chair mais traces de quoi ? Leur interprétation n'est pas toujours possible.

Les marottes qui tournent à l'idée fixe ou qui sont inutiles sont la plupart du temps des objets fossiles d'un autre monde qu'il faut garder près de soi comme des clés miraculeuses.

Comme des trèfles à quatre feuilles. (S, p. 246.)

En quelque sorte, ce constat est un constat d'échec, comme le vœu pieux de « je rêve » : « Il faudrait », mais l'exhaustivité n'est pas atteignable, elle n'est même pas souhaitable. Une telle exhaustivité serait la marque de l'*hybris*, de la manie ; elle n'est jamais envisagée sérieusement ici, comme en témoigne l'adjectif « inepte », qui suggère une démission. L'exhaustivité est remplacée par un unique exemple de fétiche, le « trèfle à quatre feuilles », qui vaut pour tous les autres, mais qui ne « dit » rien. Le propos s'en tient à la comparaison, ne propose aucune explication, se maintient dans un *statu quo* pudique – pas d'interprétation, de la même manière que Modiano refusait de deviner ce qu'il advenait de Dora Bruder à la fin de son texte. La liste est mélancolique, parce que ce qui en occupe le centre est une absence.

Seules l'ineptie et l'inutilité du fétiche sont sûres – c'est-à-dire l'aveu contradictoire de l'illégitimité de leur présence. La liste est mélancolique, non pas seulement parce que l'essentiel n'y est pas dit, mais aussi parce qu'il ne faut pas le dire – presque par superstition. Pour éviter que ce lieu caché soit profané. « Leur interprétation n'est pas toujours possible » : ce refus, cet hermétique qui remplace l'herméneutique, est comme une deuxième dissimulation derrière le brouillard initial de la liste. C'est cet aspect doublement dissimulé que je souhaite observer maintenant, en passant à nouveau par Derrida, préfaçant Nicolas Abraham et Maria Torok et commentant à ce propos la notion de *crypte*.

Dans cette préface au *Verbier de l'homme aux loups*, Derrida revient sur le double concept, exposé et développé par les deux psychanalystes, d'« introjection » et d'« incorporation ». En résumé, il s'agit de deux manières différentes pour le sujet de faire face à la perte ou au deuil. La première consiste à ménager en soi, petit à petit, le temps d'un processus souvent long et douloureux, une place pour l'objet perdu que l'on finit par diluer en soi, de manière réconciliée. En termes techniques, c'est un « processus qui permet d'étendre les investissements auto-érotiques. En y incluant l'objet, d'où le nom d'introjection, elle élargit le moi.⁹² » Par contraste, l'incorporation est rapide et sans souffrance : le sujet avale sans le mâcher l'objet de

⁹² J. Derrida, « Fors » in N. Abraham & M. Torok, *Le Verbier de l'homme aux loups*, Flammarion, 1976, p. 16.

son désir, sans se confronter à lui directement, et il l'inclut en lui de manière étanche, il l'*enkyste*, sans plus permettre sa dissolution ou sa désagrégation dans le moi. C'est l'incorporation qui conduit à l'image de la crypte, espace de recèlement et de mystère au cœur du moi mais auquel le moi n'a pas accès.

La crypte est toujours une intériorisation, une inclusion plutôt en vue de compromis, mais comme c'est une inclusion parasitaire, un dedans hétérogène à l'intérieur du Moi, exclu de l'espace d'introjection générale où il prend violemment place, le for cryptique entretient dans la répétition le conflit mortel qu'il est impuissant à résoudre.⁹³

La liste mélancolique est une crypte, « le caveau d'un désir⁹⁴ » qui est le désir de l'objet perdu que l'on ne peut nommer – alors on nomme autour, on érige la liste. Le désir est celui d'une pensée qui ne « détruirait » pas son objet en le pensant, mais comme la seule vraie pensée est « le vide qui est à sa place » et que l'on ne peut pas dire le vide, on le mime en insistant sur les blancs que crée l'asyndète. La liste est la meilleure façon qu'a trouvée Quignard pour faire parler le silence.

Au chapitre III, citant Agamben-citant-Freud, je montrais que l'objet de la mélancolie échappait à la conscience, que sa fétichisation le protégeait d'être dévoilé – le fétiche, « à la fois le signe de quelque chose et de son absence », disait Agamben⁹⁵. Le « trèfle à quatre feuilles », en tant qu'item restant d'une liste non-donnée, est ici le fétiche, qui vaut pour, et cache à la fois, le reste de la liste des « objets fossiles » (le sordidissime, que l'on retrouve de toute façon un peu partout : comme on l'a vu on ne voit plus que lui – ainsi le trèfle n'a pas trop de ses quatre feuilles pour cacher l'ineffable, comme un arbre cache la forêt). Le fétiche s'affiche à l'entrée scellée de la crypte. A l'instar du nom propre chez Modiano, qui cachait en ayant l'air de montrer, le trèfle en s'affichant cache doublement, une fois par synecdoque, une fois derrière la synecdoque, étant le signe d'une liste qui, n'explicitant pas les objets pluriels qu'elle contient, cache en elle l'objet singulier de la perte. Il est le mot qu'Abraham et Torok qualifieraient de « mot magique », ou mieux encore, de mot *anasémique*, c'est-à-dire qui déplace le véhicule de son sens au-delà de toute signification directe. Est anasémique ce qui ne peut prendre de sens sans se trahir, ce qui discute de l'indiscutable, qui « procède par “désignification”⁹⁶ ». « Cette problématique [de l'anasémie] est indispensable à toute révolution (théorique ou autre) qui veut

⁹³ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁵ G. Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁶ J. Derrida, « Fors », *art. cit.*, p. 11.

définir rigoureusement la stratégie de son discours, la forme de *son irruption ou de son effraction dans l'espace discursif traditionnel*⁹⁷ » – on retrouve dans cette effraction l'attaque du fragmentaire cher à Quignard. Une autre analogie apparaît plus loin :

L'anasémie fait angle. Dans le mot même. Gardant le vieux mot pour le soumettre à sa conversion singulière, elle n'engage pas dans une explicitation continue, dans le développement ininterrompu d'une virtualité de sens, dans une régression vers le sens originaire, selon le style phénoménologique. Si l'anasémie « remonte à la source » de la signifiante [...], c'est à une source *pré-originnaire*. Un changement de direction interrompt brusquement le continu de l'explication [...].⁹⁸

Comme le sujet quignardien désire « vivre dans l'angle du monde », il habite le « vieux mot », qui n'est pas vieux que par son usage (ou son usure) symbolique ; il l'est aussi historiquement, au sens où le sordidissime a de tout temps existé mais qu'il s'est trouvé de tout temps caché – plus encore dans la modernité qu'auparavant. Ce mot est, essentiellement, le mot de la liste, qui s'oppose au « continu » comme à « l'explication ».

Mais peut-être faut-il ici introduire une nuance dans la cryptologie quignardienne. En effet, la théorie psychanalytique se fonde sur l'unicité de l'individu analysé et sur son caractère pathologique. Même si celui-ci, en l'occurrence « l'homme aux loups », est plusieurs en un corps, il n'en a tout de même qu'un, et le lieu de la crypte, comme le terme « incorporation » l'indique, est envisagé selon une topique de la corporalité. Or le corps dont il est question chez Quignard est sans doute, en partie, le corps de Quignard, mais il est aussi est le corps du texte quignardien, le *corpus*, où se multiplient les sujets de l'énonciation. A cet égard, il faut remarquer que la liste dans le texte se comporte exactement comme la crypte dans le corps, qualifiée de « kyste » à plusieurs reprises par Derrida : « l'enclave de la crypte [...] forme, à l'intérieur du Moi, de l'espace général du Moi, une sorte de poche de résistance, le kyste durci d'un "inconscient artificiel"⁹⁹ ». On se souvient que c'est par ce terme également qu'Hamon désignait la liste au sein du texte (*supra*, II.1.3) et encore très récemment, elle a pu être qualifiée par ces mots très proches, « un greffon plus ou moins parasitaire¹⁰⁰ ». Si la liste mélancolique devait se résumer à un sujet enfermé en lui-même (ce qui était encore un peu le cas des premiers romans de Rosenthal), on pourrait affirmer du sujet auctorial qu'il est un véritable

⁹⁷ *Ibid.*, p. 45 (je souligne).

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 48-49 (souligné par l'auteur).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁰ S. Milcent-Lawson, M. Lecolle & R. Michel, « Introduction » in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle & R. Michel, *Liste et effet-liste en littérature*, *op. cit.*, p. 7.

malade mélancolique. Ou, pour rappeler un autre point de vue clinique – celui de Binswanger, cité *supra* (III.2.4), l'espace du mélancolique se rétrécit et son activité se borne à la « ruminantion », à une sidération devant le perdu.

Or le sujet quignardien n'est pas entièrement mélancolique, parce qu'il n'est pas toujours pris dans cette ruminantion ; parce qu'il est un être d'errance, de mouvement. Même lorsqu'il ne se multiplie pas et ne se dilue pas dans le texte de l'autre, même lorsqu'il s'affirme comme individu, c'est pour opérer un déplacement par lequel l'objet de la perte se change en un objet extérieur au corps, d'espérance et de liberté – et donc, *quand même*, de dilution. Deux exemples en témoignent. Le premier est tiré d'un chapitre des *Paradisiques* intitulé « Liste des paradis ». Le second, d'un chapitre de *La Barque silencieuse* intitulé « La liberté ».

Les mythes des Tahitiens commencent chaque narration ainsi : Comme le récit fonde, il ne peut être fondé. *Tahi-tumu* dit l'origine. Origine en tahitien se décompose en « unique fondation » (ce sont les îles). Or, les îles se disent « roches dans la mer ». L'origine est ce roi qui erre sans royaume et qui va d'île en île.

*

Ischia, le Castello, Vivara, la Procida, Capri,
les îles phlégréennes,
les îles bienheureuses de Heinse,
l'île d'Orplid qu'inventa Mörike.
Le Vadutz de Brentano.

L'île de saint Brendan. [...] (P, p. 172 – une liste d'îles se prolonge ensuite sur le reste du chapitre.)

Une pulsion venue de nulle part, sans nom, sans motif, sans préférence, se tend, s'avance, erre. Solus vagari in agris, errore vagari, aller çà et là à l'aventure dans une course sans dessein, grimper dans les branches, escalader les roches, courir les champs. Oublier foyer, famille, enfance, dépendance. [...] C'est la vie de roi que je mène au sein du dernier des royaumes. (BS, p. 96.)

La liberté dont parle Quignard n'est pas la liberté de décider, elle s'avance « sans préférence » : c'est la liberté de ne pas décider, qui n'est pas une décision, qui est comme une pente à laquelle il se laisse entraîner, la « fascination extrême et presque automate que l'apparence fragmentaire exerce sur [lui] » (UGT, p. 62), ou la « paresse encore. Dégoût qui n'a pas de remède devant les phrases creuses qui meublent entre les arguments. » (UGT, p. 64.) L'*argument*, rappelons-le, ne doit pas être compris selon le second, mais le premier des deux sens

latins du terme¹⁰¹ : il s'agit de montrer et non de démontrer. C'est la liberté de ne pas formuler de conclusion, de laisser le texte in-fini transporter le moi au-delà de lui, au-delà des limites qui séparent l'unitaire du fragmentaire. C'est, pour finir, la question qui va nous occuper dans la dernière séquence de ce chapitre ; celle de l'indécidable et de son évolution chez Rosenthal et Quignard.

¹⁰¹ *Arguere* signifie « indiquer, démontrer » (*Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), Le Robert, 1998, t. 1, p. 110).

4.4 L'infra-décidable

La voix narrative, chez Rosenthal comme chez Quignard, évolue à la fois en s'épuisant et en se dilatant. Pour la première, c'est d'abord une voix haute, un appel à témoins. De ses premiers textes, elle écrit en 2005 :

Dans le roman, [...] on ouvre, on déplie, on déploie au maximum ce que la matière verbale offre de sens, on tente toutes sortes de variations et on accède, par l'accumulation de ces variations, par leur superposition, par l'effet très particulier que produit un amoncellement de versions dont on ne sait jamais quelle est la plus juste, à une forme à la fois très plastique et très ferme.¹

Dans la suite de son œuvre, cette fermeté tend à disparaître et cette plasticité à évoluer. Mais dans les premiers romans, la liste rosenthalienne, se présentant sous une forme principalement polysyndétique, joue avec l'idée de souffle, de l'emballage et de l'épuisement de la voix. Le principe du traité, chez la Rosenthal des débuts comme chez Quignard en général, est un principe de non-décision dans la progression de l'écriture, bien que chez Rosenthal ce principe s'applique encore au texte en tant que but. Puis, dans la seconde moitié de l'œuvre, le lieu de cette indécision se déporte hors de cette voix centrale. Le but du dispositif énonciatif devient alors « d'aller chercher hors de lui-même, dans la participation du sujet au processus, le principe de son fonctionnement² ». La voix s'époumone, se dissout dans le babil ou le sanglot, mais gonfle également et se dilate dans une passation du pouvoir énonciatif au performeur, au lecteur. « Tel est le pouvoir du fragment que de nous renvoyer toujours à notre position herméneutique et de nous faire ainsi mesurer que notre lecture elle-même [...] n'est jamais, peut-être, qu'un possible du texte.³ »

Chez Quignard, l'épuisement prend une forme inverse. C'est un murmure, une « voix égarée et presque silencieuse sur la page » (OE, p. 57). Pour Calle-Gruber, « là est l'enjeu : construire une narration où la parole passe toujours plus étroitement, amenuisée, filet de voix dans la gorge serrée du récit. » (*Figures d'un lettré*, p. 48). Pour Demanze, c'est encore « la gorge » qui « est le lieu où la parole défaille et la langue s'embourbe⁴ ». Je propose d'appeler « infra-décidable » ce moment où la langue fait défaut, sans qu'il faille comprendre dans cette

¹ O. Rosenthal, « Science fiction », *art. cit.*, pp. 164-165.

² N. Murzilli, *art. cit.*, p. 11.

³ M. Escola, « Ce que peut un fragment », *art. cit.*, p. 126.

⁴ L. Demanze, « Biographie d'un mélancolique », *art. cit.*, p. 104.

formulation que l'on se situe en amont ou même au moment de l'épochè par laquelle la décision se suspend, mais plutôt dans l'abandon de cette décision ; un abandon lié à l'inaccessibilité au moi créé par la crypte. À nouveau, cet abandon, chez Quignard, doit être considéré avec réserve. Il disparaît dès lors que l'on porte le regard sur l'ensemble du texte, voire du projet *Dernier royaume* dans son ensemble. Mais il est présent dans le moment de la liste, en tant que recherche, en tant que souhait, fréquemment contredit par l'omniprésence d'un sujet autoritaire.

L'indécidable des auteurs qui faisaient l'objet du précédent chapitre était considéré sous l'angle d'un *telos* d'écriture qui se présentait, ou ne se présentait pas, dans les incipits. Ces auteurs se présentaient, à l'instar de Rosenthal dans l'extrait ci-dessus, comme *devant* leur texte ; l'indécidable était chez eux la marque appuyée d'une suspension du moment décisionnel. Pour autant, le moment venant, le texte se présentait comme une positivité et non comme un éventail spectral de possibles non-décidés. Chez Rosenthal (dans les textes les plus récents) et Quignard, cette conception change. Ce que l'étude de la liste chez ces auteurs montre, c'est que le point nodal de l'écriture de liste chez eux est moins le début que la fin de leurs textes, ou plutôt, au sens large, leur devenir. L'enjeu de la liste concerne un après-texte, un hors-texte. Les « amoncellements de versions dont on ne sait jamais quelle est la plus juste » relèvent, comme chez Senges, d'un indécidable ; mais dans la seconde partie de l'œuvre rosenthalienne, cet indécidable ne porte plus sur le texte même, il porte sur un après, un idéal, à propos duquel la maîtrise du récit n'a plus lieu d'être.

Alors que, chez Rosenthal, le devenir du texte est une transformation qui débouche sur la « grande parataxe » de Rancière, chez Quignard l'écriture du traité conduit à une méditation sur l'incontrôlable ultime qu'est la mort. *Dernier royaume* en particulier est, pour son auteur, « quelque chose que je ne pouvais pas contrôler. C'est l'incontrôlable que j'ai cherché là. » Et il ajoute : « c'est un ensemble de livres avec lequel je sais que je mourrai⁵ ». La perspective est différente mais la déprise est la même. Rappelons que l'indécidable était, en dernier ressort, une décision ; l'expression d'une liberté d'écriture qui se traduisait dans le texte lui-même. Pour Quignard, « l'irrésolution est une possibilité plus profonde que la liberté, le hasard une disposition plus ingénieuse que la tactique ». (OE p. 44.) La tactique qui disparaît, c'est le logos, alors que l'indécidable derridien était un positionnement par rapport au logos, par rapport à la

⁵ Entretien avec A. Veinstein, cité.

loi, une « réinstitution de la règle⁶ ». Rosenthal comme Quignard visent à une réduction de ce que Deleuze appelle « l'Intelligence » du logos :

Dans le logos, il y a un aspect, si caché soit-il, par lequel l'Intelligence vient toujours *avant*, par lequel le tout est déjà présent, la loi, déjà connue avant ce à quoi on l'applique : le tour de passe-passe dialectique, où l'on ne fait que retrouver ce qu'on s'est d'abord donné et où l'on ne tire des choses que ce qu'on y a mis.⁷

Dans l'absolu – dans l'idéal –, ni l'une ni l'autre de ces deux auteurs ne souhaiteraient que leur texte ne débouche sur quoi que ce soit de *prévu*.

S'il est, dans les lignes qui précèdent, beaucoup question d'« avant » ou d'« après » sans que ces prépositions ne désignent grand-chose de clairement identifiable, c'est parce que – chez Quignard surtout – la pratique scripturale dénote une conception très personnelle du temps. C'est ce que Quignard appelle le *jadis* : « une sorte de temps d'avant le déploiement temporel, un espace qui interdit la vectorisation du temps⁸ ». Il est significatif que Rabaté fasse appel à la notion d'espace pour parler de ce temps d'avant le temps, car le *jadis* ne satisfait pas à la dimension chronologique du temps. « Le temps est un éclair plus vaste que l'Histoire » (RS, p. 84), écrit Quignard. Il ne faudrait pas pour autant en déduire que les œuvres de Quignard sont situées hors du temps historique : le premier extrait cité *supra* (3.2 « Ils avaient rasé les maisons... ») montrait bien qu'à travers une narration particulière en termes de temporalité, il s'agissait de parler du monde contemporain. Agamben présente d'ailleurs une conception du contemporain à laquelle Quignard pourrait souscrire :

Comprenez bien que le rendez-vous dont il s'agit dans la contemporanéité ne se situe pas seulement dans le temps chronologique : il est, dans le temps chronologique, quelque chose qui le travaille de l'intérieur et le transforme. Et cette urgence, c'est l'inactualité, l'anachronisme qui permet de saisir notre temps sous la forme d'un « trop tôt » qui est aussi un « trop tard », d'un « déjà » qui est aussi un « pas encore ».⁹

C'est une transformation comparable que Quignard formule. L'Histoire s'organise autrement sous sa plume que selon la chronologie. Mais c'est sans doute aussi l'Histoire elle-même qui programme sa plume, comme le suggère Dominique Viart : dans la Deuxième Guerre mondiale et « l'effondrement des grandes notions communes » se trouve ce qui

⁶ J. Derrida, *Force de loi*, *op. cit.*, p. 58.

⁷ G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 128.

⁸ D. Rabaté, *Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 121.

⁹ G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, pp. 25-26.

« libère » le sens de l'Histoire de toute téléologie¹⁰ » ; la fragmentation de l'Histoire à laquelle il se livre doit être indexée « à la fois à l'effondrement téléologique des Grands Récits, qui disperse le sens, et au goût de l'écrivain pour le recueil et la collection¹¹ ». Rappelons que cet « à la fois » n'est, en fait, qu'une seule et même chose, dans la mesure où cette « collection » n'est pas une capitalisation. Si Quignard a une âme de collectionneur, ses listes sont aussi des objets qui « dispersent le sens ». Reste qu'il faut voir dans le style si particulier de Quignard un miroir de cette conception du temps ; par exemple dans l'usage du passé simple, qu'il appelle spécifiquement « aoriste » : « un passé absolument simple, absolument singulier, qui ne peut faire lien ou suture avec d'autres points du temps¹² ». Et bien entendu, principalement même, dans la fragmentation générale de l'écriture, qui redouble avec fascination le redoublement même du temps, ce temps qui, sans cesse, fait retour :

Le matériel de l'humain est sans cesse endormi. C'est ainsi que les enfants retrouvent les âmes périmées de l'humanité ancienne dans les arcs, les flèches, les sifflets, les bâtons, les coquillages, les blessures. (SLJ, pp. 222-223.)

Le présent ne capitalise pas le passé. C'est le jadis qui ne cesse d'augmenter son jaillissement en toute présence. Pas de genèse, pas d'eschatologie, pas d'identité : Zeami XIII, Kenkô XVIII, etc. C'est comme si on disait pour Stendhal : Tacite XIV comme on dit Louis XIV.

Purcell, c'est Monteverdi VII.

Mozart, c'est Canari VIII.

Le temps n'avance pas, il s'incruste, s'encercle, s'additionne sans avant ni après. Je suis Albucius XLVIII. (SLJ, pp. 46-47).

Il devient clair que la liste est une figure de prédilection de l'expression de la temporalité quignardienne. Elle est son rythme, au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, un rythme qui « n'opère pas dans un espace-temps homogène, mais avec des blocs hétérogènes¹³ ». Dans cette perspective (qui n'en est, donc, pas vraiment une), on comprend mieux comment *Dernier royaume* peut être abordé comme une œuvre véritablement in-terminable (on pourrait presque dire que l'infra-décidable est aussi un infra-terminable), et comment la liste apparaît sous les traits d'une figure idéale de l'irrésolution.

