

AGONE



Littérature, Critique & Philosophie
numéro 14, 1995

Quand y a-t-il fiction ?

Comment on apprécie la fiction • *Kendall L. Walton* • Du harem au roman • *Nathalie Heinich* • Ce qui nous attire et nous change *Jean-Philippe Domecq* • L'éveil des possibles • *Belinda Cannone*
La fiction habite le temps • *Jean-Pierre Ostende*

FICTIONS & DICTIONS

Jean-Pierre Ostende • *George Steiner* • *Christophe Deshoulières*
Bruno Sibona • *Julio Ramón Ribeyro* • *Pierre Deshusses*
Bernard Hœpffner • *Coleman Dowell*

MARGINALIA

Dossier Dowell • *Gilbert Sorrentino* • *John O'Brien* • *John Kuehl* & *Linda Kandel Kuehl* • *Umberto Eco*, sémiologue et romancier • *Yves-Ferdinand Bouvier* • L'administration triomphe sur le marché littéraire • *Lothar Baier*

RÉDACTEUR EN CHEF

Jacques Vialle

COMITÉ DE RÉDACTION

Cornel Alecse, Stéphanie Angibaud, Denis Becquet,
Philippe Boissinot, Philippe de Cristofaro, Thierry
Discepolo, Laurence Foucaut, Jacques Luzi, Laure
Mistral, Martine Mouton, Olivier Salazar-Ferrer,
Jacques Vialle, Dominique Vincent.

CORRESPONDANTS

Nicolas Reeves (Montréal), Bruno Sibona (Londres)

*Chez les anciens, étoit une dispute ou
combat pour la supériorité dans
quelqu'exercice du corps ou de l'esprit.*

ENCYCLOPÉDIE, 1751

Les auteurs qui publient dans **AGONE** développent
librement une opinion qui n'engage qu'eux-mêmes.

© **AGONE** Éditeur • Domaine du Terras - BP 2326
13213 Marseille cedex 02 • France

AGONE

Littérature, Critique & Philosophie

numéro 14, 1995

Quand y a-t-il fiction ?

« La fiction est à l'homme adulte ce que le jeu est à l'enfant, c'est là qu'il change l'atmosphère et le contenu de sa vie. Et quand le jeu s'accorde si bien avec sa fantaisie qu'il peut s'y donner de tout son cœur, quand chacun de ses moments lui plaît, quand il aime à se les rappeler et s'attarde à ce souvenir avec un ravissement total, la fiction s'appelle récit romanesque. »

9. Éditorial. Sous la fiction, une anthropologie.

Jacques Vialle

15. Comment on apprécie la fiction.

Kendall L. Walton

Il s'agit de retrouver certaines intuitions tues au bénéfice d'une idée reçue. Celle-ci affirme que l'attitude normale et attendue, face à la fiction, consiste en une « *suspension de l'incrédulité* » ou une « *réduction de la distance* ». Ces phrases sont malheureuses. Elles insinuent que les individus ne doutent pas (complètement) de ce qu'ils lisent dans les romans, ni de ce qu'ils voient sur scène ou à l'écran. Je pense, pour ma part, que le lecteur normal, à aucun moment, ne prend ces faits pour réels, ni n'est mis en demeure de le faire.

49. Du harem au roman.

Nathalie Heinich

C'est comme un ultime tour de vis donné à ce jeu à plusieurs niveaux entre réalité et fiction que nous parvient le témoignage de Louise Weiss sur *Les Désenchantées* de Pierre Loti, attestant comment la fiction, même feintement réaliste, même nourrie d'une réalité fictive, peut avoir des effets sur la réalité, en offrant non seulement un cadre à l'imaginaire mais une mise en forme d'émotions bien réelles.