¹⁰ D. Viart, « Une "Récapitulation de l'Histoire humaine" », *art. cit.*, p. 165.

¹¹ *Ibid.*, p. 168.

¹² D. Rabaté, *Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 122.

¹³ G. Deleuze & F. Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 385.

Liste et contemporanéité : la permanence de l'événement

1 PÉRIODISATION

*Il doit y avoir une vérité quelque part dit monsieur Songe
mais elle ne peut résider qu'où le moi a disparu.*

Robert Pinget¹

Le corpus qui vient d'être parcouru présente des aspects très divers ; il est néanmoins rassemblé autour d'une période commune, qui correspond à ce que Gilles Philippe appelle le « moment énonciatif » (qui succède au « moment grammatical » de la première moitié du siècle et au « moment structural » des années 1950-1970) ; de ce troisième et dernier moment, « nous ne sommes toujours pas sortis² », dit-il. Il s'agit d'une période qui se caractérise par une « discursivité massive³ » des productions romanesques, dominées par l'expression directe du sujet de l'énonciation, « la première personne donnant un fondement beaucoup plus assuré à l'énonciation romanesque, dont la vraisemblance, gagée sur l'évidence immédiatement disponible du *je*, permet de faire l'économie de l'encombrant fantôme du narrateur à la troisième personne⁴ ». Même si les exemples choisis pour fonder cette caractérisation du roman contemporain privilégient la tendance à l'autofiction et au lyrisme⁵, on a pu voir que les auteurs traités dans le présent travail répondent très généralement à l'appel d'une actualisation discursive : le sujet de la liste, s'il semble absent, ne l'est en fait pas ; il se cache, s'oublie mais il peut, et doit, être reconstruit. La citation de Pinget en exergue n'est pas destinée à indiquer que le *moi a disparu* du discours de liste, mais bien que celui-ci ne véhicule pas de vérité stable. En témoigne, pour les auteurs traités, un regard biaisé sur le roman traditionnel (on pourrait dire, à leurs yeux, « réel ») qu'il s'agit de ne pas reconduire. Si celui-ci se définit *a contrario* à travers une distance prise par rapport aux formes canoniques réalistes, ces formes sont largement perçues par nos auteurs de manière fantasmatique. Ceux d'entre eux qui positionnent leur propre production comme une alternative au « mauvais roman » – Quignard, Senges,

¹ R. Pinget, *Le Harnais*, Minuit, 1984, p. 58.

² G. Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Gallimard NRF, 2002, p. 218.

³ C. Reggiani, « Le texte romanesque : un laboratoire des voix » in G. Philippe & J. Piat (dirs.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 150.

⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁵ « Ce sont [...] les formes diverses d'un nouveau lyrisme, de la confidence autofictionnelle à l'imprécation, qui définissent, pour l'essentiel, la littérature française actuelle » (*ibid.*, p. 150).

Chevillard – le montrent, par exemple en utilisant le cliché comme point d’achoppement, tout en démontrant le besoin qu’ils en ont dans leur propre production (cela est surtout vrai pour Chevillard). Mais l’ensemble de ces auteurs se trouve tacitement pris dans cette problématique, en ce qu’ils choisissent, avec la liste, un objet commun à la fois d’évitement et de renouvellement du roman. A propos de ce rapport fantasmé à la norme romanesque, mon constat rejoint celui de Philippe qui, à propos de la langue littéraire (comme de la phrase, cf. *supra*, chap. II.1.2, note 22), replace les bornes normatives au sein d’un imaginaire collectif⁶.

Cette expression *positive* du sujet, je souhaite ici la mettre en parallèle avec la notion d’*hybris* telle qu’elle se présente dans notre contemporain, selon deux perspectives : d’une part celle, plutôt sociologique, de Gilles Lipovetsky dans sa description d’un monde « hypermoderne ». D’autre part, en suivant une pente plus psychanalytique, celle de Charles Melman, qui constate l’existence d’une économie psychique propre à cette période et se caractérisant par une hyperprésence de l’objet.

⁶ Que cet imaginaire soit, d’ailleurs, connoté positivement comme un « idéal » ou négativement comme une *doxa* contre quoi achopper. Cf. à ce propos l’introduction de *La Langue littéraire*, *op. cit.*, pp. 21-28.

2 HYPERMODERNITÉ

La roue du temps est sortie de son ornière.

Théophile Gautier¹

La notion d'hypermodernité est de nature philosophique et sociologique ; elle est présentée par Lipovetsky comme un déplacement par rapport à celle de postmodernité en vigueur autour de 1980, reprise mais complétée. Reprise en ceci qu'il s'agit toujours de prendre acte des deux grandes évolutions de la société et de la pensée que le terme *postmoderne* désignait : la « faillite des grandes idéologies de l'histoire » (des « métarécits » lyotardiens) et la « dynamique d'individuation et de pluralisation de nos sociétés² » – une individuation qui fait écho au « moment énonciatif » de Philippe. Complétée, parce que jugée caduque : le préfixe « post » semble inadéquat pour qualifier une ère qui n'aura pas correspondu à un véritable changement de paradigme historique. L'hypermodernité se caractérise donc par un nouveau préfixe, que nous connaissons bien. Il véhicule une idée forte, principale, qui est la suivante : « la modernisation », qu'il ne s'agit plus de bannir du champ de l'observation,

ne rencontre plus de résistances organisationnelles et idéologiques de fond. Tous les éléments pré-modernes ne se sont pas volatilisés, mais ils fonctionnent eux-mêmes selon une logique moderne dérégulée et désinstitutionnalisée.³

Cette absence générale de régulations et d'autorité se présente accompagnée d'une série de lois de nature économique : Lipovetsky rend compte d'un capitalisme effréné, d'un « libéralisme mondialisé⁴ ». Et le préfixe « hyper » présente les mêmes caractéristiques qui m'avaient servi à identifier la liste de l'*hybris* : « Depuis longtemps la société de consommation s'affiche sous le signe de l'excès, de la profusion des marchandises⁵ ». La démesure est thématiquement affichée dans ce constat, et elle en est conceptuellement inséparable : l'*hybris* fait bien partie de notre quotidien, en termes de consommation.

¹ Gautier reprend ici Shakespeare. *Arria Marcella* in *Œuvres*, Laffont « Bouquins », 1995, p. 765.

² G. Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Grasset, 2004, p. 69.

³ *Ibid.*, pp. 73-74.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵ *Ibid.*, p. 75.

Mais revenons un instant sur ce « depuis longtemps ». Baudrillard, on s'en souvient sans doute, partait trente ans auparavant des mêmes observations⁶ (et il n'était pas le premier à les faire) ; Lipovetsky le sait, mais tient malgré tout à présenter son objet comme *nouveau*⁷. On peut s'étonner de cette coquetterie, comme de son recours à un effet de mode pour motiver son rejet du terme « postmoderne » : « Il y a vingt ans, le concept “postmoderne” donnait de l'oxygène [...]. Il fait maintenant vaguement désuet.⁸ ». Nonobstant la justesse des observations sur lesquelles son texte se fonde en général, cette remarque laisse soupçonner que le concept d'hypermodernité pourrait se trouver à son tour obsolète dans peu de temps, alors que rien dans les observations de Lipovetsky n'annonce de réelle évolution par rapport aux tendances observées⁹.

La question de la nouveauté des observations et des théorisations de Lipovetsky mérite d'être posée, parce qu'il semble hésiter à les présenter comme un changement de paradigme. Ce qui le freine dans cette voie est la conscience qu'une telle approche semble justement trop s'affilier à un « post- ». On est pourtant en droit de soupçonner que la description de l'hypermodernité de Lipovetsky se trouve comme contaminée par celle-ci. Et un aspect de son texte, plus encore que les autres, laisse entendre qu'il manque de distance, dans sa mise en Histoire de l'époque qu'il observe : Lipovetsky décrit cette époque à grand renfort de listes. Deux exemples :

Des objets industriels aux loisirs, des sports aux jeux, de la publicité à l'information, de l'hygiène à l'éducation, de la beauté à l'alimentation, partout se déploient l'obsolescence accélérée des produits de l'offre et des modèles ainsi que les mécanismes multiformes de la séduction : nouveauté, hyperchoix, self-service, mieux-être, humour, divertissement, sollicitude, érotisme, voyages, loisirs. [...] Non plus, comme dans les sociétés de tradition, la répétition des modèles du passé, mais tout à l'inverse, la nouveauté et la tentation systématiques comme règle et comme organisation du présent.¹⁰

Moins on a de vision téléologique de l'avenir, plus il se prête à sa fabrication hyperréaliste, le couple techno-scientifique ambitionnant d'explorer l'infiniment grand et

⁶ Voici l'incipit de *La Société de consommation*, (Gallimard, 1970, p. 2) : « Il y a aujourd'hui tout autour de nous une espèce d'évidence fantastique de la consommation et de l'abondance, constituée par la multiplication des objets, des services, des biens matériels, et qui constitue une sorte de mutation fondamentale de l'écologie de l'espèce humaine. »

⁷ *Ibid.*, p. 78 : « Tout se passe comme si on était passé de l'ère “post” à l'ère “hyper”. Une nouvelle société de modernité voit le jour. »

⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁹ Au contraire, l'essai se termine sur l'annonce suivante : « L'hypermodernité démocratique et marchande n'a pas dit son dernier mot : elle n'en est qu'au début de son aventure historique », *ibid.*, p. 147.

¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

l'infiniment petit, de remodeler la vie, de fabriquer des mutants, d'offrir un semblant d'immortalité, de ressusciter les espèces disparues, de programmer le futur génétique.¹¹

La tendance se maintient durant tout le texte. Dans ce mode de présentation, Lipovetsky joint le geste à la parole ; il y a un mimétisme entre l'objet décrit et la façon de le décrire, comme si l'auteur cherchait à s'y inscrire. Dans le premier extrait, le constat de l'excès des objets se présente en vrac ; dans le second, la description des buts contradictoires de la science implique une incertitude sur le devenir de l'humanité à moyen et long terme. Ce que génère l'usage d'une économie syntaxique de liste, c'est un effet de submergement du sujet par l'objet. S'il s'agit de parler de « la nouveauté et la tentation systématiques comme règle et comme organisation du présent », le faire à l'aide d'une forme qui génère justement la nouveauté à court terme dans la phrase, n'est-ce pas avouer implicitement que le ver est dans le fruit, que son discours est issu du même moule que les discours hyperboliques, hybristiques (publicitaires, politiques) que l'on décrit ?

Cela ne veut pas dire que Lipovetsky perd toute crédibilité, mais qu'en courant à côté du train emballé qu'il veut décrire plutôt que d'en observer la course depuis le quai, il prend le risque de se faire happer – ou plus simplement, de manquer de vision d'ensemble. Cela veut surtout dire qu'il hésite dans l'inscription de sa propre temporalité. Or il s'agit justement, pour Lipovetsky, de théoriser cette question du temps hypermoderne. Il le fait à l'aide d'un concept, le « présentisme », dont on trouve les fondements chez l'historien François Hartog. Pour ce dernier, l'époque contemporaine se caractérise par une « hypertrophie¹² » du présent, au détriment du passé et de l'avenir. L'Histoire s'apparente alors, pour l'homme contemporain, à une « série d'événements qu'on refuse de comprendre, qu'on réduit à de l'imprévu¹³ ». A l'hédonisme *cool* qu'était le présentisme « postmoderne » des années 1980 s'est substitué un présentisme de seconde génération, plus anxiogène, qui témoigne d'une accélération et d'une intensification des événements. Il ne s'agit, ni pour Hartog ni pour Lipovetsky de décrire un présent unique, unidimensionnel ; plutôt d'envisager une réduction des perspectives du passé et du futur, remplacées par une multiplication de « temporalités divergentes¹⁴ ». Néanmoins le soupçon d'une conception statique de l'Histoire, tributaire d'un présent de plus en plus

¹¹ *Ibid.*, p. 96.

¹² F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Seuil, 2003, p. 125.

¹³ F. Hartog, « Présentisme et émancipation », entretien avec Sophie Wahnich & Pierre Zaoui in *Vacarme* n° 53, 2010, en ligne : <http://www.vacarme.org/article1953.html>, consulté le 15.08.2014.

¹⁴ *Les temps hypermodernes*, *op. cit.*, p. 81.

unique, fait son chemin dans l'esprit du lecteur de Hartog comme de Lipovetsky. C'est ce que Claude Dubar conteste chez Hartog : « le blocage, voire la fin, de l'Histoire provoqué par un régime "présentiste", post-moderne, dont on ne voit pas ce qui pourrait lui succéder (puisque passé et futur ont subjectivement et socialement disparu).¹⁵ » Chez Lipovetsky, c'est justement l'usage de la liste qui prête le flanc à un tel soupçon. Car celle-ci apparaît à la fois comme description et comme illustration d'une temporalité déstructurée. La succession de ses items exprime moins la progression d'une série logique d'événements que l'isolement contingent de chacun de ces événements – en d'autres termes, les événements en faisceau ne conduisent pas les uns aux autres ; ils sont présentés par Lipovetsky comme une série d'indices dont l'aspect pléthorique, l'*effet-liste*, est au moins aussi important que leur fonction d'étalement du propos central.

A ce tableau, je veux à présent confronter celui que donnent nos auteurs : il me semble que la fiction, contrairement à l'essai, présente de manière structurelle la distance qui fait défaut chez Lipovetsky. Même chez Le Clézio, le seul auteur du corpus à présenter dans ses personnages (et par contagion la figure auctoriale) des sujets entièrement pris par l'*hybris*, cela ne dure qu'*un temps* : la temporalité « présentiste », accélérée de l'*hybris* laisse toujours entendre comme alternative ou comme conséquence, celle de la mélancolie, distanciée, calmée. Il se pourrait que cette caractéristique fasse d'eux de meilleurs témoins de leur époque.

Tous les auteurs traités dans cette étude comprennent que la liste engage, dans l'*hybris* comme dans la mélancolie, les effets d'une temporalité qui leur est particulière ; qui en cherchant à retenir l'avènement du récit (Senges, Chevillard, Volodine), qui en s'en servant pour court-circuiter ses causalités (Rosenthal, Quignard) – bref, non pas pour faire voir du réel, mais pour faire entendre un *rythme*. La dimension hybristique du contemporain se traduit chez nos auteurs moins par sa manifestation directe que par sa trace, une traduction par la liste de la démesure du monde. Seul le sujet modianien, en « pur » mélancolique, se sert moins des effets de la liste qu'il ne les subit. Mais cela ne veut pas dire qu'il ne témoigne pas également de l'hypermodernité : dans *Dora Bruder*, on peut lire cette remarque : « nous étions heureusement dans une époque anodine, inoffensive, une époque que l'on a appelée par la suite "les Trente Glorieuses"¹⁶ ». Les Trente Glorieuses sont citées par Lipovetsky comme un exemple d'époque

¹⁵ C. Dubar, compte-rendu de lecture de *Régimes d'historicité* in *Revue Temporalités* n°2, 2004, p. 133.

¹⁶ P. Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard « Folio », 1999 [1997], p. 70.

révolue¹⁷ ; or c'est aussi ce que fait Modiano dans le soin extrême apporté à ses modalisations, insistant sur la coupure entre temps décrit et temps de l'énonciation.

Traduire l'*hybris* ambiante ne signifie donc pas nécessairement lui faire allégeance au niveau stylistique ; il se trouve que la liste est une forme assez universelle pour exprimer schématiquement à la fois le plein et le vide, l'euphorique et le dysphorique. Illustrer l'obscénité de l'hyper-contemporain à travers la liste n'empêche pas que l'on parvienne, sans changer d'économie syntaxique, à repolariser le propos sur l'inverse de l'*hybris* – la mélancolie. Rappelons que la liste exprime l'*hybris* lorsqu'elle veut dire le tout, le plein que chaque item véhicule localement dans sa présence et que l'ensemble de la liste confirme par son effet d'accumulation. Elle exprime la mélancolie lorsqu'elle utilise l'asyndète pour faire voir le vide entre les items, localement, et dans l'ensemble de la liste lorsque chacun de ses items est donné comme insuffisant et que le constant déport à l'item suivant est motivé par une reconduction de cette insuffisance, chaque item étant alors disqualifié aussitôt que convoqué.

Cette oscillation trouve son reflet dans le constat socio-historique de Lipovetsky et Hartog, pour qui l'emballlement démesuré du contemporain ne concerne que certaines classes de la population, tandis que de nombreuses autres se trouvent repoussées hors de ce mouvement. A la précarisation sociale ainsi créée dans le monde hypermoderne, répond une précarisation du roman. Tout se passe comme si l'injonction ricœurienne de consolation par le récit, l'intégration de l'expérience humaine par le continu du récit¹⁸, ne pouvait plus avoir lieu. L'avenir est toujours un horizon, de vie ou d'écriture, mais il s'envisage de manière incertaine, indécidable. L'individu lui-même se trouve souvent partagé dans son quotidien entre un temps (trop) long et un temps (trop) rapide. Cette « bipolarisation de l'individualisme » se fait « par excès ou par défaut¹⁹ », et l'on retrouve alors la division conceptuelle qui nous occupe. On observera à présent, chez Melman, une progression similaire du sujet contemporain, de l'*hybris* à la mélancolie.

¹⁷ *Les Temps hypermodernes*, op. cit., p. 87 : « Les Trente Glorieuses, l'Etat-providence, la mythologie de la consommation, la contre-culture, l'émancipation des mœurs, la révolution sexuelle, tous ces phénomènes ont réussi à évacuer le sens du tragique historique en [...] composant un *carpe diem* tout à la fois contestataire et consumériste. »

¹⁸ « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette. » P. Ricœur, *Temps et récit 3 : le temps raconté*, Seuil « Points », 1985, p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

3 HYPERPRÉSENCE

L'économie de marché implique une économie sociale du monde, qui transparait en littérature sous la forme d'une économie scripturale. On a vu que l'observation de la liste ne pouvait se passer de la question de son énonciation. Il est temps de se pencher à nouveau sur le sujet, et de mettre cet appareil économique en rapport avec ce que Melman appelle « nouvelle économie psychique ». Celle-ci tient en quatre points principaux. Le premier est « l'exhibition de la jouissance²⁰ », cette dernière prise en son sens lacanien de possession (d'usufruit) et de capitalisation d'un surplus qui s'oppose au plaisir et au besoin²¹. Le deuxième est « la liquidation collective du transfert [...] en tant qu'il est susceptible de porter aussi bien sur des personnes que sur des blocs de savoir. Il n'y a plus ni autorité, ni référence, ni non plus de savoir qui tienne²² ». Le troisième consiste en une « disparition du caractère sacré que peut avoir le mort », mais je reste réservé sur ce point²³ et ne l'exploiterai donc pas. Il reste que les deux premiers, assortis d'un quatrième dont je vais rendre compte dans un instant, proposent autant de parallèles convaincants avec la notion d'*hybris* : l'exhibition de la jouissance en tant que démonstration d'orgueil fondé sur une pure positivité matérielle, la liquidation du transfert en tant que proclamation par le sujet de son propre empire sur le monde. Le quatrième point est, dans cette perspective, également intéressant pour nous. Melman déclare : « nous sommes passés de la *représentation* » à la « *présentation*²⁴ » ; nous désirons un objet dont nous ne nous contentons pas de l'image ou du signe ; ou, plus précisément, l'envie se substitue au désir (lacanien), lequel est, « normalement, organisé par un manque symbolique²⁵ », manque qui

²⁰ C. Melman, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix*, Folio « essais », 2005 [2002], p. 19.

²¹ Cf. Jean-Pierre Cléro, *Dictionnaire Lacan*, Ellipses, 2008, entrée « Jouissance » ; Cléro développe la description de la jouissance lacanienne jusqu'à la rapprocher du modèle économique marxiste : « l'essence du capitalisme consiste à ne pas user pour son plaisir direct du surplus que l'on a produit, mais à investir ce surplus dans les affaires de telle sorte qu'il produise un autre surplus avec lequel on agira de même pour un prétendu plaisir qu'on ne prendra jamais ». (p. 164.)

²² C. Melman, *op. cit.*, p. 20.

²³ *Ibid.*, p. 23. En effet, Melman part d'un événement qui avait fait grand bruit au tournant du XXI^e siècle, l'exposition *Körperwelten* où étaient exhibés, et mis en scène, des cadavres humains écorchés, figés par un procédé plastifiant. Il veut y voir le signe de cette disparition, qui à mon sens n'a pas eu lieu dans la pratique sociale occidentale, où la gestion du cadavre reste fondamentalement familiale et privée. L'exposition en question, bien que fondée sur une logique essentiellement commerciale, me semble relever d'un spectaculaire déplacé sur le lieu unique d'un spectacle où la différence entre public et privé s'abolit exceptionnellement, à l'image d'autres muséifications du cadavre beaucoup plus anciennes, telles que le couvent des Capucins de Palerme ou les catacombes de Paris. Mais en tant que signal plus général d'une irréductible positivité de l'objet, d'un refus du caché et d'une disparition du symbolique lacanien, cette exposition est évidemment d'un grand intérêt.

²⁴ *Ibid.*, pp. 24 et 27.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

n'existe plus, remplacé par la constante et fallacieuse proximité de l'objet. Ce dont parle Melman, c'est donc de deux choses : d'une part, de la positivité irréductible de l'objet du désir (au sens large) contemporain. D'autre part, et par voie de conséquence, de la disparition de l'objet (a) lacanien²⁶. Interrogeons ce paradoxe : l'objet (a) est un objet que Lacan théorise comme toujours déjà perdu, inaccessible : « notre rapport au monde et à nous-même est mis en place non par un objet, mais par le manque d'un objet, et d'un objet d'élection [...] puisque, dans la figuration œdipienne par exemple, c'est de la mère qu'il est question²⁷ ». Dans le paradigme contemporain décrit par Melman, le manque d'objet n'est plus perçu comme un foyer de sens, mais simplement comme une pure absence phénoménologique. L'exigence est devenue sensorielle, animale : n'est là que ce que l'on peut percevoir. L'objet (a) est donc doublement perdu, car il l'est à présent, *en plus*, sous sa forme conceptuelle de foyer de sens (on ne peut plus avoir recours à lui pour activer les synapses cognitives qui permettent la construction du sujet). Cette double perte est l'un des plus évidents indices de la mélancolie contemporaine, qui demande comme on l'a vu une double soustraction. C'est le mot de Quignard, cité *supra* (VI.3.2) pour qualifier le contemporain : « c'est la disparition elle-même qui disparut ». Parallèlement pour Melman, ce que l'on peut voir a perdu ses limites, ses tabous. Mort (l'exposition *Körperwelten*) et sexe (pornographie sur internet) en sont les principales modalités. On a affaire à une figure de l'*hybris* : on peut tout voir, on le veut donc. Dans le régime de l'*hybris*, le caché n'est plus acceptable, qu'il s'agisse de la « simple » névrose ou d'un phénomène plus complexe d'escamotage de l'objet du désir, comme on en a vu un exemple avec la « crypte » d'Abraham et Torok. En termes de langage, cela se traduit pour Melman par l'irruption d'une « novlangue », qui correspond à ce que j'ai appelé *inventaire* (*supra*, I.2.4) : « une langue exacte », « un mot/une chose », un « mode d'emploi²⁸ ».

L'écriture qui correspond à l'expression de la disparition de l'objet (a) exclut l'absence, le caché, l'inconnu ; elle tend à l'exhibition permanente et totale. Deux pages plus loin, Melman cite Houellebecq, représentant selon lui d'une littérature non pas simplement d'exhibition, mais appelant de ses vœux, à travers l'élimination de la reproduction sexuée, un changement biologique et psychique radical qui mènerait à une humanité enfin sereine. Il est peut-être

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

dangereux de prêter à Houellebecq un tel discours unilatéral²⁹ ; plutôt, s'il fallait chercher la représentante d'une telle littérature, la trouverait-on en la personne de Christine Angot, qui pousse l'autofiction jusqu'à l'exhibitionnisme – mais un exhibitionnisme qui n'aurait pas l'aspect moderne d'une transgression, toute hiérarchie événementielle étant chez elle nivelée. Pas une perversion fondée sur la névrose, parce que tout ce qui se trouve à portée peut être montré. C'est la perversion qui est généralisée : on se trouve dans une « dialectique, très monotone, de présence de l'objet en tant que total³⁰ ». Incidemment, mentionner une auteure d'autofiction renvoie à la périodisation de Philippe et du « moment énonciatif »³¹ ; sa formule, « l'évidence *immédiatement disponible* du je », prend alors la couleur, que j'y souligne, de cette économie de l'*hybris*. Puisqu'il en est question, citons rapidement Angot, qui me paraît fournir un bon exemple de liste hybristique hypermoderne :

Quand on pense à toutes les façons de vivre, c'est formidable aussi, on ne meurt pas. Se baigner dans la piscine. Prendre son bain. Neuf heures, se doucher. 8 mai, se dire « je ne me lave pas, aujourd'hui ». Ou téléphoner, pleurer, attendre, réserver le resto pour ce soir, s'ennuyer un peu, attendre des amis pour partir en pique-nique (pas moi), il fait gris, ça va se lever. Avoir des élans, écouter de la musique. Tousser, ne pas avoir le moral. Faire des courses, le matin, l'après-midi tout sera fermé. Bander. Faire l'amour. Se masturber, pisser, se dégonfler, réfléchir à quelque chose, pleurer, revenir d'Afrique.³²

La liste hybristique hypermoderne est le signe d'une production littéraire où tout est montré, où rien n'est laissé dans l'ombre. Il n'y a pas de limite définie par une pudeur qui n'existe plus³³, ni (sans mauvais jeu de mots) par une saillance de l'événement : tout est nivelé³⁴,

²⁹ En fait il faudrait nuancer, car si l'auteur des *Particules élémentaires* et de *La Possibilité d'une île* envisage avec sérieux l'avenir d'une humanité déssexualisée, améliorée par la génétique ou la cybernétique, il se fend systématiquement dans ses livres de très explicites fornications ordinaires. C'est en cela justement, à travers l'ordinaire de ces passages (Franc Schuerewegen parle à leur propos d'« orthodoxie » et d'« interchangeabilité », (« He ejaculated (Houellebecq) » in *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n°3, 2004, p. 44)) que Houellebecq, sur un plan plus stylistique que thématique, aurait sa place dans l'argumentaire de Melman. Parce que, dans son interchangeabilité, le style de ces passages témoigne d'un déjà-écrit, d'un disponible ; de scènes au caractère résolument non-transgressif.

³⁰ C. Melman, *op. cit.*, p. 64.

³¹ Plus récemment encore, Philippe désignait l'autofiction comme « prototype du récit proprement moderne », se référant à ce même moment énonciatif (« Les deux corps du style » in *Les Temps modernes* n° 676, 2013, p. 154).

³² C. Angot, *L'Inceste*, Stock, 1999, p. 72.

³³ Je reprends un extrait de Chevillard déjà cité en III.4.2 : « N'est-il pas logique en somme que culmine l'hystérique impudeur de l'autofiction dans le récit par la plus excitée de la horde de ses amours avec un chanteur gynéco ? » (*L'Autofictif*, Talence, L'Arbre vengeur, 2009, p. 214). Chevillard fait allusion au livre *Le Marché des amants* (Seuil, 2008), où Angot détaille effectivement sa relation avec le rappeur Doc Gynéco.

³⁴ C'est notamment cet aspect qui permet à Pierre Jourde de rapprocher Angot de « la presse à scandale ou la variété télévisée. Elle en a le langage rudimentaire, les préoccupations minimales, les méthodes efficaces. » (*La Littérature sans estomac*, L'Esprit des péninsules « Pocket », 2002, p. 99).

et la liste permet d'exprimer cela avec précision, où chaque nouvel item est à la fois événement et non-événement, où « tousser » et « faire l'amour » ont la même (non-)valeur, où « attendre » et « pleurer » sont répétés comme si l'amnésie s'emparait de l'écriture. Comme si celle-ci était le véhicule d'un éternel présent (« on ne meurt pas ») et d'un seul corps sans limites ni différenciation sexuelle, le rapport du sujet à l'objet listé n'étant pas un rapport d'exclusion, mais d'inclusion (on avait observé un trait similaire chez Le Clézio). Alors que la liste constituait un « degré zéro » de la description (*supra*, II.3.7), on pourrait dire, en empruntant une heureuse formule à Baudrillard, qu'elle devient ici l'indice d'un « degré Xerox » de l'écriture, en ce qu'elle constitue une « prolifération non spectaculaire³⁵ ».

Dans cet extrême, la liste hybristique est une forme qui permet de s'approcher de la simultanéité de la vision, voire la seule qui puisse atteindre le degré d'exhibition souhaité, que l'on pourrait appeler l'écriture panoptique. C'est une écriture qui croit pouvoir faire fi de toute distance autre que courte, de toute médiation autre que directe entre les choses et elle, qui ignore la frustration et s'approche ainsi au plus près de la jouissance : tout est à portée, à disposition. Elle crée un environnement de proximité immédiate, de surface, un réseau dont chaque élément est relié à tous les autres et dont, toute hiérarchie entre eux ayant disparu, la différence entre sujet et objet tend à s'estomper. Le sujet cherche en effet une *satisfaction* qui lui apporte une *plénitude*, le remplit de sa substance : « La grande philosophie morale d'aujourd'hui est que chaque être humain devrait trouver dans son environnement de quoi le satisfaire, pleinement. Et si ce n'est pas le cas, c'est un scandale, un déficit, un dol, un dommage.³⁶ »

Plus exactement, le scandale mène au dommage, de la même manière que l'*hybris* mène à la mélancolie. Car la concomitance du sujet et de l'objet a pour effet de diluer le premier dans le second, de le faire disparaître après l'avoir réifié. L'objet menace en effet, par sa transitivité, son obsolescence programmée qui est la rançon de sa présence directe, de fausser compagnie au sujet. « Ce qui devient le support du moi n'est plus la référence idéale, c'est la référence objectale. Et l'objet, lui, contrairement à l'idéal, pour être convaincu, demande qu'on ne cesse de le satisfaire.³⁷ » Dans un univers social où le sujet n'existe que par son rapport à un objet

³⁵ J. Baudrillard, *Ecran total*, Galilée, 1997, p. 103. Ceci est un emprunt légèrement déloyal, car Baudrillard parle ici de la « violence » du médiatique et c'est d'un « degré Xerox de la violence » qu'il est question.

³⁶ C. Melman, *op. cit.*, p. 37.

³⁷ *Ibid.*, pp. 49-50.

changeant parce que tangible, un univers régi par la performance et l'adaptabilité, ce qui le menace est de se retrouver « exposé, fragile, à la dépression³⁸ ».

Comparer nos auteurs à la situation décrite ci-dessus équivaut à envisager l'*hybris* de liste, constatée chez Lipovetsky mais surtout chez Angot, de façon un peu artificielle³⁹. C'est dire : ils se trompent, en pensant traduire le réel de l'hypermodernité par la liste. Ils font l'erreur de croire que la liste déploie les objets immédiats du réel, ils en reconduisent la violence sans l'interroger. Ils font usage de l'effet-liste, un effet de réel, sans observer que la liste offre à lire un vide aussi bien qu'un plein – un vide qui appelle la distance, le recul, la « vacuole de silence » deleuzienne (cf. *supra*, III.2.5). Cette erreur, nos auteurs ne la commettent pas, qui développent la liste dans toutes ses dimensions. Sans doute parce qu'ils n'ont, au fond, jamais quitté le roman, jamais quitté la construction de la fiction et la distance face à l'effet de réel que la fiction impose. Parce qu'ils ne résident pas dans l'*hybris*, ils savent que le réel n'est qu'un effet. Ils connaissent aussi le désenchantement qu'amène un tel constat, et le danger qui les menace devient alors cet autre lieu possible de résidence, la mélancolie.

4 HYPOPRÉSENCE

C'est le paradigme de la dépression qui a remplacé au cours du XX^e siècle celui de la névrose, comme en témoigne le travail du sociologue Alain Ehrenberg :

Le sujet malade de ses conflits semble céder le pas à l'individu figé par son insuffisance. L'émancipation déplace les contraintes, elle modifie notre culture du malheur intime. S'affranchir créait des conflits névrotiques, être affranchi génère un vide dépressif. A une psychologie de la culpabilité et de l'angoisse se substitue une psychologie de l'infériorité et de la honte. Le déclin de la référence à la névrose recouvre celui d'une expérience collective de la personne qui s'exprimait à la fois par l'assujettissement disciplinaire et par le conflit. Qu'on la considère comme le nouveau visage de l'hystérie ou comme une pathologie narcissique, la dépression est instructive sur l'expérience contemporaine de la

³⁸ *Ibid.*, p. 49.

³⁹ Je vois bien que, quand je dis cela, je me situe dans un *imaginaire* langagier, celui du mauvais roman qui attire les foudres d'un Chevillard ou d'un Pierre Jourde. Comme eux, je me sers de cette polarisation comme d'une pierre d'achoppement pour développer mon propos.

personne, car elle est la contrepartie de l'aspiration, fort encouragée, socialement parlant, à n'être que soi-même. Il y a là un changement dans la subjectivité des modernes.⁴⁰

Le changement de paradigme que constate Ehrenberg, qui le fait lui aussi souscrire à une « nouvelle économie psychique », est induit par une nouvelle souveraineté du sujet, un individualisme ultime. Le mouvement est rigoureusement le même que chez Melman, et il trouve un possible développement dans la tension entre *hybris* et mélancolie : à travers son émancipation totale, à travers la disparition des lois régissant le comportement social des individus, le sujet s'affaiblit ; devant tout à sa décision personnelle, il est pris d'aboulie, « comme si l'individualité était aujourd'hui tendue entre les deux extrêmes de la toute-puissance et de l'impuissance⁴¹ ». En « régime de névrose », s'il est permis de parler de la sorte, l'objet de la jouissance n'étant jamais ni nommable ni saisissable, son absence directe est normale (et nécessaire). En « régime de dépression », l'objet qui devrait théoriquement être toujours à disposition, lorsqu'il fait défaut, crée le scandale. Cet objet « marqué d'absence et d'éclipse⁴² » génère un sujet à la présence elle-même problématique, dans la mesure où il se définissait à travers l'hyperprésence de l'objet de son désir.

De même qu'il ne fallait pas présumer, pour le sujet de la liste littéraire, de sa chute inéluctable dans l'*hybris* (il ne fait que la rapporter, la consigner), il n'est pas raisonnable de voir en lui un malade dépressif chronique, sous le prétexte que sa liste entre dans la catégorie mélancolique. Il cherche plutôt, là aussi, à transcrire un état que lui inspire le contemporain, lequel se traduit alors par sa propre dissémination, une hypoprésence qui le *dissout* et le *résout*. On le voit chez tous nos auteurs : Le Clézio, qui convoque dans la seconde moitié de son œuvre l'enfant multi-listeur qu'il était dans la première. Modiano, dont les sujets oscillent entre la légitimation de leur existence et leur dissolution dans l'ombre des noms de la liste. Senges, dans le constant jeu de clair-obscur et dans l'infinité des versions de la fable ; Senges dont l'identité du sujet balaie tout le spectre qui sépare le chimpanzé de Goethe. Chevillard, pris lui aussi dans un jeu de cache-cache avec son lecteur, avec pour enjeu la confection foisonnante de ses romans et de son identité d'écrivain. Volodine, dans la multiplication rhizomique et indécidable de ses communautés post-exotiques. Rosenthal, dans la dilution du corps de l'écrivain, sa mise en

⁴⁰ A. Ehrenberg, « De la névrose à la dépression. Remarques sur quelques changements de l'individualité contemporaine » in *Figures de la psychanalyse* n° 4, Eres, 2001, p. 35. Cet article reprend les principaux arguments de son ouvrage *La Fatigue d'être soi – Dépression et société*, Odile Jacob, 1998.

⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

⁴² C. Melman, *op. cit.*, p. 66.

voix, sa mise en scènes qui sont autant de partages de soi-même pour s’atteindre finalement. Quignard, dans la multiplication qu’il opère des niveaux et des instances de discours, dans la coïncidence de son texte à la liste, qu’il thématise autant qu’il la fait. A la question « que fait la littérature à l’hypermodernité ? », il faut répondre dans notre cas qu’elle *produit des listes*. Non pas en épousant la folie dionysiaque de l’*hybris* et en se perdant inéluctablement dans l’hyperprésence de l’objet. Non pas en se confinant dans l’à-quoi-bon de la mélancolie, se perdant cette fois dans l’hypoprésence de l’objet. Il s’agit pour le sujet de la liste d’accorder à cette forme le pouvoir de dépasser le dilemme, de se reconduire constamment, de se déporter, *et de le déporter*, là où ni elle ni lui ne sont encore.

5 DEVENIR DU SUJET DE LISTE

Il semble contradictoire d’observer cela, si le moment littéraire contemporain doit être celui d’une présence discursive dominante – mais en fait c’est probablement l’attention extrême apportée aujourd’hui par la littérature à l’expression subjective qui entraîne cette déprise de l’énonciateur sur son discours. Dans un très bel essai sur la question, Dominique Rabaté évoque l’existence d’un sujet qui n’est jamais plein, d’une responsabilité du discours qui s’échange continuellement.

L’énonciation [ne] recouvre jamais l’énoncé : il y a reste (version positive d’un plus à dire) ou manque (version négative d’un vide impossible à combler, qui se déplace et déplace le discours). Le JE ne se saisit pas au moment où il se dit.⁴³

Pour Rabaté, cette remarque vaut pour tout type d’énonciation, mais il la développe dans un cadre littéraire moderne, en constatant que le régime narratif a changé par rapport au XIX^e siècle. Du roman, on serait passé au récit, plus ouvert et plus à l’écoute de cette « crise subjective⁴⁴ » que la littérature d’aujourd’hui traverse. Ce bref passage présente de fortes concordances avec les observations qui m’auront conduit à qualifier, en l’affinant de plus en plus, la liste dans ses propriétés discursives. Pour le dire autrement, l’écriture de la liste met en évidence le *reste* et le *manque* que l’énonciation littéraire contemporaine offre au constat. Tout en restant un objet scriptural à part et opposé à la phrase par la dé-hiérarchisation qu’elle

⁴³ D. Rabaté, *Vers une littérature de l’épuisement*, José Corti, 1991, p. 54.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 64.

induit, la liste met au grand jour cette étrange propriété du sujet discursif de ne pas s'appartenir.

Dans sa conclusion, Rabaté revient sur une condition de l'écriture qui semble correspondre à la reconnaissance d'un « moment énonciatif » : la solitude qu'éprouve le sujet, n'étant plus astreint à servir la cause d'une fable, du « roman » dans ce qu'il aurait de clos et de ressassé et, à travers cela, de *commun* (ce que l'on pourrait qualifier de métarécit, dans une acception non pas politique ou religieuse, mais strictement littéraire).

La littérature moderne a creusé le secret de cette solitude. Elle a instauré, ce faisant, ce que Blanchot nomme si justement la « communauté invouable » des lecteurs. Cette communauté, réelle mais à venir, de la lecture fait fond sur nostalgie d'un partage plus entier qui la hante, d'une communauté immédiate des corps parlants. Mirage qu'aucune parole effective ne saurait réaliser mais dont la littérature porte la mélancolie.⁴⁵

La mélancolie qu'exprime la liste, dans l'item manquant qui est justement celui qui importe, rejoint le défaut de sa production énonciative. Et la passation au lecteur de liste de la responsabilité énonciative, dans cette « nostalgie du partage », reporte sur le devenir de la liste la mélancolie qui la frappait. C'est ainsi que le sujet mélancolique de la liste ne peut jamais vraiment, ou jamais très longtemps habiter l'état de mélancolie, parce qu'il se dissémine. C'est bien sûr à Derrida qu'il faut rendre ce terme, en constatant qu'il s'agit avec toute liste de procéder par dissémination aussi bien de manière propre que figurée, sans que le propre de l'émiettement de la langue puisse être séparé d'un figuré, celui du sujet qui la parle.

La dissémination [...] marque une multiplicité irréductible et *générative*. Le supplément et la turbulence d'un certain manque fracturent la limite du texte, interdisent sa formalisation exhaustive et clôturante ou du moins la taxinomie saturante de ses thèmes, de son signifié, de son vouloir-dire.

[La dissémination est] ce régime moteur du surplus (et du) manque [...].⁴⁶

Pas plus que chez Rabaté à propos de l'énoncé, il ne s'agit ici pour Derrida de qualifier « la liste », mais bien plutôt un ensemble plus vaste, « le texte ». Pourtant, tout ce que l'un comme l'autre disent de l'ensemble fonctionne de manière exacerbée pour la liste, et d'autre part on a pu voir que le texte romanesque de nos auteurs, à bien des égards s'orientait vers un devenir-liste. Celle-ci appelle sa propre générativité, refuse globalement toute clôture lorsqu'elle

⁴⁵ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁶ J. Derrida, *Positions*, Minuit, 1972, p. 62.

se présente dans un régime littéraire, met en évidence aussi bien le surplus que le manque qu'elle véhicule. Et, parce qu'elle présente les contours d'une forme qui se refuse à une interprétation unilatérale, parce qu'elle reconduit sans cesse l'oscillation contradictoire d'une opposition à une autre, elle est éminemment derridienne ; en témoigne peut-être, mieux qu'une glose supplémentaire, une dernière citation, tirée de la même récapitulation à mi-parcours de la pensée de Derrida que constitue *Positions*. Il reprend ici une partie des termes qu'il a forgés ou repris au fil de sa théorie et que, dans son éternel souci de déplacement de la nomenclature, il se refuse à appeler « concepts » autrement qu'entre guillemets :

[L]a différance se trouve prise dans un travail qu'elle entraîne à travers une chaîne d'autres « concepts », d'autres « mots », d'autres configurations textuelles ; et peut-être aurai-je tout à l'heure l'occasion d'indiquer pourquoi tels ou tels autres « mots » ou « concepts » se sont ensuite ou simultanément imposés ; et pourquoi il a fallu leur donner valeur d'insistance (par exemple ceux de *gramme*, de *réserve*, d'*entame*, de *trace*, d'*espacement*, de *blanc* (*sens blanc*, *sang blanc*, *sans blanc*, *cent blancs*, *semblant*), de *supplément*, de *pharmakon*, de *marge-marque-marche*, etc.). Par définition, la liste n'a pas de clôture taxinomique ; encore moins constitue-t-elle un lexique.⁴⁷

Il est symptomatique que ce soit à travers le listage des éléments de sa théorie que celle-ci se déploie, et non selon un mouvement de reprise synthétique ou de résolution. Le surplus dépasse (il y a trop, surtout quand on pense au volume de texte consacré ailleurs à chacun des items listés ici), le manque est patent (Derrida insiste partout sur ce que les objets présentés ne sont pas : la positivité du développement rhétorique est constamment battue en brèche par la négativité d'un contre-commentaire qui apparaît en incise).

Bien que Derrida se réfère à la liste qu'il vient d'établir, je serais tenté de reconnaître dans la remarque qui suit la parenthèse une valeur fondamentale de la liste littéraire contemporaine : elle n'a pas de clôture taxinomique, ce qu'elle dit ne peut déboucher sur une substantialisation stable. Elle est le déport constant d'un à-venir incertain qui se comprend entre *hybris* et mélancolie, non pas dans la résolution du conflit qui les oppose mais dans le mouvement qu'elle instaure de l'une à l'autre.