55. Ce qui nous échappe et nous tire.

Jean-Philippe Domecq

J'ai entendu, à travers la voix du narrateur, nos raisonnements tourner en boucle autour de ce qu'on veut et ne veut pas voir. J'ai vu, sous le ressassement de nos pensées, la spirale se former peu à peu qui nous amène au foyer oublié, pour peu qu'on cherche et accepte vraiment notre langage à nous pour dire les choses. J'ai vu, dans ce fil d'écriture, que nos raisonnements sont autant de fictions où l'on croit s'expliquer et où, quotidiennement, on affabule ; mais à force de s'écouter, littéralement, les faits de notre vie et la vie d'autrui remontent du sein même de nos autoexplications fictives.

65. La fiction, l'éveil des possibles.

Belinda Cannone

L'évolution du roman montre, du point de vue de la focalisation, que les choix formels témoignent toujours d'une conception du sujet et de la vérité. En ce sens, le roman n'a rien de *fictif*. D'un autre point de vue, il est clair que cela met en lumière la *réalité* du travail de la postérité, qui a jugé fortes les œuvres répondant à sa représentation de l'Homme et de l'Histoire, qui l'annonçaient. Mais il resterait à faire l'histoire des options romanesques qui n'allaient pas dans le sens du « progrès » et qui pourtant étaient fortes. Ou à attendre les rectifications, comme celles qui font soudainement découvrir ou réévaluer Agrippa d'Aubigné, Diderot ou Nerval...

85. La fiction habite le temps.

Jean-Pierre Ostende

Quand y a-t-il de la fiction ? Voilà le sujet. Est-ce que cela veut dire, au bout de combien de temps le littéral devient-il de la fiction ? Eh bien je dirai entre huit jours et mille. Mais, dans certains cas, ce

peut être plus long. Dès qu'il y a des mots et du temps. Toujours. Tout le temps. Le Christ. Les pharaons. Napoléon. La Bible. Dès qu'un jour est passé et qu'il y a un récit, ça fermente.

FICTIONS & DITIONS

89. La cadence du rat.

Jean-Pierre Ostende

Le narrateur de ce récit a entrepris un témoignage sur un personnage, Davai, qui s'est frauduleusement installé dans la friche de la Belle de Mai, où il se fait passer pour un artiste alors qu'il n'est en fait qu'un surnois ayant besoin d'amour.

93. Vos disques sur une île déserte.

George Steiner

Traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud

Le troisième enregistrement qu'il demanda fut le crissement ou, plus précisément, l'embarquée sibilante (en *sol* mineur) de la plume d'acier de Rudolf Julius Emmanuel Clausius, à l'instant précis où celle-ci traça le n dans l'exponentiel n moins x à la puissance n de l'équation de l'entropie.

105. L'Anti-journal. Roman de la vie littéraire. (Extraits)

Christophe Deshoulières

Avant-propos de Thierry Discepolo

Malgré l'insincérité d'une rédaction retardée d'un an, l'ineptie de ce que j'ai rapporté *au lieu du vendredi 13* dernier me fait honte... La suffisance du diariste ne connaît pas de bornes. Et pourtant, la vie littéraire dont *L'Anti-journal* se propose d'être le roman n'est faite aujourd'hui en France que de petites manifestations dérisoires comme celle-ci. En changer la date pour la rapporter *au lieu* d'un vendredi 13 n'est qu'un ironique et pauvre effet de sens. Alors que *ce qu'il y a à dire* prend si difficilement la parole.

127. Fantôme le moins fictif.

Bruno Sibona

Un soir, il était plus de minuit, j'étais penché sur les problèmes personnels d'une amie lorsque je me mis à l'imaginer comme une

pâte de pain molle. L'eau venait juste d'être mêlée à la farine. Envoyée brusquement en l'air, la boule de pâte tournoya dans un mouvement parabolique. Au cours de son vol, et sans doute échauffée par la friction due à la vitesse, elle commença à cuire. Au sommet de la parabole, elle était cuite. Elle atterrit sur une table et se fragmenta en miettes de pain rance.