Ce mouvement, il est nécessaire de le préciser, s'infléchit ou se polarise bien plus en direction d'une mélancolie que d'une *hybris*. Globalement, les auteurs traités dans cette étude sont plus fréquemment identifiables comme des mémoriaux que comme des avant-gardistes. Il s'agit, pour le Perec de *Je me souviens*, pour Modiano dans l'essentiel de son œuvre, pour la

⁴⁷ *Ibid.*, p. 55.

Rosenthal d'On *n'est pas là pour disparaître*, pour Seneges et Quignard dans leur travail sur les intertextes qu'ils convoquent, pour Volodine dans le regret d'une planification égalitariste aux idéologies désormais asignifiantes, de tâcher de retenir par la liste ce qui s'échappe plutôt que d'établir leurs identités scripturales sur la fondation d'une *tabula rasa*. Mais la liste, tout effort de mémoire qu'elle puisse traduire, s'avère aussi toujours être un déplacement, une dissémination. Comment retenir efficacement ce que l'on présente comme fragmentaire ? C'est la raison pour laquelle je veux insister sur l'aspect non-fini du sujet de la liste, toujours en devenir, jusqu'à laisser envisager pour lui l'existence d'une temporalité particulière.

6 CONCLUSION : *KAIROS* PLUTÔT QUE *CHRONOS*

Au cours de ce travail, j'ai convoqué de nombreux théoriciens dont la pensée semblera peut-être datée. Barthes, Deleuze, Derrida sont souvent considérés comme les champions d'une époque (post-) structuraliste dont on pourrait se croire sortis dans les années 10 du XXI^e siècle. Outre que leur pensée n'a rien d'obsolète⁴⁸ pour aborder un corpus qui ne leur est pas toujours contemporain, ce dont, je l'espère, les pages qui précèdent auront convaincu, le sujet traité permet, à mon sens, de justifier pleinement une *inactualité* dans son traitement.

Reprenons certains aspects de la description de l'hypermodernité par Lipovetsky. Parlant de la nouveauté, il la présente comme portant en elle-même la condition de l'intérêt que l'on peut lui porter : « la nouveauté et la tentation systématiques comme règle et comme organisation du présent ». C'est un discours que l'on pouvait déjà lire sous la plume d'un Walter Benjamin en 1935 : « La nouveauté est une qualité indépendante de la valeur d'usage de la marchandise ». C'est-à-dire que son statut de nouveauté lui confère une plénitude intrinsèque. En outre, « elle est la quintessence de la fausse conscience, dont la mode est l'infatigable pourvoyeuse⁴⁹ ». Par ce statut autonome, elle confère à l'objet frappé du sceau de la nouveauté le caractère d'obsolescence programmée de la mode. Il ne s'agit pas ici de faire le procès d'une réflexion qui a parfaitement assimilé les dangers de cette obsolescence, mais de pointer du doigt le danger qu'il y aurait à confondre l'indice et le signe. Si la liste est indice

⁴⁸ Toujours dans *Positions*, Derrida, réaffirmant son souci majeur de contrer les effets, dans la pensée moderne, de la spéculation dialectique de Hegel, insiste fréquemment sur la nécessaire reconduction de cette résistance. Il s'agit d'un « travail difficile qui pour une grande part reste encore devant nous et qui demeure d'une certaine manière interminable » (*ibid.*, p. 59).

⁴⁹ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle* in *Œuvres*, t. 3, Gallimard « Folio », 2000, p. 60.

d'hypermodernité, elle n'en est pas le signe. Autrement dit, observer dans l'écriture contemporaine de liste les symptômes d'une économie d'écriture nouvelle, comme on l'a fait, est indispensable, mais insuffisant ; considérer la liste littéraire uniquement sous les auspices de la nouveauté serait participer à l'aveuglement ou à l'amnésie que l'usage de la liste hybridique contribue à instaurer chez son énonciateur.

« Nouveau » : l'adjectif est central dans la démonstration de Melman comme dans celle d'Ehrenberg, dont le fragment cité plus haut présentait également une occurrence. Qu'il s'agisse de présenter comme nouveau un paradigme psycho-sociologique émergent à travers une description du contemporain est tout-à-fait acceptable ; lorsqu'il s'agit, à travers cette description, de constater l'existence d'un « autre rapport au temps⁵⁰ » ou d'une dimension inédite de la progression temporelle via un changement radical de la notion de progrès⁵¹, le danger serait pour nous de voir dans la liste l'expression univoque de cette nouvelle temporalité. Malgré ces constats en effet, nos deux théoriciens n'ont pas renoncé à toute téléologie (dans son avant-propos à *L'Homme sans gravité*, Jean-Pierre Lebrun évoque ainsi les enjeux du texte qu'il commente : un questionnement sur le « devenir psychique de l'homme contemporain⁵² »). Or il ne s'agit pas, selon notre approche « inactuelle » de la liste, d'observer son évolution ; il ne s'agit pas non plus d'envisager simplement celle-ci comme une forme archaïque inchangée qui refait surface, au cours des siècles et des langues ; il faut aussi voir que sa forme implique, fondamentalement, le soupçon de sa téléologie. En cela, elle correspond assez bien à ce qu'Alain Vaillant appelle « événement littéraire » :

[L'événement] entérine le fait que le temps est par nature discontinu : grâce à lui, l'histoire littéraire ne consistera plus à plaquer un récit continu et faussement cohérent sur le discontinu du temps, mais à mettre l'accent sur des *moments* de la vie littéraire et à laisser du jeu entre eux, selon le principe que le savoir historique est par nature lacunaire et inductif.⁵³

Les auteurs historiques de ma première partie ont, me semble-t-il, tous « entériné » ce « moment » à travers leurs pratiques de la liste. Homère en revisitant une forme archaïque pour

⁵⁰ A. Ehrenberg, *art. cit.*, p. 40. Ce rapport se traduit, chez Ehrenberg, par une « permanence » possible de l'état dépressif, c'est-à-dire se rapportant à un quotidien dépourvu de téléologie.

⁵¹ Chez Melman, la « nouvelle économie psychique » passe notamment par le constat suivant : « le progrès ne conduit plus vers des terres émergées [...] mais vers des zones marécageuses qui ne servent plus de support qu'à des subjectivités incertaines et labiles, anxieuses éventuellement de retrouver un sol ferme », *op. cit.*, p. 44.

⁵² *Ibid.*, p. 15.

⁵³ A. Vaillant, *L'histoire littéraire*, Armand Colin « U », 2010, p. 123, souligné par l'auteur.

reproduire, dans l'instant de la récitation, la bulle temporelle qui n'aura lieu que durant le temps du poème et qui servira à configurer socialement le groupe. Rabelais, en exprimant l'extrême conscience de vivre et de faire vivre l'instabilité de son époque dans ses écrits, en peignant un monde qui ne permet pas à sa littérature d'en clore le sens. Verne, en réagissant par le rêve, une fois traqué dans son planisphère ; comprenant que la liste permet d'exprimer le regret de ce qui échappe, plus encore que la satisfaction de ce qu'on possède. Perec, trouvant dans la liste une manière de dialogue avec sa propre identité insaisissable, l'utilise comme pivot pour comprendre son époque. Événement donc, mais répétition de cet événement. Je l'ai déjà remarqué au début de cette étude : écrire sur la liste littéraire demande de produire une liste d'auteurs, et toute liste est mélange de cadence et de rythme, de répétition et de nouveauté - d'événement et de permanence.

L'histoire littéraire est à ce point obsédée par l'idée d'invention, de nouveauté et de révolution que le principal risque qu'elle encourt est d'ignorer ou, du moins, de sous-estimer ces phénomènes de retardement et de permanence.⁵⁴

L'expression contemporaine de la liste, prise à l'aune d'un *kairos* plutôt que d'un *chronos*, serait celle d'une *permanence de l'événement*. Entre le contemporain et l'inactuel, Quignard, encore lui, me servira à illustrer mon propos : il montre à plusieurs reprises, dans *Dernier royaume*, que l'époque contemporaine présente des caractéristiques épistémologiques particulières. En ceci, que le savoir s'est depuis quelques décennies accru de façon si monstrueuse qu'il devient impossible de l'organiser selon des modalités téléologiques.

Le monde dans lequel nous vivons constitue une exception dans le cours de l'Histoire. Une exception tragique l'a décomposé, et à cette exception s'est ajouté un regard en arrière qui lui aussi, à son tour, le décompose. Deux abîmes : 1. les camps de concentration allemands débouchant sur la bombe Little Boy, 2. le passé en personne surgissant pour la première fois dans l'Histoire. Durant le XX^e siècle le passé humain, d'un bond, s'est accru de centaines de millénaires, de milliers de sociétés primitives jamais étudiées, d'un jadis immémorial et continu, d'une terre entière inexhumée. Les vestiges humains, jusque-là invisibles au regard humain, se mirent à pulluler. Cela pour le *vestige* humain.

Quant au *visage* humain, l'esclavage, le christianisme, les tranchées, les gaz, les fascismes, les déportations massives, les guerres mondialisées, les dictatures communistes, l'impérialisme démocratique enfin en ont ruiné la figure. Il n'y a plus d'humanité

⁵⁴ A. Vaillant, op. cit., p. 130.

hallucinogène. Il y a une prodigieuse désorientation irréversible, insensée, tempétueuse, terrible. (OE, pp. 91-92.)

Une « exception » au sein de l'« immémorial » : l'actualité de la liste se définit, en suivant cette aporie, *par* son inactualité. L'usage final de l'adjectif « irréversible » montre bien comment il est difficile de concevoir un temps contemporain désuni de la progression linéaire qui avait fondé la perception que nous en avons. Mais par ailleurs, comme on le voit encore dans cet extrait, la manière la plus efficace pour coordonner cette nouvelle économie épistémologique avec une économie langagière, c'est cet objet archaïque qu'est la liste. Au point qu'on peut se demander si celle-ci n'est pas aujourd'hui le seul mode possible d'appréhension de l'Histoire et du savoir.

Bien qu'appartenant à un espace-temps commun, les auteurs contemporains de mon corpus, à travers leurs usages de la liste, s'illustrent à la fois comme indéniablement liés à leur temps parce leur écriture concorde avec son aspect fragmenté, et comme inactuels, en ce qu'ils travaillent dans la liste un souvenir commun, immémorial mais principalement discontinu, de la langue – un *kairos* plutôt qu'un *chronos*. Un souvenir qui se déleste d'une mémoire à court terme pour plonger avec fascination dans le « vieux mot » derridien (*supra*, VI.3.7), au plus profond et au plus obscur d'un temps achronique.

Bibliographie

1 CORPUS DE TRAVAIL PAR AUTEUR, AVEC BIBLIOGRAPHIE ASSOCIÉE SPÉCIFIQUEMENT.

Ce chapitre présente tout d'abord le corpus des auteurs traités avec, pour chacun d'eux, la bibliographie spécifique correspondante. Si l'un des ouvrages utilisés dans un chapitre d'auteur réapparaît ailleurs, il sera consigné sous les ouvrages théoriques généraux, au chiffre 2.

Homère

Iliade, trad. P. Mazon, Paris, Gallimard « Folio classique », 1975 [Belles Lettres, 1938].

Littérature secondaire associée

- Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Belles Lettres, 1932.
Backès, J.-L., *Iliade d'Homère*, Paris, Gallimard « Foliothèque », 2006.
Bouvier, D., *Le Sceptre et la Lyre*, Grenoble, Editions Jérôme Million, 2002.
Ginzburg, C., *Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, trad. M. Rueff, Lagrasse, Verdier « Histoire », 2010 [2006].
Giovannini, A., *Etude historique sur les origines du catalogue des vaisseaux*, Berne, Francke, 1969.
Goldschmidt, V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Paris, Vrin, 1982.
Hope Simpson, R., et Lazenby, J. F., *The Catalogue of the Ships in Homer's Iliad*, Oxford, Oxford University Press, 1970.
Kirk, G. S., *The Iliad : a commentary*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
Perceau, S., *La Parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain, Peeters, 2002.
Steinrück, M. *La Mise en évidence. La norme moderne à l'épreuve de l'antiquité grecque*, Paris, Van Dieren, 2009.
Vilatte, S., *L'Insularité dans la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
Visser, E., *Homers Katalog der Schiffe*, Stuttgart-Leipzig, B. G. Teubner, 1997.
Wathelet, P., *Les Troyens de l'Iliade. Mythe et Histoire*, Les Belles Lettres, 1989.

François Rabelais

Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « Pléiade » (M. Huchon, dir.), 1994.

Littérature secondaire associée

- Auerbach, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968 [1946].
Bakhtine, M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970 [1965].
– , « The role of games in Rabelais » in *Yale French Studies* n° 41, 1968.
Bon, F., *La folie Rabelais*, Paris, Ed. de Minuit, 1990.
Bonhomme, M., « Liste et énonciation parodique chez Rabelais » in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

- Boulenger, J., *Gargantua*, Paris, Gallimard « Pléiade » 1955.
- Brancher, D., « Un monstre de langage : l'anatomie de Quaresmeprenant » in J.-C. Mühlethaler et A. Paschoud (dirs.), *Versants* n°56, « Poétiques de la liste (1460-1620) : entre clôture et ouverture », Genève, Slatkine, 2009.
- Cappellen, R., « Rabelais et la bibliothèque imaginaire. Liste énigmatique et création générique » in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Cave, T., *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, trad. G. Morel, Paris, Macula 1997 [1979].
- Fontaine, M.-M., « Quaresmeprenant : l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale, in James A. Coleman et Christine M. Scollen-Jimack (éds.), *Rabelais in Glasgow*, Glasgow University Press, 1984.
- Gray, F., *Rabelais et l'écriture*, Paris, Nizet, 1974
- , *Pantagruel*, Paris, Champion, 1991.
- , *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Champion, 1994.
- Millon, L., « La liste d'animaux venimeux du *Quart livre* de Rabelais : une anti-nomination » in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Paris, J., *Rabelais au futur*, Paris, Seuil, 1970.
- Rigolot, F., *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1972.
- Screech, M., *Rabelais*, Londres, Duckworth, 1979.
- Spitzer, L., « Le prétendu réalisme de Rabelais », *Modern philology* vol. 37, n° 2, 1939.
- Tetel, M., « La valeur comique des accumulations verbales chez Rabelais », in *Romanic Review* n°53, 1962.

Jules Verne

- , *Cinq semaines en ballon*, Paris, Hachette, 1978 [1863].
- , *Voyage au centre de la Terre*, Paris, Garnier-Flammarion « livre de poche », 2001 [1864].
- , *De la Terre à la Lune*, Hachette, 1978 [1865].
- , *Les Enfants du Capitaine Grant*, Paris, Hachette, 1977 [1868].
- , *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hachette, 1977 [1870].
- , *Autour de la lune*, Paris, Hachette, 1978 [1870].
- , *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Hachette, 1977 [1873].
- , *L'Île mystérieuse*, Paris, Gallimard « Pléiade », 2012 [1875].
- , *Michel Strogoff*, Paris, Hachette, 1978 [1876].
- , *Le Rayon vert*, Paris, Hachette, 1977 [1882].
- , *Mathias Sandorf*, Paris, Omnibus, 2005 [1885].
- , *Robur-le-conquérant*, Hetzel, 1886 [1886].
- , *Claudius Bombarnac*, Hetzel, 1892 [1892].
- , *Le Testament d'un excentrique*, Paris, Omnibus, 2005 [1899].
- , *Le Village aérien*, Paris, Omnibus, 2005 [1901].

Littérature secondaire associée

- Angelier, F., *Dictionnaire Jules Verne*, Paris, Pygmalion, 2006.
- Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

- Béguin, A., *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.
- Buisine, A., « Un cas limite de la description : l'énumération » in *La description*, Ph. Bonnefis et P. Reboul (éds.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.
- Butor, M., « Le point suprême et l'âge d'or » in *Œuvres complètes*, t. II, (*Répertoire 1*), Paris, La Différence, 2006 [1949].
- Chelebourg, C., *Jules Verne, la science et l'espace. Travail de la rêverie*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2005.
- Compère, D., *Jules Verne écrivain*, Genève, Droz, 1991.
- , « Biographie de Jules Verne », en ligne : <http://www.fictionbis.com/clubverne/gestion/biographie.php?PHPSESSID=b21491d2011655d02a0735819dea748b>, consulté le 15.08.2014.
- Compère, D. et Mayot, J.-M. (dirs.) *Entretiens avec Jules Verne*, Genève, Slatkine, 1998.
- Faucheux, M., « Jules Verne, la parole de la technique » in Ph. Mustière et M. Fabre (dirs.), *Jules Verne. Les Machines et la Science*, Nantes, Coiffard, 2005.
- Gourdet, A., « Jules Verne, fossoyeur de la couleur locale », in C. Reffait et A. Schaffner (dirs.), *Jules Verne ou les inventions romanesques*, Amiens, Encrage Universités, 2007.
- Mélonio, F., Marchal, B. et Noiray, J., « XIX^e siècle » in J.-Y. Tadié (dir.), *La Littérature française : dynamique et histoire*, t. 2, Paris, Gallimard, Folio « Essais », 2007.
- Noiray, J. *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. II, Paris, José Corti, 1982.
- , « L'inscription de la science dans le texte littéraire : l'exemple de *Vingt mille lieues sous les mers* » in C. Reffait et A. Schaffner (dirs.), *Jules Verne ou les inventions romanesques*, Amiens, Encrage Universités, 2007.
- Serres, M., *Jouvences sur Jules Verne*, Paris, Ed. de Minuit, 1974.
- Sloterdijk, P., « Jules Verne et Hegel » in *Le palais de cristal. A l'intérieur du capitalisme planétaire*, trad. O. Mannoni, Paris, Maren Sell, 2006 [2005].
- Tadié, J.-Y., *Regarde de tous tes yeux, regarde !*, Paris, Gallimard « l'un et l'autre », 2005.
- Thibault, F., « *Mobilis in mobile* : la machine littérature » in Ph. Mustière et M. Fabre (dirs.), *Jules Verne. Les Machines et la Science*, Nantes, Coiffard, 2005.
- Touttain, P.-A., « Aspects du romantisme souterrain : les "Indes noires" », in P.-A. Touttain (dir.), *Cahiers de l'Herne Jules Verne*, 1974.
- Verne, J.-J., *Jules Verne*, Paris, Hachette, 1973.
- Vierne, S., *Jules Verne et le roman initiatique*, Lille, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1972.

Georges Perec

- , *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard « Pocket », 1999 [1965].
- , *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* Paris, Gallimard « Folio », 1982 [1966]
- , *Un Homme qui dort*, Paris, Gallimard « Folio », 1990 [1967].
- , *La Disparition* in *Romans et récits*, Paris, Pochothèque, 2002 [1969].
- , *Les Revenentes* in *Romans et récits*, Paris, Pochothèque, 2002 [1972].
- , *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- , *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard « Tel » 2002 [1975].
- , *Je me souviens*, Paris, Hachette « Textes du XXe siècle », 1978.
- , *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978.
- , *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1982.
- , *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985.

- , *L'infra-ordinaire*, Paris, « La librairie du 20^e siècle », Seuil, 1989.
- , *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990.
- , Entretien vidéo, en ligne: <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00005530/georges-perec-a-propos-de-son-livre-les-chose.fr.html>, consulté le 15.08.2014.

Littérature secondaire associée

- de Bary, C., « Perec, lecteur de Jules Verne » in J.-P. Picot et C. Robin (dirs.), *Actes du colloque de Cerisy – Jules Verne, cent ans après*, Rennes, Terre de Brume, 2005.
- Burgelin, C., *Georges Perec*, Paris, Seuil « Les contemporains », 1990.
- Corcos, M., *Penser la mélancolie. Une lecture de Georges Perec*, Paris, Albin Michel, 2005.
- Hartje, H., Magné, B. et Neefs, J., (éds.), *Cahier des charges de La Vie, mode d'emploi*, Paris, CNRS/Zulma, 1993.
- Magné, B., « Le “cahier des charges” de *La Vie mode d'emploi* », in B. Didier et J. Neefs (dirs.), *Penser, classer, écrire de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.
- , *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993.
 - , *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999.
 - , « Préface » in Georges Perec, *Romans et récits*, Paris, Le Livre de poche, « Classiques modernes », 2002.
 - , « Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses inexactes qui ont été trouvées dans *Georges Perec, une vie dans les mots au fil des ans* », *Cahiers Georges Perec* n°7, Bordeaux, Le Castor Astral, 2003.
 - , « *La Vie mode d'emploi* : roman polygraphique » in *Cahiers Georges Perec* n° 8, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004.
- van Montfrans, M., *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- Motte, W., « Contrainte et catastrophe » in *Cahiers Georges Perec* n° 8, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004.
- Nannicini Streitberger, C., *La Revanche de la discontinuité. Bouleversements du récit chez Bachmann, et Perec*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.
- Oriol-Boyer, C., « Ce qui stimule ma racontouze... » in *Texte en main* n°1, Grenoble, 1984.
- Parayre, M., « Tentative de non épuisement chez Perec. Les listes et leurs effets dans *La Disparition* », in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Pawlikowska, E., « Insertion, recomposition dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec » in B. Didier et J. Neefs (dirs.), *Penser, classer, écrire de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.
- Pellegrini, F., « Espace mode d'emploi : l'esthétique tabulaire chez Flaubert et Perec », en ligne : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=194216>, consulté le 15.08.2014.
- Pö, G., « Perec et Boltanski, deux interrogations sur la disparition » in *Cahiers Georges Perec* n°6, Paris, Seuil, 1996.
- Reggiani, C., « L'ordre des signes : fixation de la référence et incipit romanesque dans *La vie mode d'emploi* » in *Revue Semen* n° 19, 2005
- Rosienski-Pellerin, S., « Jeux péritextuels : *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* de Georges Perec » in *Etudes littéraires* vol. 23, n°1-2, 1990.
- Roubaud, J., « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec » in B. Didier et J. Neefs (dirs.), *Penser, classer, écrire de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.

- Reggiani, C., « Poétique de la liste. Inventaire et épuisement chez Georges Perec » in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Samoyault, T., *Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999.
- , « Les mots et les choses de Georges Perec : une aventure des années soixante » in *Cahiers Georges Perec* n° 8, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004.
- Sheringham, M., *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- , « Everyday life » in L.D. Kritzman (éd.) *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, New-York, Columbia University Press, 2006.
- Sirvent, M., *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Turin, G., « Listes perecquiennes et filiation contemporaine : entre hybris et mélancolie », in M. Heck (dir.), *Cahiers Perec* n°11 – *filiations perecquiennes*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011.

J.M.G. Le Clézio

- , *Le Procès-Verbal*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1963.
- , *La Fièvre*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1965.
- , *Le Déluge*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1966
- , *Terra Amata*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1967.
- , *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1967.
- , *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1969.
- , *La Guerre*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1970.
- , *Les Géants*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1973.
- , *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1975.
- , *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978.
- , *Désert*, Paris, Gallimard « Folio », 1980.
- , *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1982.
- , *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard « Essais », 1988.
- , *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003.
- , *Ritournelle de la faim*, Paris, Gallimard, 2008.

Littérature secondaire associée

- Borgomano, M., « Rencontres dans les romans de J.M.G. Le Clézio, et spécialement *Etoile errante* : Utopie diégétique, réalité textuelle », in Juliette Frølich (dir.), *Point de rencontre : Le roman*, Oslo, Presses Universitaires d'Oslo, 1995.
- Jollin-Bertocchi, S., « Variations sur le thème de la liste dans *Ritournelle de la faim* de J.M.G. Le Clézio », in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Lhoste, P. *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971.
- Molinié, G. et Viala, A., *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.
- Onimus, J., *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994.
- Ridon, J.-X., *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio. L'Exil des mots*, Paris, Kimé, 1995.

- Salado, R., « L'univers démesuré. Sur l'esthétique des premiers textes de J.M.G. Le Clézio (1963-1973) » in E. Real et D. Jiménez (dir.), *J.M.G. Le Clézio. Actes du colloque international*, Universitat de Valencia, 1992.
- Salles, M., *Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes, P.U.R., 2006.
- Stendal Boulos, M., *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio, Etudes romanes n°41*, Copenhague, Museum Tusulanum, 1999.
- Zeltner, G., « J.M.G. Le Clézio : Le roman antiformaliste » in *Positions et oppositions sur le roman contemporain, Actes du colloque de Strasbourg*, Paris, Klincksiek, 1971.

Patrick Modiano

- , *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard « folio », 1968.
- , *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969.
- , *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972.
- , *Villa Triste*, Paris, Gallimard, 1975.
- , *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1977.
- , *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard, 1978.
- , *Une Jeunesse*, Paris, Gallimard « Folio », 1981.
- , *De si braves garçons*, Paris, Gallimard, 1982.
- , *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard « Folio », 1989.
- , *Remise de peine, Fleurs de ruine, Chien de printemps*, Paris, Seuil « Points », 2007 [1991].
- , « Avec Klarsfeld, contre l'oubli » in *Libération*, 2 novembre 1994.
- , *Dora Bruder*, Paris, Gallimard « Folio », 1999 [1997].
- , *La petite Bijou*, Paris, Gallimard, 2001.
- , *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.
- , *Un Pedigree*, Paris, Gallimard « Folio », 2005.
- , *L'Horizon*, Paris, Gallimard, 2010.
- , *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012.

Littérature secondaire associée

- Bersani, J., « *La Place de l'étoile* » in M. Heck et R. Guidée (dirs.), *Modiano, les Cahiers de l'Herne*, 2012.
- Blanckeman, B., *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2009.
- , « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? » in M. Heck (dir.), *Cahiers Georges Perec n° 11 – filiations perecquiennes*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011.
- Chaouat, B., « *La Place de l'étoile*, quarante ans après », in R.-Y. Roche, *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009.
- Douzou, L., « Quand la fiction vole au secours de la réalité : le cas *Dora Bruder* », in R.-Y. Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009.
- Garcin, J., « Rencontre avec Modiano », *Le Nouvel Observateur*, 2 octobre 2003.
- Guyot-Bender, M., *L'écriture plurielle de Patrick Modiano : l'écriture de la dispersion*, Ann Arbor, UMI, 1991.
- Heck, M., « La trace et le fantôme. Mélancolie de l'écriture chez Patrick Modiano » in R.-Y. Roche, *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009.
- Lambon, M., « Modiano et la mélancolie française », Paris, NRF n° 340, 1981.

- Leymarie, M. et Prévotat B., (éds.), *L'Action française, culture, société, politique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- van Montfrans, M., « Rêveries d'un riverain » in Jules Bedner (dir.), *Patrick Modiano*, CRIN n° 26, Amsterdam, Rodopi, 1993.
- Morris, A., *Patrick Modiano*, Oxford/Washington, Berg, 1996.
- Parrochia, D., *Ontologie fantôme. Essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, Encre marine, 1996.
- Pèrès, C. « Ordre et désordre dans le roman postmoderne : *La Ronde de nuit* de Patrick Modiano et *El Jinete Polaco* d'Anton Muñoz Molina » in J.-P. Barbiche (dir.), *Littérature et ordre social*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Roux, B., *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Samoyault, T., « Le nom propre » in M. Heck et R. Guidée, *Modiano, les Cahiers de l'Herne*, 2012.
- Sperti, V., « L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et réfraction », *Cahiers de narratologie* n° 23, en ligne : <http://narratologie.revues.org/6607>, consulté le 15.08.2014.
- Tritsmans, B., « Dérive mélancolique et esthétique ludique chez Modiano » in Monique Streiff-Moretti, M. Revol Cappelletti et O. Martinez (éds.), *Il Senso del nonsense : scritti in memoria di Lynn Salkin Sbiroli*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Viart, D., « Patrick Modiano et l'impossible narration de l'Histoire », in A.-Y. Julien (éd.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010.
- Vray, J.-B., « Noircœur de Modiano. Disparition et photographie » in R.-Y. Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009.
- Wolf, N., « Figures de la fuite chez Patrick Modiano » in J. E. Flower (dir.), *Patrick Modiano*, Amsterdam, Rodopi « Faux Titre », 2007.
- Zard, P., « Modiano et son complexe. La carnavalisation de la mémoire dans *La Place de l'étoile* » in A.-Y. Julien (éd.), *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010.

Pierre Senges

- , *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000.
- , *Ruines-de-Rome*, Paris, Verticales, 2002.
- , *L'Idiot et les hommes de parole* Paris, Bayard, 2005.
- , *La Réfutation majeure*, Paris, Verticales, 2004.
- , *Sort l'assassin, entre le spectre*, Paris, Verticales, 2006.
- , *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales, 2008.
- , *Les Aventures de Percival*, illustré par Nicolas de Crécy, Paris, Dis Voir « Contes illustrés pour adultes », 2009.
- , *Etudes de silhouettes*, Paris, Verticales, 2010.
- , *Environs et mesures*, Paris, Gallimard « Le Promeneur », 2011.
- , « Alice et les effets de réel » in A. Camus et R. Bouvet (dirs.), *Topographies romanesques*, Rennes - Québec, Presses Universitaires de Rennes - Presses de l'Université du Québec, coll. « Interférences », 2011.

Littérature secondaire associée associée

- Berthet, F., « Battements » in *Fragments. Les cahiers de Fontenay* n°13-14-15, Fontenay aux Roses, 1979.

- Camus, A., « Anatomie de la fiction : *Veuves au maquillage* de Pierre Senges » in *Littérature* n° 151, septembre 2008.
- , « Une éthique de l'idiotie : l'œuvre de Pierre Senges » in M. Dambre et R. J. Golsan (éds.), *L'Exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2010.
- , et R. Bouvet, *Topographies romanesques*, Rennes – Québec, Presses Universitaires de Rennes – Presses de l'Université du Québec, coll. « Interférences », 2011.
- Demanze, L. intervention enregistrée, en ligne, <http://remue.net/spip.php?article4196>, consulté le 15.08.2014.
- , « L'apocalypse selon Senges », en ligne, <http://remue.net/spip.php?article4949>, consulté le 15.08.2014.
- Imperiali, C., *En quête de Perceval. Etudes sur un mythe littéraire*, Université de Lausanne, Faculté des lettres, A. Wyss (dir.), 628 p., 2008.
- Lançon, Ph., « La vie rêvée de Senges » in *Libération*, Jeudi 17 avril 2008.

Éric Chevillard

- , *Le Démarcheur*, Paris, Ed. de Minuit, 1988.
- , *Palafox*, Paris, Ed. de Minuit, 1990.
- , *Le Caoutchouc, décidément*, Paris, Ed. de Minuit, 1992.
- , *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Ed. de Minuit, 1993.
- , *Préhistoire*, Paris, Ed. de Minuit, 1994.
- , *Un Fantôme*, Paris, Ed. de Minuit, 1995.
- , *Au Plafond*, Paris, Ed. de Minuit, 1997.
- , *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Ed. de Minuit, 1999.
- , *Les Absences du capitaine Cook*, Paris, Ed. de Minuit, 2001.
- , *Du Hérisson*, Paris, Ed. de Minuit, 2002.
- , *Le vaillant petit tailleur*, Paris, Ed. de Minuit, 2002.
- , « La marquise toujours recommencée », in Benoît Conort (dir.), *Au-delà du roman. Le nouveau recueil n° 64*, Champ Vallon, 2002, repris dans *Le Désordre Azerty*, Paris, Ed. de Minuit, 2014.
- , *Scalps*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 2009.
- , *Oreille rouge*, Paris, Ed. de Minuit, 2005.
- , « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes » in L. Zimmermann (dir.), *L'Aujourd'hui du Roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005.
- , *Démolir Nisard*, Paris, Ed. de Minuit, 2006.
- , *Sans l'orang-outang*, Paris, Ed. de Minuit, 2007.
- , *Commentaire autorisé sur l'état de squelette*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 2009.
- , *L'Autofictif*, Talence, L'Arbre vengeur, 2009.
- , *Choir*, Paris, Ed. de Minuit, 2010.
- , *L'Autofictif voit une loutre*, Talence, L'Arbre vengeur, 2010.
- , *Dino Egger*, Paris, Ed. de Minuit, 2011.
- , *L'Autofictif père et fils*, Talence, L'Arbre vengeur, 2011.
- , « Littérature pavillonnaire », *Le Monde des livres*, 26 août 2011, en ligne (<http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article1154>), consulté le 15.08.2014.
- , *L'Auteur et moi*, Paris, Ed. de Minuit, 2012.
- , *L'Autofictif prend un coach*, Talence, L'Arbre vengeur, 2012.
- , *Péloponnèse*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 2013.

Littérature secondaire associée

- Amossy, R., « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours » in G. Mathis (dir.), *Le Cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- André, M.-O., « Filiation insolite : un vaillant petit Chevillard » in A. Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, CRIN n° 50, Amsterdam – New-York, Rodopi, 2008.
- Audet, R., « Éric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrativité pragmatique » in A. Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, CRIN n° 50, Amsterdam – New-York, Rodopi, 2008.
- Bessard-Banquy, O., *Le Roman Ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- , « La rhétorique du loufoque » in J.-P. Mourey et J.-B. Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.
- Camus, A., « En haine du roman. "La marquise toujours recommencée" d'Éric Chevillard », *Revue @analyses* n° 3, 2010.
- Daniel, M., *L'Art du récit chez Éric Chevillard*, Thèse de doctorat dirigée par A. Schaffner, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, disponible en ligne : <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/78/27/53/PDF/2012PA030075.pdf>, consultée le 15.08.2014.
- Jourde, P., *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, 1999.
- , « Les petits mondes à l'envers d'Éric Chevillard », *NRF* n° 486-487, 1993
- , « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard » in *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules « Pocket », 2002.
- , « Un génie est mon ami », *Le Nouvel Observateur*, janvier 2011.
- Larnaudie, M., « Des crabes, des anges et des monstres. Entretien avec Eric Chevillard », *Devenirs du roman* (collectif), Paris, Inculte/Naïve, 2007.
- Poirier, J., « Le pas grand-chose et le presque rien » in B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (dirs.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Ravindranathan, T., « Le degré in-fini de l'écriture : Éric Chevillard » in *Revue @analyses* n° 1, 2012, en ligne : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/387/300>, consulté le 15.08.2014.
- Roche, A., « Démolir Chevillard », *Fabula /Les colloques*, Hégémonie de l'ironie ? en ligne, <http://www.fabula.org/colloques/document1039.php>, consulté le 15.08.2014.
- Turin, G., « Toussaint, Echenoz, Chevillard : le cliché comme forme d'engagement littéraire » in *Versants* n°52, 2006.
- , « Éric Chevillard : l'autofiction comme expression d'un anti-sujet » in J. Zufferey (dir.), *L'Autofiction : Variations génériques et discursives. Au cœur des textes* n° 22, Louvain-la neuve, L'Harmattan-Academia, 2012.
- Vaugeois, D., « "L'encre retourne à l'encrier". Le "préhistorique" et l'écriture de la fiction contemporaine » in B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (dirs.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Antoine Volodine (& hétéronymes)

- , *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, Paris, Denoël, 2003 [« Présence du futur » 1985].

- , *Un Navire de nulle part*, Paris, Denoël, 2003 [« Présence du futur » 1986].
- , *Rituel du mépris*, Paris, Denoël, 2003 [« Présence du futur » 1986].
- , *Des enfers fabuleux*, Paris, Denoël, 2003 [« Présence du futur » 1988].
- , *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Ed. de Minuit, 1990.
- , *Alto solo*, Paris, Ed. de Minuit, 1991.
- , *Le Nom des singes*, Paris, Ed. de Minuit, 1994.
- , *Une Recette pour ne pas vieillir*, Agence Interprofessionnelle Régionale pour le livre et les médias, 1994.
- , *Le Port intérieur*, Paris, Ed. de Minuit, 1995.
- , *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris, Gallimard, 1997.
- , *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.
- , *Vue sur l'ossuaire*, Paris, Gallimard, 1998.
- , *Des anges mineurs*, Paris, Seuil « Points », 1999.
- , *Dondog*, Paris, Seuil « Points », 2002.
- , « L'humour du désastre » in *La Femelle du requin* n° 19, 2002.
- , *Bardo or not Bardo*, Paris, Seuil « Fiction & Cie », 2004.
- , *Nos animaux préférés*, Paris, Seuil « Fiction & Cie », 2006.
- , *Songes de Mevlido*, Paris, Seuil « Fiction & Cie », 2007.
- , « A la frange du réel » in *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, Montréal, VLB éditeurs, 2008.
- , *Ecrivains*, Paris, Seuil « Fiction et Cie », 2010.
- Draeger, M., *Onze rêves de suie*, Paris, Ed. de L'Olivier, 2010.
- , *Herbes et golems*, Paris, Ed. de L'Olivier, 2012.
- Bassmann, L., *Avec les moines-soldats*, Lagrasse, Verdier « Chaoïd », 2008.
- , *Les Aigles puent*, Lagrasse, Verdier « Chaoïd », 2010.
- , *Danse avec Nathan Golshem*, Lagrasse, Verdier « Chaoïd », 2012.

Littérature secondaire associée

- Buntman, N., « La multiplication des plans narratifs » in F. Detue et P. Ouellet (dirs.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, Montréal, VLB éditeurs, 2008.
- Camus, A., « L'Humour du désastre : un spoudogeloion post-exotique ? » in F. Detue et P. Ouellet, *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, Montréal, VLB éditeurs, 2008.
- , « Roman à la limite » in L. Ruffel et F. Detue (dirs.), *Volodine etc.*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Dussidour, D., « Maria Soudaïeva - Slogans, traduction d'Antoine Volodine », 2008, remue.net, en ligne : <http://remue.net/spip.php?article2623>, consulté le 15.08.2014.
- Forest, P., « Antoine Volodine, Dondog » in *Art Press* n°283, octobre 2002.
- Huglo, M.-P., « La connection post-exotique : Volodine et al. » in *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- Roche, A., « Portrait de l'auteur en chiffonnier » in A. Roche et D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines* n°8, *Antoine Volodine. Fictions du politique*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006.
- Ruffel, L., *Volodine post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.
- , « Les fictions de Volodine face à l'histoire révolutionnaire » in B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (dirs.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

- , et Detue, F. (dirs.), *Volodine etc.*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Saint-Arnoult, T., « La polyphonie mutilée. La faillite de la révolution russe selon Volodine », dans A. Roche et D. Viart (dir.), *Écritures contemporaines n°8, Antoine Volodine, fictions du politique*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006.
- Turin, G., « La stratégie du silence dans “La stratégie du silence dans l’œuvre de Robert Malipiero” d’Antoine Volodine » in L. Ruffel et F. Detue (dirs.), *Volodine etc.*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Viart, D., « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l’Histoire et anthropologie littéraire du “post-exotisme” » in A. Roche et D. Viart, *Écritures contemporaines n°8, Antoine Volodine. Fictions du politique*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006.
- Wagner, F., « Leçon 12 : Anatomie d’une révolution post-exotique » in *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001.
- , « Que reste-t-il de nos amours ? Post-exotisme et valeurs », in F. Detue et P. Ouellet, *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, Montréal, VLB éditeurs, 2008.

Olivia Rosenthal

- , *Dans le temps*, Paris, Verticales, 1999.
- , *Mes petites communautés*, Paris, Verticales, 1999.
- , *Puisque nous sommes vivants*, Paris, Verticales, 2000.
- , *L’Homme de mes rêves ou les mille travaux de Barnabé le sage devenu Barnabé le bègue suite à une terrible mésaventure qui le priva quelques heures durant de la parole*, Paris, Verticales, 2002.
- , *Les fantaisies spéculatives de J.H. le sémite*, Paris, Verticales, 2005.
- , « Science fiction » in L. Zimmermann (dir.), *L’Aujourd’hui du roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005.
- , *On n’est pas là pour disparaître*, Paris, Verticales « Folio », 2007.
- , *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Verticales, 2010.
- , *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales « Minimales », 2012.

Littérature secondaire associée

- Gris, F., « La maladie d’Alzheimer et l’oubli de la famille : l’exemple d’*On n’est pas là pour disparaître* d’Olivia Rosenthal » in S. Coyault, C. Jérusalem et G. Turin (dirs.), *Le roman contemporain de la famille*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Krötsch, M., « Répétition et progression en français parlé », *Linx* n° 57, 2007.
- Murzilli, N., « L’expérimentation du dispositif chez Olivia Rosenthal : *Les Larmes hors le livre* », in *Cahiers de narratologie* n° 23, 2012.
- Rosenthal, O. et Ruffel, L., « Introduction » in *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, *Littérature* n° 160, 2010.
- Entretien avec Olivia Rosenthal sur le site *La Marche aux pages*, en ligne : <http://la-marche-aux-pages.blogspot.ch/2010/10/entretien-avec-olivia-rosenthal.html>, consulté le 15.08.2014.

Pascal Quignard

- , *Carus*, Paris, Gallimard, 1979.
- , *Les Tablettes de buis d’Apronemia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984.
- , *Une gêne technique à l’égard des fragments*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 1986.

- , *Le Salon du Wurtemberg*, Paris, Gallimard, 1986.
- , *La Leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987.
- , *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, 1989.
- , *Petits traités*, t. I-VII, Paris, Gallimard « Folio », 1997 [1990].
- , *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991.
- , *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993.
- , *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard « Folio », 1994.
- , *L'Occupation américaine*, Paris, Seuil, 1994.
- , *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard « Folio », 1997 [1995].
- , *La Haine de la musique*, Paris, Folio, 1997 [1996].
- , « Entretien Gallimard 1997 », en ligne : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01032030.htm>, consulté le 15.08.2014.
- , *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998.
- , « La déprogrammation de la littérature », entretien in *Le Débat* n° 54, Gallimard, 1989.
- , *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, 2000.
- , *Les Ombres errantes*, Paris, « Folio », Gallimard, 2002.
- , *Sur le jadis*, Paris, « Folio », Gallimard, 2002.
- , *Abîmes*, Paris, « Folio », Gallimard, 2002.
- , *Les Paradisiaques*, Paris, Grasset, 2004.
- , *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2004.
- , *Ecrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005.
- , *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006.
- , *La Barque silencieuse*, Paris, Grasset, 2009.
- , *Les Désarçonnés*, Paris, Grasset, 2012.

Littérature secondaire associée

- Bogoya, C., « *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia : à la recherche du manuscrit perdu* » in J.-L. Pautrot (dir.), *L'Esprit créateur* n°52, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2012.
- Bonnefis, P., « Pascal » in P. Bonnefis & D. Lyotard (dirs.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005.
- Blanckeman, B., *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- , « "Jobéis les yeux fermés à ma propre nuit" » in P. Bonnefis & D. Lyotard (dirs.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005.
- Calle-Gruber, M., « Les écritures apocryphes de Pascal Quignard » in P. Bonnefis & D. Lyotard (dirs.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005.
- Claude, C., « Les Stèles du recueillement : un dialogue avec Pascal Quignard » in J.-L. Pautrot (dir.), *L'Esprit créateur* n°52, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2012.
- Deguy, M., « L'écriture sidérante » in A. Marchetti (dir.), *Pascal Quignard, la mise au silence*, Paris, Champ Vallon, 2000.
- Demanze, L., « Biographie d'un mélancolique » in *Revue Europe* n° 976-977, 2010.
- Dubuis, M., *Pascal Quignard et la mécanique du retour. Lecture de saison*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Forest, P., « Le Japon, dernier royaume de Pascal Quignard » in P. Bonnefis & D. Lyotard (dirs.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005.
- Gil, M., « Mélancolie et répétition, ou "la leçon du faune" » in *Revue Europe* n° 976-977, 2010.
- Lapeyre-Desmaison, C., « L'Ange et la bête. Notes sur *La Nuit sexuelle* de Pascal Quignard » in J.-L. Pautrot (dir.), *L'Esprit créateur* n°52, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2012.