131. Chiens & malandrins.

Julio Ramón Ribeyro

Traduit de l'espagnol (Pérou) par Isabelle Dessommes

Papa était très fier de son invention. Il la testa lui-même à plusieurs reprises, en sautant par-dessus le mur d'enceinte, et nous la fit essayer. Lorsque la famille ou des amis venaient nous rendre visite, il ne ratait pas une occasion de leur en faire une démonstration. Les voleurs durent subodorer quelque chose, ou peut-être cela ne fut-il qu'une coïncidence, toujours est-il que des semaines et même des mois s'écoulèrent sans qu'ils s'aventurent à sauter par-dessus le mur.

137. Le feu.

Pierre Deshusses

Un soir, j'écoutais un morceau de violon, je ne sais pas si c'était le lamento de l'instrument ou un autre phénomène subtil, j'ai eu envie d'en faire le compte. Une liste. Oui ! Je sais bien, un peu puéril tout ça. Je suis d'abord resté dans mon fauteuil, oui justement celui où vous êtes assis, et j'en ai fait le compte mentalement, en commençant par la première, alors qu'on aurait pu penser qu'il était plus simple de commencer par la dernière... mémoire de la peau... une rousse aux seins splendides... je n'en dis pas plus.

145. Cinq vies brèves.

Bernard Hoëffner

Traduit de l'anglais par Catherine Goffaux

SCHULDLOS, KARL (1934-1944). Trop peu de gens connaissent la courte vie de Karl Schuldlos dont la mort au tendre âge de dix ans devrait être un exemple de courage invincible pour tous les enfants. Fils de soldat, rien, *a priori*, ne semblait annoncer sa très grande force de caractère ; il paraissait être un enfant moyen, normal, fragile. Son extraordinaire sens du devoir ne fut pas reconnu dans le camp où son père avait été affecté avant qu'il n'eût atteint l'âge de neuf ans, en décembre 1943.

153. Le hibou, la lune, ma sœur.

Coleman Dowell

Traduit de l'anglais par Bernard Hœpffner

Les apparitions spectrales de ma sœur parmi nous ne se déroulent pas toujours lorsque le hibou est en chasse. Nombre de fois elle est restée avec nous, a entendu l'attaque brutale et les cris d'appel, et n'a fait que trembler. Depuis peu, depuis ma révélation, elle s'assied de nouveau avec nous, mais sans trembler, car c'est comme si elle avait deviné qu'elle a un allié désormais, et qu'elle n'a pas besoin... mais je suis incapable d'achever ma pensée. Beaucoup de choses me sont claires à présent, qui auparavant étaient brumeuses, mais il y en a tant d'autres que j'aimerais conclure, dont j'aimerais au moins tirer des conclusions, et qui restent voilées, et ainsi, comme ma sœur, j'attends.

MARGINALIA

167. Dossier Coleman Dowell. *Trop de chair pour Jabez*, par *Gilbert Sorrentino, John O'Brien, John Kuehl & Linda Kuehl*. (traduit de l'anglais & présenté par *Bernard Hœpffner*).
195. Umberto Eco, sémiologue et romancier. À propos de *L'Isola del giorno prima*, par *Yves-Ferdinand Bouvier*.
201. Le triomphe de l'administration sur le marché littéraire, par *Lothar Baier* (traduit de l'allemand par *Jean-Luc Tiesset* ; avant-propos de *Thierry Discepolo & Béatrice Vincent*).

Sous la fiction, une anthropologie

Tout domaine de recherche a ses formules consacrées grâce auxquelles on peut cesser de penser aux problèmes avant même de les avoir résolus. De même que les sociologues et autres spécialistes du changement social découvrent qu'ils peuvent se décharger de l'obligation de penser en récitant des formules comme : « La révolution des attentes croissantes », on peut régler sans effort le problème du statut logique du discours de la fiction en reprenant des slogans comme : « La suspension de l'incrédulité ».