- Pautrot, J.-L., *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Rabaté, D., « Vérité et affirmations chez Pascal Quignard » in *Etudes françaises* vol. 40, n°2, 2004.
- , *Pascal Quignard. Etude de l'œuvre*, Paris, Bordas « Ecrivains au présent », 2008.
- Rey, J.-M. « La précréation » in P. Bonnefis & D. Lyotard (dirs.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005.
- Richard, J.-P., « Sensation, dépression, écriture » in *Poétique* n°71, 1987.
- Salles, A., « Les prix littéraires se sont peu vendus en 2002 », *Le Monde*, 19.09.2003, en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2003/09/17/les-prix-litteraires-se-sont-peu-vendus-en-2002_334371_3246.html, consulté le 15.08.2014.
- Tackels, B., « Le Goncourt est devenu bien classique », *Remue.net*, en ligne : <http://remue.net/bulletin/TB021030.html>, consulté le 15.08.2014.
- Turin, G., « Entre centre et absence : Fragmentation et style chez Pascal Quignard », in *Littérature* n°153, 2009.
- , « L'amenuisement du souffle. Usages de la liste chez Pascal Quignard » in D. Rabaté (dir.), *Lendemain - Études comparées sur la France* n°136, 2010.
- , « Rire en Quignardie. Pour une lecture posturale » in J.-L. Pautrot (dir.), *L'Esprit créateur* n°52, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2012.
- Veinstein, A. « Du jour au lendemain avec Pascal Quignard », Entretien radiophonique, en ligne, <http://www.fabriquedesens.net/Du-jour-au-lendemain-avec-Pascal>, consulté le 15.08.2014.
- Viart, D., « Une "Récapitulation de l'Histoire humaine" ? Le traitement de l'Histoire dans *Dernier royaume* » in *Revue Europe* n° 976-977, 2010.

2 OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES GÉNÉRAUX

- Abraham, N. et Torok, M., *Cryptonymie. Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion « Champs », 1976.
- Adam, J.-M., *Le texte narratif : traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Paris, Nathan, 1985.
- , *La Description*, Paris, PUF, 1993.
- , *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 2001.
- , *La Linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin « Coursus », 3^e édition, 2011.
- Agamben, G., *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Y. Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1998 [1981].
- , *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. P. Alfieri, Paris, Payot & Rivages, 1999 [1998].
- , *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. M. Rovere, Paris, Payot & Rivages « poche », 2008.
- Anders, G., *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, trad. C. David, Paris, Ivrea/L'Encyclopédie des nuisances, 2002 [1956].
- Aquien, M. et Molinié, G., *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française « La Pochothèque », 1996.
- Aron, T., *Littérature et littéarité*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- Ascher, F., *La Société hypermoderne ou Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*, Paris, Éditions de l'Aube, 2005 [2000].
- Augé, M., *La Traversée du Luxembourg*, Paris, Hachette, 1985.
- , *Un Ethnologue dans le métro*, Paris, Seuil, 1986.
- , *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Arendt, H., *Le Système totalitaire (Les origines du totalitarisme, t. 3)*, trad. M. Leiris, Paris, Seuil « politique », 1972 [1951].
- , *Qu'est-ce que la politique ?*, trad. S. Courtine-Delamy, Paris, Seuil, 1995.
- Backès, J.-L., « Préface » in Hésiode, *Théogonie*, Paris, Gallimard, « folio », 2001.
- Bacry, P., *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992.
- Barberger, N., « Ce qui manque à la série », in D. Moncond'huy et F. Noudelmann, *Suite / Série / Séquence, La Licorne n° 47*, Poitiers, 1998.
- Barel-Moisan, C., « Stratégies du refus de la parole : silence et blancs dans *Clotilde de Lusignan* de Balzac », in A. Mura-Brunel et K. Cogard (dirs.), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Baroni, R., *La tension narrative*, Paris, Seuil « Poétique », 2007.
- Barthes, R., *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 5 t., 1995.
- Bayard, P., *Comment améliorer les œuvres ratées*, Paris, Ed. de Minuit, 2000.
- , *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Paris, Ed. de Minuit, 2007.
- , *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Ed. de Minuit, 2009.
- Baudrillard, J., *Le Système des objets : la consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1968.
- , *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970.
- , *Simulacre et simulations*, Paris, Gallimard, 1981.
- , *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.
- , *L'Autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987.
- , *Écran total*, Paris, Galilée, 1997.
- Bégaudeau, F. et al., *Devenirs du roman*, Paris, Inculte/Naïve, 2007.

- Belknap, R. E., *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven/London, Yale University Press, 2004.
- Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, 2 t., Paris, Gallimard « Tel », 1966.
- Bergson, H., *L'évolution créatrice*, Paris, PUF « Quadrige », 2009 [1941].
- Berthomieu, G., « Sur une figure critique du roman. La liste des lieux-dits dans *La Route des Flandres* de Claude Simon » in *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Bessière, J., *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, PUF « L'interrogation philosophique », 2001.
- Binswanger, L., *Mélancolie et manie*, trad., J.-M. Azorin, Y. Totoyan et A. Tatossian, Paris, PUF, 1987 [1960].
- Blanchot, M., *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- Bonhomme, M., *Les Figures clés du discours*, Paris, Seuil « Mémo », 1998.
- Bordas, E., « Le Rythme de la prose » in *Revue Semen* n°16, 2003, en ligne : <http://semen.revues.org/2660>, consulté le 15.08.2014.
- Borer, A., « Rimbaud en Arabie ou le retour d'Abou Nawas », in *NRF* n° 548, janvier 1999.
- Bourdieu, P., « Le champ littéraire » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, 1991.
- Bürki, A., « Ne pas écrire etc.. ». *Pratiques de la liste dans l'œuvre de Georges Perec*, mémoire sous la direction d'André Wyss, Université de Lausanne, 2005.
- Butor, M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- Blanckeman, B., *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- , *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, PUF, 2011.
- Blanckeman, B., Mura-Brunel, A. et Dambre, M. (dirs.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Caillois, R., *Poétique de St. John Perse*, Paris, Gallimard, 1954.
- Calvet, L.-J., *Histoire de l'écriture*, Paris, Plon, 1996.
- Catach, N., *Les Délires de l'orthographe*, Paris, Plon, 1989.
- Camelin, C. et Gardes Tamine, J., *La "rhétorique profonde" de Saint-John Perse*, Paris, Champion, 2002.
- Caraion, M., *Usages de l'objet*, Paris, Champ Vallon, 2014.
- Cave, T., *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, trad. G. Morel, Paris, Macula, 1997 [1979].
- de Certeau, M., *L'Invention du quotidien, t.1, Arts de faire*, Paris, Gallimard « Folio essais », 1990 [1980].
- de Certeau, M. et Giard Dalloz, L., « L'ordinaire de la communication » in *Réseaux* n°3, vol. 1, 1983.
- Charles, M., *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
- , *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.
- Charpentier, I., « L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », in *Contextes* n° 74, 2006.
- Chartier, R., « Du livre au lire » in *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985.
- Chaudier, S., « Michon-Echenoz, un parallèle » in C. Jérusalem et J.-B. Vray (dirs.), *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.
- Chénétier-Alev, M., « *Litanies du scribe* de Jude Stéfan » in Milcent-Lawson, S., Lecolle, M., et Michel, R., *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Chisogne, S., « Poétique de l'accumulation » in *Poétique* n° 115, 1998.
- Cislaru, G. et al., *L'acte de nommer. Une dynamique entre langue et discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

- Citton, Y., « préface » à S. Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- Clair, J., « Une mélancolie faustienne » in J. Clair (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Réunion des musées nationaux, Paris, Gallimard, 2005.
- Cléro, J.-P., *Dictionnaire Lacan*, Paris, Ellipses, 2008.
- Combettes, B., *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 1983.
- Combettes, B., et Marchello-Nizia, C., « La périodisation en linguistique historique : le cas du français préclassique » in B. Combettes et al., *Le Changement en français. Etudes de linguistique diachronique*, Berne, Peter Lang, 2010.
- Corbier, M. « Vertige de la liste » in J. López Vilar (éd.), *Tarraco Biennial. Actes, 1^{er} Congrès Internacional d'Arqueologia i Món Antic*, Tarragona, Fundació Privada Mútua Catalana, 2013.
- Couloubaritsis, L., « Images, mythes, catalogues, généalogies et mythographies » in Actes du X^e colloque du CIERGA. Formes et fonctions de la mythologie et de la mythographie gréco-romaine : de la généalogie au catalogue. *Kernos* n° 19, Liège, 2006.
- Courtieu, M., « De l'événement intramondain à l'événement discursif », in *Trans*- n° 10, 2010, en ligne : <http://trans.revues.org/366>, consulté le 15. 08. 2014.
- Couturier, M., *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- Culioli, A., *Pour une linguistique de l'énonciation*, t. 2, Paris, Ophrys, 1999.
- Damamme-Gilbert, B., *La série énumérative. Étude linguistique et stylistique s'appuyant sur dix romans français publiés entre 1945 et 1975*, Genève, Droz, 1989.
- Debord, G., *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967].
- Deleuze, G., *Proust et les signes*, Paris, PUF « Quadrige » 2010 [1964].
- , « A quoi reconnaît-on le structuralisme », in François Châtelet (dir.), *Histoire de la philosophie*, t. VIII : le XX^e siècle, Paris, Hachette littérature, 2000 [1973]
- , *Pourparlers*, Paris, Ed. de Minuit, 1990.
- , *Critique et clinique*, Paris, Ed. de Minuit, 1993.
- Deleuze, G. et Guattari, F., *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Ed. de Minuit, 1972.
- – , *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Ed. de Minuit, 1975.
- – , *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Ed. de Minuit « Critique », 1980.
- Demanze, L., *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.
- Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1967.
- , *Positions*, Paris, Ed. de Minuit, 1972.
- , *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- , « Fors » in Abraham, N, et Torok, M., *Cryptonymie. Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion « Champs », 1976.
- , *Psyché. Invention de l'autre II*, Paris, Galilée, 2003 [1989].
- , *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990.
- , *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992.
- , *Spectres de Marx*, Galilée, 1993.
- , *Force de loi*, Paris, Galilée, 1994.
- , *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
- , *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2005.
- , *Séminaire : La bête et le souverain, vol. 1, 2001-2002*, Paris, Galilée, 2008.
- Diderot et d'Alembert (dirs.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, University of Chicago : ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 edition), Robert Morrissey (éd.), en ligne : <http://encyclopedia.uchicago.edu/>, consulté le 15.08.2014.

- Didier, B. et Neefs, J. (dir.), *Penser, classer, écrire. De Pascal à Perec*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1990.
- Dirat, M., *L'Hybris dans la tragédie grecque*, Lille, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1973.
- Dominicy, M., *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Dubar, C., « Compte-rendu de lecture de F. Hartog, *Régimes d'historicité* » in *Revue Temporalités* n°2, 2004.
- Ducas, S., *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013.
- Ducrot, O. et Schaeffer, J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.
- Dupriez, B., *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984.
- Duvignaud, J., *Spectacle et société*, Paris, Denoël, 1970.
- , *Lieux et non-lieux*, Paris, Galilée, 1977.
- Eco, U., *Lector in fabula*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset « Biblio essais », 1985 [1979].
- , *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset 2007 [2003].
- , *Vertige de la liste*, trad. M. Bouzaher, Paris, Flammarion, 2009.
- , *Confessions d'un jeune romancier*, trad. F. Rosso, Paris, Grasset, 2013.
- Ehrenberg, A., *La Fatigue d'être soi – Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- , « De la névrose à la dépression. Remarques sur quelques changements de l'individualité contemporaine », *Figures de la psychanalyse* n° 4, Eres, 2001.
- Escola, M. (dir.), *Les Formes brèves. Revue TDC* n°1077, 2014.
- , « Ce que peut un fragment. Une note en marge des *Caractères* » in *Travaux de littérature* n° IX, L'Adirel – Klincksieck, 1996.
- Espitallier, J.-M., *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2006.
- Fish, S., *Quand lire c'est faire, L'autorité des communautés interprétatives*, trad. E. Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 [1980].
- Fisher, N. R. E., « *Hybris* ». *A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster, Aris & Phillips, 1992.
- Flahault, F. « Entre émancipation et destruction. Les fondements de l'idéal prométhéen » in F. Flahault (dir.), *L'idéal prométhéen. Communications* n° 78, 2005.
- , *Le Crépuscule de Prométhée. Contribution à une histoire de la démesure humaine*, Mille et une nuits, 2008.
- Forest, P., *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Ed. Cécile Defaut, 2007.
- Foucault, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard « Tel », 1966.
- , *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- , « Des espaces autres » in *Dits et écrits*, t. 4, Gallimard, 1994 [1984].
- Freby, F. dans « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance », publié sur le site *Fabula*, en ligne, <http://www.fabula.org/effet/interventions/5.php#Greimas>, consulté le 15.08.2014.
- Frédéric, M., *La Répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1984.
- , *La Répétition. Etude stylistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.
- , « Énumération, énumération homologique, énumération chaotique. Essai de caractérisation » in *Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes* n°8. *Actes du XVII^e congrès international de linguistique et philologie romanes*, Université de Provence, 1986.

- , « Enumération(s)/liste et monde du texte », in Milcent-Lawson, S., Lecolle, M., et Michel, R., *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- , *La Répétition. Etude stylistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.
- , *La Stylistique française en mutation ?*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997.
- Freud, S., *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. M. Bonaparte et E. Marty, Gallimard « Idées », 1971 [1916].
- , *Deuil et mélancolie*, trad. L. Laufer, Payot « Rivages » 2011 [1917].
- , *L'inquiétante étrangeté*, trad. M. Bonaparte et E. Marty, Paris, PhiloSophie, 2008 [1919].
- Fumaroli, M., *L'Âge de l'éloquence*, Genève
- , « Frenhofer, démon de la peinture », in *Le Monde*, 17 oct. 2008.
- Genette, G., « Frontières du récit » in *Communications* n°8, 1966.
- , *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1979.
- , *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- , *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.
- , *Bardadrac*, Paris, Seuil « Fiction & Cie », 2006.
- , *Codicille*, Paris, Seuil « Fiction & Cie », 2009.
- , *Apostille*, Paris, Seuil « Fiction & Cie », 2012.
- , *Épilogue*, Paris, Seuil « Fiction & Cie », 2014.
- Geninasca, J., « L'énumération, un problème de sémiotique discursive » in *Romania ingeniosa. Hommages offerts à Gerold Hilty à l'occasion de son 60^e anniversaire*, Lüdi, G., Stricker, H., Wüest, J. (dirs.), Berne, Peter Lang, 1987.
- Givone, S., *Hybris e Melancholia. Studi sulle poetiche del Novecento*, Milan, Mursia, 1974.
- Goody, J., *La raison graphique*, trad. J. Bazin et A. Bensa, Paris, « Le sens commun », Paris, Ed. de Minuit, 1979.
- , *La Logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin, 1986.
- Goody, J. et Watt, I., « Les conséquences de la littératie », trad. J.-C. Lejosne, in *Pratiques* n°131-132, décembre 2006.
- Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Grimal, P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romane*, Paris, PUF, 1999 [1951].
- Hamburger, K., *Logique des genres littéraires*, trad. P. Cadiot, Paris, Seuil « Poétique », 1986 [1977].
- Hamon, P., *Texte et idéologie*, Paris, PUF « Quadrige », 1984.
- , *Du Descriptif*, Paris, Hachette, « Hachette Université », 1993.
- , *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, « Macula Littérature », 1991.
- , « La mise en liste » in Milcent-Lawson, S., Lecolle, M., et Michel, R., *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- , « Note sur une forme-liste : le défilé », à paraître dans *Poétique* (automne 2014).
- , « Catalogue et littérature », à paraître dans *Revue de l'École du Louvre* (automne 2014).
- Hartog, F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- , « Présentisme et émancipation », entretien avec S. Wahnich et P. Zaoui in *Vacarme* n° 53, 2010, en ligne : <http://www.vacarme.org/article1953.html>, consulté le 15.08.2014.
- Heidegger, M., *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde, finitude, solitude*, trad. D. Panis, Paris, Gallimard, 1992.
- Hill, A. E., *Baker's handbook of Bible lists*, Grand Rapids, Baker Books, 2006.
- Issacharoff, M., et Madrid, L., « Nommer », in *Littérature* n° 97, 1995.

- Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, Paris, Ed. de Minuit, 1963.
- Jauss, H.-R., « Petite apologie de l'expérience esthétique » in *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Gallimard, « Tel », 1978 [1972].
- Jey, M., *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe-XVe siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- Jenny, L., « Les Figures de rhétorique », en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/frintegr.html#frsommel>, consulté le 15.08.2014.
- , « Sur le style littéraire », in *Littérature* n° 108, 1997.
- Jouanno, C., « Thersite, une figure de la démesure ? » in *Kentron* n° 21, Caen, 2005.
- Jourde, P., *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules « Pocket », 2002.
- Kaempfer, J., *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998.
- , « Brève halte avant l'explication de texte », *Cahiers de l'ILSL* n° 27, Lausanne, 2010.
- Kibédi-Varga, A., « Narrative and Postmodernity in France », in T. D'Haen et H. Bertens (éds.), *Postmodern Studies 1 : Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- Kleiber, P.-H., « Sur la liste surréaliste. Poétique et philosophie des “énumérations égarantes” », in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Classiques Garnier, 2013.
- Kristeva, J. « La fonction prédicative et le sujet parlant » in J. Kristeva, J.-C. Milner, N. Ruwet, *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975.
- , « De l'imaginaire mélancolique » in *Le Genre humain* n° 13, 1986.
- Labouret, D., *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Lacan, J., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 [1957].
- Lahanier-Reuter, D. « Listes et tableaux : mise en perspective » in *Pratiques* n° 131-132, 2006.
- Laugaa, M., « Le récit de liste » in *Études françaises* n° 14, 1978.
- , « Le sujet à la liste » in *Manteia* n° 21-22, *La pratique des restes. Colloque d'Urbino*, Sisteron, 1978.
- , « Identifier la digression » in N. Piégay-Gros (dir.), *La Digression, Textuel* n° 28, 1994.
- Lausberg, H., *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, Max Hueber Verlag, 1973.
- Lavault, M. (dir.), « Aux listes, et caetera », *Acta Fabula*, vol. 14, n° 4, mai 2013, en ligne : <http://www.fabula.org/revue//sommaire7796.php>, consulté le 12.08.2014.
- Lantelme, M., *Janus postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Lecerle, J.-J., « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit », in Liliane Louvel (dir.), *L'Incipit*, Poitiers, La Licorne, 1997.
- Lévi-Strauss, C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- Lestringant, F., *Le livre des îles*, Genève, Droz, 2002.
- Lessing, G. E., *Laocoon*, trad. Courtin, Paris, Hermann, 1990 [1766].
- Lipovetsky, G., *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset « Nouveau collège de philosophie », 2004.
- Loreau, D., *L'art des listes. Simplifier, organiser, enrichir sa vie*, Paris, Marabout, 2007.
- del Lungo, A., « Pour une poétique de l'incipit » in *Poétique* n° 94, 1993.
- Mainberger, S., *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin, de Gruyter, 2003.
- Maingueneau, D., *Le Discours littéraire. Paratopie et scènes d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Major, R., « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan » in *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002.
- Mathieu, J.-M., « Compte rendu de N.R.E. Fisher, “Hybris”. A Study of the values of Honour and Shame » in *Kentron* n° 11, 1992.