JOHN R. SEARLE

Longtemps la fiction a été tenue pour suspecte ; comme un mensonge auquel on doit se résoudre pour retirer de la jouissance. Le fait qu'il s'agisse d'un mensonge *non trompeur* est une caractéristique qui, curieusement, restait inaperçue. Ainsi, le rejet platonicien du faux-semblant se retrouve en l'état, passé quelques siècles d'histoire littéraire, dans l'ambition du nouveau roman de nettoyer la littérature de ce qui en fait un art d'illusion. Le miracle, c'est qu'elle ne l'a

jamais été : la fiction ne se nourrit pas de faux-semblants mais d'une disposition fondamentale des hommes à pratiquer des jeux de feintes.

Si l'on excepte Stevenson, qui en avait pleinement conscience, cette découverte est le fait d'individus que rien ne semblait vouloir détourner des rigueurs de la logique. Pour un philosophe préoccupé, comme Frege, par la dénotation des expressions référentielles, le discours de la fiction ne tient en rien d'un illusionnisme ou d'une tromperie concertée entre lecteurs et auteurs. Pour lire de la fiction, il n'est pas nécessaire de se mentir à soi-même, c'est-à-dire, dans le langage de Frege, de contrefaire d'une quelconque façon les règles que nous posons à l'emploi sérieux du discours. Ces règles ne s'appliquent tout simplement pas aux énoncés de la fiction, et cela nous dispense de devoir faire tenir ensemble ce que nous croyons et assumons dans ce cadre et ce que nous sommes prêts à croire et à assumer en dehors de lui ¹. Statuer sur les ressorts logiques de la fiction ne revient donc pas, selon Frege, à séparer le vrai du faux, le sincère du mensonger, ni même le réel du fictif, mais à comprendre que se joue là un autre jeu de langage.

John Searle suggère, de son côté, que si l'auteur de fictions se voit dispensé, sans dommage, de répondre de la vérité ou de la sincérité de ses propositions, c'est qu'il existe un ensemble de conventions permettant de maintenir le sens des mots, des expressions et des noms propres lors même qu'ils sont dépourvus de référence ². Autrement dit, lorsque, au début de « Freddy et Sal la supergarce », Gary K. Wolf écrit : « Deux cent

1. Les thèses de Frege sur la fiction sont présentées par Jacques Bouveresse dans « Fait, fiction et diction », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 41, 1992, pp. 15-32.

2. La distinction qu'opère Frege entre le *sens* d'une expression et sa *référence*, autrement dit, entre la signification publique de l'expression et

quarante-six tourelles sensorielles au métal corrodé pivotèrent pour se braquer sur le robot », nous pouvons comprendre ce qui est dit sans avoir besoin, à aucun moment, de réprimer un doute, et de faire semblant de croire, le temps que dure la lecture, que deux cent quarante-six tourelles sensorielles se sont braquées sur le robot ³. En un sens, dit Searle, « ce que je ne suspends pas en lisant Tolstoï ou Thomas Mann, c'est, précisément, mon incrédulité. Mes antennes d'incrédulités sont beaucoup plus sensibles à Dostoïevski qu'elles ne le sont au *San Francisco Chronicle* ⁴».

S'il est vrai que nos croyances ne sont pas réellement engagées lorsque nous lisons de la fiction, la question se pose de savoir en quoi consistent les émotions que nous en retirons. Comment se fait-il, s'interroge Kendall Walton, que nous soyons en situation d'éprouver des émotions, jusqu'à en ressentir physiquement les effets, à propos de choses, de personnages, de situations que nous savons parfaitement imaginaires ? ⁵ Lorsque, visionnant un film d'horreur, nous nous plaquons les mains sur les yeux au moment où le monstre étreint sa victime, que se passe-t-il en

le fait qu'elle renvoie ou non à une entité réelle, est cruciale pour comprendre comment les philosophes du langage ont pu aborder le problème de la fiction de manière si simple et si radicale. Une autre distinction essentielle de Frege porte sur le sens d'une expression et sur l'image que l'on s'en fait individuellement : le mot *cheval* a le même sens pour tous, quoique l'on puisse y associer différentes images et différentes pensées. La fameuse *polysémie*, que l'on accorde au discours littéraire comme on accorde un privilège, n'est rien d'autre que le constat, somme toute banal, que les représentations et les pensées que nous formons dans le cours de la lecture varient d'un individu à un autre ; l'erreur consiste à porter cette caractéristique au compte du langage et du sens.