- Meizoz, J., *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.
- Melman, C., *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix*, Paris, Denoël, Folio « essais », 2002.
- Meschonnic, H., *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.
- , *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier « Poche », 1982.
- , *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- Milcent-Lawson, S., Lecolle, M., et Michel, R., *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Mohs, J., « De l'art à la vie – mise en liste. La fonction de la liste dans les manifestes des avant-gardes historiques » in *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Moirand, S., « Qu'est-ce qu'un discours universitaire de recherche en lettres et langues ? » in J.-M. Defays et A. Englebert, *Principes et typologie des discours universitaires*, t. 1, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Molinié, G., « Vers une sémiotique de la liste » in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Montalbetti, C. et Piégay-Gros, N., *La Digression dans le récit*, Paris, Bertrand Lacoste, 1994.
- Moretti, F., « The Novel : History and Theory » in *New Left Review* n°52, 2008.
- , *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, trad. E. Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008 [2005].
- Morier, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.
- Mühlethaler, J.-C. et Paschoud, A., *Versants* n°56, « Poétiques de la liste (1460-1620) : entre clôture et ouverture », Genève, Slatkine, 2009
- Ong, W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York, Methuens « New Accents », 1982.
- Panofsky, E., Klibansky, R., Saxl, F., *Saturne et la mélancolie*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989 [1964].
- Pavel, T., *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- Paveau M.-A. et L. Rosier, « Grammaire de la liste » in I. Evrard, M. Pierrard, L. Rosier et D. Van Raemdonck (dirs.), *Le Sens en marge. Représentations linguistiques et observables discursifs*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Pety, D., *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003.
- Philippe, G., *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Paris, Gallimard NRF, 2002.
- , « Les deux corps du style » in *Les Temps modernes* n° 676, 2013.
- Philippe, G. et Piat, J. (dirs.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- Piégay-Gros, N., *Le Roman*, Paris, Garnier Flammarion « Corpus », 2005.
- Picard, M., *La Lecture comme jeu*, Paris, Ed. de Minuit, 1986.
- Pigeaud, J., « Mesure et mélancolie » in J. Clair et R. Kopp, (éds.), *De la mélancolie*, Paris, NRF, 2007.
- Pottier, B., *Le langage*, Paris, CEPL, 1973.
- Prigent, C., *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991.
- Prigent, C., *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L., 1996.
- Propp, V. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil « Points », 1970.
- Rabaté, D., *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- Rabatel, A., « Listes et effets-listes. Enumération, répétition, accumulation » in *Poétique* n° 167, 2011.
- Rabau, S., *L'Intertextualité*, Flammarion Garnier Flammarion « Corpus », 2002.
- Rancière, J., *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

- , *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- Rannoux, C. « Commencer : comment est-ce ? Quelques incipits simoniens » in Liliane Louvel (dir.), *L'Incipit*, Poitiers, La Licorne, 1997.
- Raffoul, F., « Derrida et l'éthique de l'impossible », en ligne : <http://mondesfrancophones.com/espaces/philosophies/derrida-et-l%E2%80%99ethique-de-l%E2%80%99im-possible/#sthash.y1IkA7K9.dpuf>, consulté le 19.08.2014.
- Raymond, M., *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955.
- Reggiani, C., « Le texte romanesque : un laboratoire des voix » in G. Philippe & J. Piat (dirs.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- Revel, J., *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008.
- , *Foucault, une pensée du discontinu*, Paris, Mille et une nuits, 2010.
- Ricardou, J., *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.
- Richaudeau, F., *La Lisibilité*, Paris, Denoël, 1969.
- , *Linguistique pragmatique*, Paris, Retz, 1981.
- Ricoeur, P., *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- Riegel, M., Pellat, J.-C. et Rioul, R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF « Quadrige », 2009.
- Roubaud, J., *L'Art de la liste*, Paris-Tübingen, Le Divan, 1998.
- Ruffel, L., *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005.
- Sangsue, D., *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.
- Santschi, M., *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.
- de Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, T. de Mauro (éd.), 1986.
- , *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard NRF, 2002.
- Schaeffer, J.-M., « De l'imagination à la fiction », *Revue Vox Poetica*, en ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>, consulté le 15.08.2014.
- , *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- , « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature* n° 105, 1997.
- Schumann, D., « Enumerative Style and Its Significance in Whitman, Rilke, Werfel », in *Modern Language Quarterly*, vol. 3, n° 2, 1942.
- Schuerewegen, F., « He ejaculated (Houellebecq) » in *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n°3, 2004.
- Sève, B., *De Haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010.
- Starobinski, J., *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.
- , *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1989.
- Spitzer, L., *Études de style*, Paris, Gallimard « Tel », 1970.
- , « La enumeración caótica en la poesía moderna » in *Lingüística e Historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- Stierle, K., « Réception et fiction » in *Poétique* n° 39, 1979.
- Suter, P., « De l'illisibilité comme condition de la performance. Listes écrites et jouées chez Valère Novarina », in A. Barras et E. Eigenmann (éds.), *Actes du colloque CeRNET*, Genève, MétisPresses, 2003.
- Steinrück, M., *La Mise en évidence. La norme moderne à l'épreuve de l'antiquité grecque*, Paris, Van Dieren, 2009.
- Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Trousson, R., *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1976.
- Turin, G., « «Caractères jamais imprimés» : les petits formats d'Yves Pagès au service d'un discours social contemporain » in D. Rabaté et P. Schoentjes (dir.), *Revue critique de fiction*

française contemporaine n°1, en ligne : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx01.08>, consulté le 15.08.2014.

Vaillant, A., *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

Viart, D. et Vercier, B., *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

Watine, M.-A., « Le Modèle vocal de la liste » in S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Waelti-Walters, J., *Michel Butor*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

Zufferey, J., « L'écriture de soi comme invention de l'Autre : formes et enjeux de l'autofiction dans *Passion simple* d'Annie Ernaux » in J. Zufferey (dir.), *L'Autofiction : variantes génériques et discursives*, Paris, L'Harmattan - Academia « Au cœur du texte » n° 22, 2012.

Zumthor, P., *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1975.

3 AUTRES OUVRAGES CITÉS

- Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1965.
- Auster, P., *Sunset Park*, trad. P. Furlan, Arles, Actes Sud, 2011.
- Baudelaire, C., *Le Spleen de Paris*, Paris, Le Livre de poche, 1972.
- Brasseur, R., *Je me souviens encore mieux de Je me souviens*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1998.
- Beckett, S., *Malone meurt*, Paris, Ed. de Minuit « Double », 2004.
- Beigbeder, F., *Dernier inventaire avant liquidation*, Paris, Grasset, 2001.
- , *Premier bilan après l'Apocalypse*, Paris, Grasset, 2011.
- Benjamin, W., *Paris, capitale du XIX^e siècle* in *Œuvres*, t. 3, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard « Folio », 2000.
- Borges, J.-L., *Fictions*, trad. P. Verdevoye, Paris, Gallimard « Folio », 1965.
- , *Enquêtes*, trad. P. et S. Bénichou, Paris, Gallimard, 1986.
- , *L'Or des tigres*, trad. Ibarra, Paris, Gallimard « Poésie », 1995.
- Breton, A. *Les Pas perdus* in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1988.
- , *Manifestes du surréalisme* in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1988.
- , *Le Revolver à cheveux blancs*, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1992.
- Celan, P., *Choix de poèmes*, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Gallimard « Poésie », 1998.
- Cendrars, B., *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Gallimard « Poésie », 2006.
- Cingria, C.-A. *Voyage en Allemagne* in *Œuvres complètes*, t. 3, Lausanne, L'Age d'homme, 1981.
- Cuvier, G., *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, 6^e édition, Paris, Edmond d'Ocagne, 1830, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110696n/f319.image>, consulté le 15.08.2014.
- Dantzig, C., *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Grasset, 2005.
- , *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien*, Paris, Grasset, 2009.
- Delerm, P., *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard, « L'arpenteur », 1997.
- Echenoz, J., *Lac*, Paris, Ed. de Minuit, 1989.
- Ellis, B. E., *American Psycho*, trad. A. Defossé, Paris, Salvy « Points », 1992.
- Eluard, P. *Poésie et vérité 1942*, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard « Pléiade », 1968.
- Ernaux, A., *Ecrire la vie*, Paris, Gallimard « Quarto », 2011.
- Flaubert, G., *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Pocket classiques, 1999.
- Frye, N., *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, trad. C. Malamoud, Seuil, 1984 [1982].
- Gautier, T., *Arria Marcella* in *Œuvres*, Paris, Laffont « Bouquins », 1995.
- Hergé, *Coke en stock*, Bruxelles, Casterman, 1958.
- Hesse, H., *Narcisse et Goldmund*, Paris, Calmann-Lévy « Le Livre de poche », 1948.
- Hugo, V., *Les Travailleurs de la mer* in *Œuvres Complètes – Roman III*, Paris, Robert Laffont « Bouquins », 1985.
- Kafka, F., *Journal* in *Gesammelte Werke*, t. IX, Hans-Gerd Koch (éd.), Frankfurt/Main, Fischer, 1990.
- Larbaud, V., *Œuvres*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1958.
- de Léry, J., *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, Garnier-Flammarion « Livre de poche », 1994.
- Molière, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1971.

- de Montaigne, M. *Essais*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1962.
- Michaux, H., *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard « Poésie », 1971
- , *Epreuves, exorcismes*, Paris, Gallimard « Poésie », 1973.
- Michon, P., *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard « l'un et l'autre », 1991.
- , *Le roi vient quand il veut*, Paris, Albin Michel, 2007.
- Nietzsche, F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. G. Blanquis, Paris, GF Flammarion, 1996.
- Novarina, V., *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.
- , *Théâtre*, Paris, P.O.L., 1989
- , *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991.
- , *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999.
- , *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000.
- , *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2007.
- , *La Loterie Pierrot*, Genève, Héros-limite et Fondation Facim, 2009.
- Pagès, Y., *Souviens-moi*, Paris, Ed. de L'Olivier, 2014.
- Perse, S.-J., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1972.
- Pinget, R., *Le Harnais*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.
- Prévert, J., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1992.
- Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1954.
- Rimbaud, A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1972.
- Réda, J., *L'Adoption du système métrique. Poèmes, 1999-2003*, Paris, Gallimard, 2004
- Rolin, O., *L'Invention du monde*, Paris, Seuil « Points », 1993.
- Roman, J., *Je vous salue l'enfant maintenant et à l'heure de notre mort*, Vevey, L'Aire, 2008.
- Scarron, *Le Roman comique*, Paris, Jeannet, 1857.
- Schott, B., *Les miscellanées de Mr. Schott*, trad., B. Donné, Paris, Allia, 2005,
- Shōnagon, Sei, *Notes de chevet*, trad. A. Beaujard, Paris, Gallimard, 1966.
- Shakespeare, W., *Macbeth* in *The Arden Edition*, Londres, Methuen & co., 1951.
- Simon, C., *La Route des Flandres*, Paris, Ed. de Minuit, 1960.
- Villon, F., « Ballade des dames du temps jadis » in A. Pauphilet (éd.), *Poètes et romanciers du Moyen Age*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1952.
- Yi-chan, Li, *Notes*, trad. G. Bonhomme, M., Paris, Le Promeneur, 1992.
- Zola, E., *La Faute de l'Abbé Mouret* in *Les Rougon-Macquart*, t. 1, Paris, Gallimard « Pléiade », 1960.

3.1 Index nominum

- Abraham, N. . 365, 581, 582, 601, 632, 635
Adam, J.-M. 141, 142, 151, 152, 205, 216,
220, 632
Adam, O.....8
Agamben, G. 235, 243, 367, 371, 372, 543,
582, 588, 632
Albucius 515, 561, 572, 573, 574, 589
Alembert (d'), J..... 36, 635
Allais, A.....410
Amossy, R..... 437, 626
Anders, G. 228, 229, 239, 245, 326, 328,
335, 632
André, M.-O..... 451, 626
Angelier, F..... 89, 619
Angot, C..... 503, 602, 603, 604
Apollinaire 145, 249, 309, 642
Aquièn, M. 220, 632
Aragon.....173
Arendt, H..... 188, 230, 632
Aristote 18, 32, 34, 35, 36, 37, 43, 138,
219, 242, 244, 617
Arman 207, 281
Aron, T..... 212, 632
Ascher, F. 452, 632
Aubigné (d'), A. 144, 183, 184, 188, 193,
517
Audet, R..... 413, 418, 424, 626
Auerbach, E..... 80, 283, 294, 617
Augé, M..... 281, 282, 632
Auster, P..... 5, 248, 454, 642
Bachelard, G. 120, 619
Backès, J.-L. 32, 33, 48, 51, 194, 617, 632
Bacon, F. 410
Bacry, P..... 156, 157, 632
Bakhtine, M. 55, 59, 60, 66, 71, 73, 78, 83,
618
Balestrini, N. 5
Balzac (de), H. 7, 194, 322, 632
Barberger, N..... 234, 632
Barbiche, J.-P. 337, 623
Barel-Moisàn, C. 194, 632
Baroni, R. 429, 632
Barras, A..... 36, 150, 641
Barrès, M.....545
Barthes, R. 14, 52, 78, 82, 83, 86, 88, 97,
107, 117, 118, 120, 122, 136, 143, 152,
159, 160, 161, 180, 181, 186, 188, 189,
203, 273, 285, 286, 382, 418, 507, 609,
632, 637
Bartók, B. 160, 161, 175, 575
Bary (de), C. 257, 620
Bassmann, L. 23, 375, 454, 456, 462, 465,
467, 474, 482, 486, 490, 627
Bataille, G. 573, 577
Bateson, G.....365
Baudelaire, C. 206, 642
Baudrillard, J. 6, 224, 225, 226, 229, 239,
282, 596, 603, 632
Bayard, P. 13, 149, 407, 624, 632
Baye, N.....536
Bécaud, G.....420
Beckett, S. 234, 252, 375, 380, 454, 523,
642
Bedner, J..... 343, 623
Bégaudeau, F.....633
Béguin, A. 119, 619
Beigbeder, F. 4, 642
Belknap, R. E. .16, 152, 153, 157, 207, 633
Belloc, M. 97
Benjamin, W..... 610, 642
Benveniste, E. 15, 172, 174, 175, 176, 179,
181, 190, 192, 201, 202, 212, 553, 569,
633, 638
Bergson, H. 215, 305, 633
Bersani, J. 353, 623
Bertens, H. 449, 638
Berthet, F. 398, 624
Berthomieu, G. 255, 633
Bessard-Banquy, O. 377, 413, 414, 436,
437, 449, 503, 626
Bessière, J. 377, 378, 633
Binswanger, L..... 236, 237, 583, 633
Blanchot, M. 284, 565, 607, 633
Blanckeman, B. 7, 18, 250, 296, 337, 339,
340, 342, 348, 354, 355, 376, 377, 412,
431, 543, 544, 568, 572, 623, 626, 628,
630, 633
Bogoya, C. 569, 570, 629
Boivin, M. 5

Boltanski, C.281, 621
 Bon, F.....5, 511, 618
 Bonhomme, M. 54, 58, 70, 154, 155, 158,
 618, 633
 Bonnefis, Ph. 88, 543, 558, 568, 570, 619,
 629, 630
 Bordas, E.....172, 633
 Borer, A.....197, 633
 Borges, J. L. 1, 145, 155, 156, 157, 161,
 162, 167, 175, 198, 286, 407, 642
 Borgomano, M.....329, 622
 Bosch, J.275
 Boulenger, J.....63, 618
 Bourdieu, P.375, 633
 Bourget, P.545
 Bouvet, R.410, 624
 Bouvier, D..... 35, 40, 41, 49, 617
 Brainard, J.....193, 272
 Brasseur, R..... 250, 272, 273, 642
 Brecht, B.159
 Bréghot du Lut, C.....571
 Brentano, C.584
 Breton, A. 180, 249, 315, 375, 438, 440,
 642
 Brontë, E.....567
 Bruner, J. S.....204
 Brunot, F.....165
 Budé, G.....568
 Buisine, A.....88, 99, 102, 115, 117, 619
 Buntman, N.461, 627
 Burgelin, C..... 290, 291, 370, 620
 Bürki, A.....633
 Burton, R.22, 232, 375, 389, 499, 500
 Butor, M. 116, 120, 192, 255, 256, 257,
 619, 633, 640, 641
 Caillois, R. 185, 569, 633
 Calaferte, L.156
 Calle-Gruber, M..... 543, 554, 586, 630
 Calvet, L.-J..... 131, 207, 633
 Calvino, I.5, 192, 621
 Camelin, C.....186, 633
 Camus, Al.454, 545
 Camus, Au. 377, 389, 408, 410, 411, 440,
 462, 493, 499, 500, 624, 626, 627
 Cappellen, R.54, 55, 64, 69, 70, 72, 618
 Caraion, M.....4, 6, 633
 Castelnovo, N.537
 Catach, N.....175, 633
 Cave, T. 53, 54, 56, 57, 76, 79, 80, 81, 82,
 83, 84, 618, 633
 Celan, P..... 171, 578, 642
 Céline, L. F. 321, 440, 454
 Cendrars, B..... 145, 146, 222, 249, 642
 Certeau (de), M. 97, 102, 164, 210, 243,
 281, 282, 633, 634
 Cervantès450
 César, J..... 232, 561, 564
 Chaouat, B..... 351, 354, 623
 Chaplin, C.....288
 Charles, M. 60, 79, 82, 83, 124, 152, 204,
 206, 634
 Charles-Roux, E.....544
 Charpentier, I 241, 242, 634
 Charpentier, M.-A.160
 Chartier, R.....528, 634
 Chaudier, S.....179, 634
 Chelebourg, C. 118, 123, 619
 Chénétier-Alev, M.193, 634
 Chevillard, E. 11, 21, 22, 75, 295, 373,
 375, 393, 401, 405, 408, 412-453, 455,
 458, 459, 462, 463, 465, 471, 490, 494,
 497, 501, 502, 503, 522, 524, 594, 598,
 603, 604, 606, 625, 626
 Chisogne, S..... 144, 165, 183, 184, 634
 Chopin, F.....160
 Cicéron561
 Cingria, C.-A.....168, 642
 Cislaru, G.....634
 Citton, Y. 201, 202, 634
 Clair, J..... 232, 236, 634, 639
 Claro 5
 Claude, C..... 561, 578, 630
 Cleese, J.....469
 Cléro, J.-P.....600, 634
 Combettes, B. 132, 134, 149, 514, 515, 634
 Compère, D. 88, 97, 103, 111, 118, 121,
 122, 619
 Conort, B.....437, 625
 Corbier, M.199, 634
 Corcos, M. 291, 292, 370, 620
 Cornuz, O..... 5
 Cortázar, J. 5
 Couloubaritsis, L.153, 634
 Courtieu, M.281, 634
 Couturier, M.....306, 634
 Coyault, S.....533, 628

Culioli, A.....	201, 202, 634	Dubar, C.	598, 635
Cuse (de), N.	568	Dubuis, M.	547, 551, 630
Cuvier, G.....	445, 446, 449, 642	Ducas, S.	544, 635
Dadoun, R.....	573	Ducrot, O.....	135, 635
Damamme-Gilbert, B.....	171, 634	Dumas, A. père	122
Damaskios	572	Dumézil, G.....	569
Dambre, M. 18, 377, 412, 431, 624, 626, 627, 628, 633		Dupriez, B.	165, 166, 563, 635
Daniel, M.	445, 447, 626	Dussidour, D.....	481, 627
Dante.....	410	Duvignaud, J.	221, 222, 281, 282, 635
Dantzig, C.	4, 206, 642	Echenoz, J. 179, 376, 377, 413, 433, 442, 451, 543, 626, 630, 633, 642	
Dard, F.	5	Eco, U. 4, 5, 9, 16, 34, 44, 70, 130, 136, 150, 151, 153, 156, 157, 180, 197, 198, 199, 203, 206, 210, 211, 212, 214, 243, 635	
Darió, R.....	141	Ehrenberg, A.....	605, 610, 635
Debord, G.	555, 634	Eigenmann, E.	36, 150, 641
Defays, J.-M.	445, 639	Ellis, B. E.....	5, 215, 216, 642
Deguy, M.....	558, 559, 630	Eluard, P.	180, 642
Delahaye, E.	197	Englebert, A.	445, 639
Delaunay, P.	53	Erasmus.....	54, 67, 618, 633
Delerm, V.....	251	Ernaux, A. 5, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 246, 511, 534, 579, 634, 641, 642	
Delerm. P.	240, 642	Eschyle.....	225, 226
Deleuze, G. 24, 172, 173, 176, 208, 218, 244, 245, 361, 364, 384, 479, 487, 489, 492, 526, 533, 534, 575, 588, 589, 609, 634, 635		Escola, M.	4, 507, 586, 636
Demanze, L. 383, 407, 410, 578, 586, 587, 625, 630, 635		Espitallier, J.-M.....	166, 172, 186, 293, 636
Deneuve, C.	537	Esprit, J.....	572
Derrida, J. 21, 176, 244, 365, 366, 367, 368, 371, 372, 373, 379, 380, 406, 409, 430, 432, 476, 491, 492, 493, 501, 502, 581, 582, 583, 588, 607, 608, 609, 610, 635, 638, 640		Evrard, I.	144, 328, 639
Descartes, R.....	83, 84	Fabre, J.-H.	574, 578
Deschamps, D.	572	Fabre, M.	102, 619
Detue, F. 461, 462, 479, 484, 486, 493, 627, 628		Faucheux, M.....	102, 619
Dickens, C.....	180	Faulkner, W.	202
Dicker, J.	8	Fauré, G.	575
Diderot, D.	36, 635	Fermat (de), P.....	496
Didier, B.....	206, 256, 288, 620, 621, 635	Fish, S.....	200, 201, 202, 208, 634, 636
Diogène	80, 574	Fisher, N. R. E. 219, 223, 225, 227, 636, 638	
Dirat, M.....	219, 635	Fitzgerald, F. S.	157
Dobenesque, E.	200, 636	Flahault, F. 225, 226, 227, 228, 229, 232, 636	
Dominicy, M. 198, 199, 200, 208, 362, 635		Flaubert. G. 116, 134, 156, 261, 281, 285, 511, 545, 593, 621, 639, 640, 642	
Dostoïevsky, F.	180	Florenne, Y.	206
Douzou, L.	345, 623	Flower, J. E.	358, 624
Draeger, M. 23, 170, 375, 456, 482, 483, 490, 627		Foenkinos, D.	432
		Fontaine, M.-M.	76, 77, 78, 618
		Forest, Ph. 467, 572, 576, 577, 579, 627, 630, 636	