3. « Freddy et Sal la supergarce », Gary K. Wolf, *Fiction*, 297, 1979.

4. John Searle, « Le statut logique du discours de la fiction », in *Sens et expression*, trad. J. Proust, Minuit, 1982, p. 104.

5. Kendall Walton, « Comment on apprécie la fiction », *infra*, pp. 13-45.

nous qui autorise un tel comportement ? Il appartient à Kendall Walton de livrer la primeur et le détail de ce que nous croyons être une véritable explication. Mais, au risque d'en livrer par avance quelques éléments, nous voudrions montrer ici que l'intérêt porté à nos attitudes face à la fiction déborde largement le cadre de la lecture des romans ou de la fréquentation des œuvres cinématographiques. Pour comprendre comment nous en arrivons à craindre pour la vie d'un personnage de fiction, à être effrayés par un monstre imaginaire, à ressentir du plaisir, de la joie, de la tristesse et toutes sortes de sentiments au contact d'une fiction, Kendall Walton propose de considérer ces sentiments, à bien des égards identiques à ceux que nous procurent des situations réelles, comme existant à l'état *fictionnel* et à cet état seulement. Pour les ressentir, il nous faut non pas perdre provisoirement le sens des réalités, mais nous faire nous-mêmes personnages de fiction. Voilà précisément en quoi consiste, selon Walton, ce que nous appelons « être émotionnellement impliqué » par un roman ou par un film : « Nous procédons à une "réduction de la distance" [entre fiction et réalité], non pas en élevant les fictions à notre niveau, mais en descendant au leur. Plus exactement, nous atteignons le leur, puisque nous ne cessons pas d'exister réellement lorsque nous nous faisons fictionnels. ⁶»

Nos attitudes face à un roman ne sont pas, selon Walton, foncièrement différentes de nos rêves éveillés ou de ce qu'il est convenu d'appeler notre « cinéma intérieur » ; notre manière de nous constituer fictionnellement en observateurs, ou en acteurs d'une fiction n'est pas non plus différente de celle de l'enfant qui, d'un bout de bois, fait une poupée, de la poupée son enfant et de l'enfant l'accessoire qui lui permet, *fictionnellement*, de se mettre dans la peau du père ou de la mère et d'en ressentir,

6. Kendall Walton, *infra*, p. 39, souligné par nous.

fictionnellement, les effets. Simplement, adultes, nous réclamons que nos bouts de bois ressemblent vraiment à des poupées ; c'est là, en partie, la littérature.

S'il y a fiction, c'est donc, avant tout, qu'il existe chez les individus une disposition à adopter fictionnellement toutes sortes d'attitudes psychologiques. Du coup, « Quand y a-t-il fiction ? » pourrait aussi bien sonner comme une question d'historien, d'anthropologue ou de sociologue. S'il existe, chez les individus, une disposition permanente à jouer des jeux de rôle, à adopter fictionnellement des attitudes morales et affectives et si cette disposition est libre d'investir n'importe quel support de représentation, de constituer n'importe quel objet en accessoire de fiction, on peut se demander quelle part de fiction abritent nos conduites les plus sérieuses. Un tel questionnement pourrait jeter le doute sur bien des réponses admises quant à la manière dont les individus adhèrent aux croyances, aux sentiments, aux engagements qu'on leur prête dans des situations diverses. L'historien Paul Veyne, avec sa façon de porter un regard désinvolte sur les idéologies, parle volontiers de *régimes de croyance* ou de *modalités de croyance* pour expliquer que l'on puisse s'adonner à une pratique, avec foi et sérieux, sans nécessairement répondre de toutes ses implications — ainsi, apporter de la nourriture aux morts, comme cela se fait en Chine, n'implique pas la croyance que les morts se nourrissent ⁷. Nombre de nos projets et de nos actions, si on y portait l'attention d'un Paul Veyne ou d'un Kendall Walton, nous