Foucault, M.	13, 84, 134, 161, 162, 163, 198, 282, 286, 287, 358, 636, 640
Fourier, J.	159
France, A.	545
Freby, F.	188, 636
Frédéric, M.	158, 159, 165, 174, 185, 636
Frédol, A.	103
Freud, S.	202, 235, 262, 366, 367, 372, 409, 488, 568, 573, 582, 636, 638
Frølich, J.	329, 622
Fronto	568
Frye, N.	642
Fumaroli, M.	232, 564, 636
Galien	76
Garcia Marquez, G.	454
Garcin, J.	370, 623
Gardes Tamine, J.	186, 633
Gautier, T.	595, 642
Gavalda, A.	8
Genette, G.	5, 68, 189, 192, 193, 209, 454, 455, 458, 567, 636
Geninasca, J.	637
Germain, S.	5
Gide, A.	440
Gil, M.	578, 630
Ginzburg, C.	48, 286, 617
Giovannini, A.	617
Givone, S.	232, 233, 317, 637
Goethe, J. W.	22, 402, 403, 404, 501, 568, 606
Goldschmidt, A.	35, 617
Golsan, R. J.	377, 624
Goody, J.	8, 36, 41, 47, 50, 51, 74, 112, 130, 131, 132, 133, 136, 146, 147, 150, 151, 153, 204, 291, 359, 511, 512, 637
Gould, G.	159
Gourdet, A.	97, 619
Gracq, J.	440
Gray, F.	52, 53, 57, 63, 67, 68, 71, 72, 76, 215, 618
Greimas, J.	112, 141, 188, 637
Grimal, P.	219, 637
Grimm (Frères)	406, 413, 426, 434, 435, 439
Gris, F.	533, 628
Guattari, F.	173, 176, 208, 218, 364, 384, 479, 487, 489, 526, 575, 589, 635
Guhl, G.	5
Guibert, H.	376, 377, 543, 630, 633
Guidée, R.	290, 353, 623, 624
Guyotat, P.	296, 505
Guyot-Bender, M.	341, 343, 623
Hadewijch	572
Haen (D'), T.	449, 638
Haendel, G. F.	159
Hamburger, K.	188, 637
Hamon, Ph.	35, 38, 39, 44, 56, 75, 87, 88, 91, 92, 93, 106, 111, 113, 114, 116, 118, 130, 139, 141, 142, 143, 148, 149, 151, 159, 174, 175, 180, 187, 191, 194, 196, 208, 215, 220, 286, 304, 321, 441, 583, 637
Handschin, P.N.A.	5
Hartje, H.	256, 258, 620
Hartog, F.	25, 597, 599, 635, 637
Hayek, F.	226, 227
Heck, M.	250, 290, 353, 355, 356, 373, 621, 623, 624
Hegel, G. W. F.	47, 109, 202, 610, 619
Heidegger, M.	525, 637
Heinse, W.	584
Hello, E.	572
Hergé	321, 642
Hersant, Y.	235, 372, 632
Hésiode	194, 632
Hesse, H.	233, 446, 642
Hetzl, J.	86, 88, 121, 257
Hill, A. E.	637
Hoffmansthal, H.	567
Holland, N.	243
Homère	8, 9, 10, 12, 13, 31-52, 55, 80, 83, 103, 121, 182, 193, 257, 258, 286, 293, 450, 611, 617
Hope Simpson, J.	37, 39, 40, 41, 617
Horace	232
Houellebecq, M.	295, 602, 640
Huchon, M.	56, 57, 63, 67, 75, 617
Huglo, M. P.	487, 628
Hugo, V.	103, 120, 122, 145, 149, 155, 223, 642
Huysmans, J. K.	145
Imperiali, C.	392, 625
Iser, W.	243
Issacharoff	40, 484, 637
Jakobson	211, 399, 637
Jardin	503

Jauss, H. R.	293, 637	Lang, L.	5
Jeandillou, J.-F.	171	Lanson, G.	72
Jeay, M. 4, 50, 57, 69, 70, 157, 170, 175, 182, 190, 210, 221, 637		Lantelme, M.	295, 638
Jenny, L.	154, 156, 637	Lao-Tseu	568
Jérusalem, C.	533, 629	Lapeyre-Desmaison, C.	559, 560, 630
Jiménez, D.	250, 313, 622	Larbaud, V.	145, 643
Jollin-Bertocchi, S. .248, 296, 329, 331, 622		Larnaudie, M.	418, 626
Joly, J.-L.	294	Latron.....	561
Jonckheere (de), Ph.	272	Laugaa, M. 111, 113, 137, 138, 151, 159, 166, 190, 210, 258, 422, 425, 426, 427, 638	
Jouanno, C.	219, 637	Laurent.....	574
Jourde, P. 305, 412, 414, 440, 441, 451, 502, 573, 579, 603, 604, 626, 637		Laurent, E.	5
Joyce, J.	156, 203, 440	Lausberg, H.	220, 638
Julien, A.-Y.	337, 348, 624	Lautréamont.....	321
Kaempfer, J.	152, 232, 637	Lavault, M.	4, 638
Kafka, F. 22, 398, 400, 401, 403, 408, 410, 567, 635, 643		Lazenby, J. F.	37, 39, 40, 41, 617
Khadjbakiro, I. 23, 455, 459, 460, 461, 465, 467, 491		Le Clézio, J. M. G. 148, 197, 207, 230, 232, 241, 248, 251, 252, 296-337, 349, 352, 365, 380, 495, 598, 603, 606, 621, 622	
Kibédi-Varga, A.	449, 452, 638	Le Fèvre, G.	572
Kiberlain, S.	251	Lebrun, J.-P.	611
Kierkegaard, S.	430	Lecerle, J.-J.	381, 382, 638
Kirk, J. S.	34, 39, 49, 617	Lecolle, M. 4, 31, 130, 174, 248, 249, 511, 583, 618, 621, 622, 634, 636, 637, 638, 639, 641	
Klarsfeld, A.	290, 370, 371, 623	Leconte de Lisle	44
Kleiber, P.-H.....	249, 638	Lefranc, A.	52, 72
Kleist (von), H.	567	Leiris, M.	255, 632
Klibansky, R.	243, 328, 639	Léry (de), J.	137, 138, 139, 643
Koch, H. G.	400, 643	Lessing, G. E.	37, 38, 44, 46, 638
Koestler, A.	391	Lestringant, F.	98, 103, 118, 138, 638
Kopp, R.	232, 639	Lévi-Strauss, C.	569, 638
Kristeva, J.	202, 211, 348, 638	Leymarie, M.	353, 623
Kronauer, E.	455, 456	Lhoste, P.	306, 622
Krötsch, M.	511, 629	Lichtenberg, G. C. 401, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 410, 424, 496, 497, 500, 501, 624	
Kuffer, J.-L.	5	Lindon, J.	461
Kuhn, F.	161, 162	Linné (von), K.	496
La Fontaine (de), J.....	568, 569	Lipovetsky, G. 451, 452, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 610, 638	
Labienus	572	Littell, J.	544
Labouret, D.	18, 638	Litré, E.	166, 563, 568
Lacan, J. 366, 373, 409, 515, 573, 577, 600, 601, 634, 638		Lobo Antunes, A.....	5
Laclos (de) C.	352	Locke, J.	227
Lacoue-Labarthe, Ph.....	367, 368, 371	López Vilar, J.	199, 634
Lahanier-Reuter, D.	146, 147, 638	Loreau, D.	5, 132, 206, 638
Lamartine (de), A.	155		
Lambron, M.	340, 623		
Lampedusa (di), G. T.	454		
Lañçon, Ph.	187, 625		

Louvel, L. 380, 638, 640
 Lucrèce 568
 Lulli, J.-B. 575
 Lungo (del), A. 380, 638
 Lycophron 572
 Lynch, D. 536
 Lyotard, D. 543, 629, 630
 Macé, G. 1, 635
 Madrid, L. 40, 484, 637
 Magné, B. 187, 208, 256, 258, 261, 266,
 275, 281, 285, 287, 293, 341, 342, 620
 Mainberger, S. 153, 203, 207, 638
 Maingueneau, D. 190, 191, 638
 Major, R. 366, 368, 409, 638
 Malraux, A. 545
 Marc Aurèle 518, 571
 Marchal, B. 88, 619
 Marchello-Nizia, C. 515, 634
 Marchetti, A. 559, 630
 Marcon, A. 150
 Marinetti, F. T. 249
 Martial 571
 Marx, C. 160, 268
 Marx, G. 160, 268
 Marx, H. 160, 268
 Marx, K. 268, 450, 635
 Mathieu, J.-M. 223, 231, 638
 Mathis, G. 437, 626
 Mauriac, C. 440
 Mauriac, F. 349, 545
 Mayot, J.-M. 97, 619
 Mazon, P. 32, 44, 617
 Meizoz, J. 190, 638
 Melman, C. 244, 245, 594, 600, 602, 604,
 605, 610, 638
 Mélonio, F. 88, 619
 Melville, H. 103, 281
 Memor 571
 Meschonnic, H. 15, 173, 176, 200, 201,
 227, 575, 638
 Michaux, H. 290, 296, 356, 622, 643
 Michel, R. 4, 31, 130, 174, 248, 249, 511,
 583, 618, 621, 622, 634, 636, 637, 638,
 639, 641
 Michon, P. 194, 195, 196, 197, 635, 643
 Milcent-Lawson, S. 4, 31, 130, 174, 248,
 249, 511, 583, 618, 621, 622, 634, 636,
 637, 638, 639, 641
 Millon, L. 53, 54, 55, 70, 618
 Milner, J.-C. 202, 505, 638
 Milton, J. 157
 Miró 160
 Mishima, Y. 567
 Modiano, P. 20, 238, 248, 250, 251, 252,
 290, 334, 336-372, 380, 495, 580, 582,
 599, 606, 622, 623, 624
 Mohs, J. 249, 639
 Moirand, S. 445, 639
 Molière 167, 574, 643
 Molinié, G. 130, 164, 206, 220, 329, 622,
 632, 639
 Moncond'huy, D. 234, 632
 Montaigne (de), M. 24, 54, 81, 133, 145,
 193, 507, 515, 517, 519, 539, 618, 633,
 643
 Montalbetti, C. 425, 639
 Monteverdi, C. 572, 589
 Montfrans (van), M. 261, 343, 620, 623
 Moretti, F. 6, 461, 639
 Morier, H. 140, 383, 639
 Mörike, E. 584
 Morris, A. 348, 355, 362, 623
 Moscovici, S. 568
 Motte, W. 288, 621
 Mourey, J.-P. 437, 626
 Mozart, W. A. 572, 589
 Mühlethaler, J.-C. 4, 75, 618, 639
 Mura-Brunel, A. 18, 194, 377, 412, 413,
 431, 451, 626, 628, 632, 633
 Murzilli, N. 514, 540, 586, 629
 Mustière, Ph. 102, 619
 Naga, I. 272
 Nannicini Streitberger, C. 260, 621
 Neefs, J. 206, 256, 258, 288, 620, 621, 635
 Nicault, C. 353
 Nicole, P. 515, 572
 Nietzsche, F. 226, 311, 565, 643
 Nodier, C. 412, 626
 Noiray, J. ... 88, 99, 101, 103, 116, 120, 619
 Noudelmann 234, 632
 Novarina⁵, 7, 36, 78, 130, 131, 135, 142,
 143, 149, 150, 155, 163, 168, 193, 305,
 505, 578, 641, 643
 Ong 639
 Onimus²⁰⁷, 296, 297, 309, 312, 316, 325,
 326, 329, 331, 622

Oriol-Boyer, C.....	275, 621
Ouellet, P. 461, 479, 484, 486, 493, 627, 628	
Ovide.....	561
Pagès, Y.	5, 272, 643
Palin, M.....	469
Panofsky, E.....	243, 328, 639
Parayre, M.	263, 269, 279, 621
Parent, D.	143
Paris, J. 53, 56, 59, 61, 67, 73, 79, 80, 82, 215, 635	
Parménide	409, 490
Parrhasios	572
Parrochia, D.	369, 373, 623
Parry, M.	48, 498
Pascal, B.	168, 629
Paschoud, A.	4, 75, 618, 639
Pautrot, J.-L. 543, 544, 559, 560, 561, 562, 567, 572, 629, 630	
Paveau M.- A.	144, 205, 639
Pavel, T.	461, 639
Pawlikowska, E.	288, 621
Pellat, J.-C.....	213, 640
Pellegrini, F.	261, 621
Perceau, S. 34, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 293, 617	
Perec, G. 2, 1, 10, 18, 19, 21, 99, 109, 145, 148, 159, 162, 166, 167, 168, 179, 182, 187, 188, 193, 206, 248, 249, 250, 251, 252, <u>254-295</u> , 337, 341, 370, 578, 609, 611, 620, 621, 623, 633, 635	
Perec, C.	290
Pérès, C.	337, 623
Perse, S.-J. 16, 145, 185, 186, 633, 636, 643	
Pety, D.	95, 568, 639
Philippe, G. 7, 134, 156, 511, 593, 595, 602, 639, 640	
Piat, J.	134, 511, 593, 639, 640
Picard, M. 204, 207, 208, 243, 516, 528, 639	
Picot, J.-P.	257, 620
Piégay-Gros, N. 422, 425, 508, 556, 557, 638, 639	
Pierrard, M.	144, 639
Pigeaud, J.	232, 639
Pigeot, J.	10, 141, 168, 208, 547, 548
Pinget, R.	317, 593, 643
Pise (de), L.....	391
Platon	13, 47, 69, 83, 450, 490
Pò, G.	281, 287, 621
Poe, E.	103, 365, 366
Poirier, J.	412, 434, 626
Pollock, J.	159, 161
Polybe.....	48
Pottier, B.	141, 639
Prévert, J.	145, 168, 169, 643
Prévotat, B.	353, 623
Prigent, C.	639
Propp, V.	390, 639
Proust, M. 197, 241, 363, 532, 533, 567, 588, 634, 643	
Purcell, H.	572, 589
Pynchon, T.....	5
Queneau, R.	82, 83, 440
Quignard, P. 24, 48, 155, 171, 213, 214, 231, 291, 372, 376, 377, 433, 454, 507, 508, 509, 515, 516, 517, 518, 528, 529, 530, <u>543-594</u> , 598, 601, 606, 612, 629, 630, 631, 633	
Rabaté, D. 534, 543, 556, 560, 566, 573, 577, 588, 589, 606, 607, 608, 630, 639	
Rabatel, A. 4, 144, 148, 156, 158, 172, 174, 179, 182, 184, 191, 244, 640	
Rabau, S.	212, 640
Rabelais, F. 1, 8, 9, 10, 11, 13, 38, <u>52-84</u> , 87, 89, 94, 121, 130, 133, 145, 155, 168, 184, 193, 215, 255, 257, 258, 265, 266, 278, 283, 292, 293, 321, 410, 515, 523, 611, 617, 618, 633	
Racan (de), H.	572
Racine, J.	568, 574
Raczymow, H.	251
Raffoul, F.	379, 380, 640
Rancière, J.	24, 476, 541, 587, 640
Rannoux, C.	380, 640
Ravindranathan, T.	438, 447, 501, 626
Raymond, M.	140, 640
Real, E.	250, 313, 622
Réal, G.	5
Réda, J.	5, 210, 245, 643
Reggiani, C. 257, 286, 290, 294, 384, 593, 621, 640	
Rémy, P.-J.	503
Revel, J.	134, 163, 640
Rey, A.	158
Rey, J.-M.	, 559, 584, 630

Ricardou, J.298, 640
 Richard, J.-P. 39, 94, 549, 550, 630
 Richaudeau, F.149, 640
 Ricœur, P. 288, 599, 640
 Ridon, J.-X. 296, 315, 622
 Riegel, M.213, 640
 Riffaterre, M.211, 243
 Rigolot, F. 59, 60, 61, 62, 65, 618
 Rilke, R. M. 140, 156, 233, 640
 Rimbaud, A.... 195, 196, 197, 201, 633, 643
 Rioul, R.213, 640
 Ripoll Villanueva, R.250
 Robin, C.257, 620
 Roche, A. 448, 465, 477, 482, 483, 492,
 626, 628
 Roche, R.-Y. ...343, 345, 351, 355, 623, 624
 Rolin, O. 5, 167, 505, 643
 Rolland, R.545
 Ronsard, P. 54, 618, 633
 Rosenthal, O. 24, 507, 508, 509, 510-543,
 572, 577, 578, 583, 585, 586, 587, 598,
 606, 628, 629
 Rosiński-Pellerin, S.266, 621
 Rosier, L. 144, 205, 639
 Rouaud, J.295
 Roubaud, J. 5, 206, 256, 268, 283, 621,
 640
 Rousseau, J.-J.240, 379
 Roux, B. 352, 353, 623
 Rubinstein, A.160
 Ruffel, L. 252, 377, 457, 462, 464, 472,
 476, 479, 487, 493, 495, 505, 506, 540,
 541, 627, 628, 629, 640
 Ruwet, N. 202, 637, 638
 Saint-Arnoult, T. 456, 477, 628
 Salado, R. 312, 313, 315, 622
 Salles, M.296, 309, 312, 318, 321, 622
 Salles, A.544, 630
 Samoyault, T. 188, 258, 259, 260, 270,
 278, 280, 285, 286, 290, 292, 361, 363,
 364, 370, 621, 624
 Sand, G.118, 123
 Sangsue, D. 640
 Santschi, M.256, 640
 Sarraute, N.315, 440
 Sartre, J.-P. 159, 251, 545
 Satie, E. 160, 161, 175
 Saussure (de), F.138, 640
 Saxl, F. 243, 328, 639
 Scarron, P.420, 643
 Scève, M.572
 Schaeffer, J.-M. 49, 135, 156, 205, 635, 640
 Schaffner, A. 88, 445, 619, 626
 Schott, B.4, 643
 Schuerewegen, F.602, 640
 Schumann, D. 140, 156, 214, 640
 Scott, R.462
 Scott, W.123
 Screech, m. 63, 67, 71, 72, 618
 Sénèque (père) 560, 561, 572
 Senges, P. 21, 22, 39, 42, 186, 187, 373,
 375, 377, 383, 385-412, 414, 415, 418,
 422, 423, 424, 426, 446, 451, 455, 458,
 459, 463, 465, 471, 494, 495, 497, 498,
 499, 500, 501, 579, 587, 594, 598, 606,
 624, 625
 Serres, M.97, 98, 619
 Sève, B. 4, 54, 63, 81, 130, 131, 133, 137,
 144, 145, 146, 168, 169, 172, 179, 181,
 182, 191, 192, 193, 194, 207, 211, 216,
 244, 515, 517, 518, 523, 640
 Shaftesbury.....571
 Shakespeare, W. 22, 103, 390, 394, 395,
 397, 410, 450, 595, 643
 Shelley, P. B.226
 Sheringham, M. 261, 262, 284, 621
 Shônagon, S. 169, 208, 571, 643
 Simon, C. 8, 134, 145, 252, 255, 326, 327,
 380, 511, 593, 633, 639, 640, 643
 Sirvent, M.261, 621
 Sloterdijk, P. 109, 111, 619
 Sollers, Ph. 202, 296, 476
 Soudaïeva, M.481, 627
 Sperti, V.344, 624
 Spitzer, L. 56, 63, 72, 79, 80, 81, 139, 140,
 143, 152, 185, 210, 294, 618, 640
 Spoerri, D.281
 Staël (de), G.241
 Starobinski, J. 122, 231, 232, 236, 240,
 242, 356, 500, 640
 Stéfan, J. 5, 7, 193, 634
 Steinrück, M.31, 617, 641
 Stendal Boulos, M. 309, 313, 323, 622
 Stendhal..... 352, 572, 589
 Sterne, L.133
 Stierle, K. 189, 203, 640

Stirn, F.	573	Viala, A.	329, 622
Streiff-Moretti, M.	364, 624	Viart, D. 18, 252, 296, 326, 332, 337, 340,	342, 369, 432, 461, 465, 476, 477, 482,
Suter, P.	36, 149, 150, 641	484, 492, 493, 505, 508, 553, 589, 624,	628, 631, 641
Szymborska, W.	180	Vierne, S.	89, 620
Tacite	568, 589	Vilatte, S.	44, 50, 617
Tackels, B.	544, 559, 630	Villon, F.	157, 158, 643
Tadié, J.-Y.	88, 98, 109, 619	Virilio, P.	281
Tanizaki, J.	571	Visser, E.	42, 43, 617
Tetel, M.	618	Vivaldi, A.	160, 161, 175
Thibault, F.	102, 619	Volodine, A. 21, 23, 154, 170, 180, 317,	373, 375, 377, 418, 453-494, 497, 504,
Tholomé, V.	5	505, 539, 579, 598, 606, 627, 628	
Thonnerieux, S.	249	Vray, J.-B.	343, 419, 437, 624, 626
Tinguely, J.	281	Waelti-Walters, J.	255, 641
Tite-Live.....	567	Wagner, F.	456, 457, 479, 486, 628
Todorov, T.	401, 641	Wagneur, J.-D.	483
Torok, M.	365, 581, 582, 601, 632, 635	Wahnich, S.	597, 637
Tournier, M.	223	Watine, M.-A.	511, 514, 641
Toussaint, J.-P.	433, 626	Watt, I.	47, 637
Touttain, P.-A.	118, 619	Watzlawick, P.	365
Tritsmans, B.	364, 624	Werfel, F.	140, 156, 640
Trousson, R.	225, 228, 641	Whitman, W. ..16, 140, 141, 156, 185, 640	
Troyes (de), C.	392	Wittig, M.	5
Turin, G. 451, 533, 621, 626, 628, 629,	630, 641	Wolf, N.	358, 360, 624
Twombly, C.....	159, 160, 161	Woolf, V.	80
Tzara, T.	249	Wyss, A.	392, 625, 633
Vaillant, A. ...	251, 252, 434, 611, 612, 641	Yi-chan, L.	571, 643
Valère Maxime	561	Zaoui, P.	597, 637
Valéry, P.	233, 438, 440	Zard, Ph.	348, 624
Van Raemdonck, D.	144, 639	Zeller, F.	8
Vaugeois, D.	431, 447, 626	Zeltner, G.	148, 296, 622
Veinstein, A.	554, 566, 587, 631	Zimmermann, L.	431, 540, 625, 628
Vercier, B.	18, 432, 505, 641	Zola, E. 143, 151, 168, 169, 206, 256, 545,	643
Verne, J. 8, 9, 10, 12, 13, 14, 47, 86-123,	145, 151, 155, 159, 182, 257, 258, 260,	Zufferey, J.	241, 451, 626, 641
261, 263, 268, 274, 275, 276, 278, 281,	285, 292, 294, 420, 499, 611, 618, 619,	Zumthor, P.	641
620			
Verne, J.-J.	121, 122		