7. « Une espèce de sens interne nous permet de distinguer entre les différentes modalités de nos croyances, de même que nous sentons quelle est à chaque moment la posture de nos membres ; les modalités consolantes ou cérémonielles de la croyance sont ainsi marquées d'un indice qui les caractérise et que n'ont pas, par exemple, les croyances désenchantées. » Paul Veyne, « Conduites sans croyances et œuvres d'art sans spectateurs », *Diogène*, 143, 1988, pp. 17-18.

apparaîtraient proches de cette situation que commente Wittgenstein, où, s'apprêtant à combattre, l'homme des tribus jette un sort à son ennemi dans les règles de l'art ; ce qui ne le dispense pas d'affûter ses flèches juste avant le combat. Rien, dans cette chaîne d'actions, n'est étrange si l'on admet que, également chez nous, l'art de se motiver, de se consoler et d'alimenter ses espoirs revient souvent à se raconter des fables.

JACQUES VIALLE

Comment on apprécie la fiction

Les hommes inventent des histoires, se les racontent, et ils écoutent, captivés, ces histoires qu'ils savent pourtant inventées. Voilà qui est étonnant ! En quoi sommes-nous intéressés par les exploits de Superman, puisque Superman n'existe pas ? Comment pouvons-nous être affectés par le sort de Desdémone ou de Willy Loman tout en sachant que *rien de réel* ne peut leur arriver ?

Pour étonnants qu'ils soient, ces faits ne nous arrêtent plus guère. Loin de nous intriguer, la fiction est un trait si familier de nos vies que nous ne la remarquons plus. Et ceux qui parmi nous en font cas ignorent généralement ce qu'il y a de plus étonnant en elle : l'intérêt, voire la fascination, pour des personnes et des événements que l'on *sait* inexistantes. Nous mettrions *nos doutes en suspens*... Apprécier la fiction nous engagerait à croire, du moins momentanément, en l'existence de Superman, de Desdémone ou encore de Willy Loman.

Durant tout le temps où nous lisons un roman, nous sommes de vrais cinglés. Nous croyons en l'existence d'individus qui ne sont pas là, nous entendons leur voix, nous assistons avec eux à la bataille de Borodino... La raison revient (la plupart du temps) une fois le livre refermé ¹.

Parfois la raison ne revient pas. Certains théoriciens, par exemple, pensent que les croyances des amateurs de fiction sont valides, du moins en ce qui concerne l'existence de Superman, de Desdémone ou de Willy Loman ; eux-mêmes persistent à croire en l'existence de tels personnages alors qu'ils en font la théorie et ne sont pas simplement en train de lire ou d'écouter leurs histoires. Bien entendu, ces théoriciens ne prétendent pas que Superman et Desdémone sont aussi *réels* que vous et moi ; ce sont des personnages de fiction. La différence, c'est que Superman et Desdémone appartiennent à des « mondes fictionnels », tandis que vous et moi appartenons au « monde réel ». Mais, dans ce cas, on a vite fait de penser qu'*il existe* des mondes fictionnels et que le contenu de ces mondes existe au même titre que celui du monde réel. Si quelqu'un s'interroge à propos de l'existence d'un personnage comme Desdémone, la réponse adéquate semble alors qu'un tel personnage existe bel et bien ².

J'affirme, pour ma part, que les amateurs de fiction ne croient pas en l'existence de personnages fictionnels. Lire de la fiction implique tout un jeu de faux-semblants, dont une part consiste en croyances *simulées*. Ces jeux sont séduisants, et aussi bien les théoriciens que les amateurs de fiction en sont facilement dupes. Un propos énigmatique de R.D. Laing résume bien la situation :

1. Ursula Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, Introduction, New York, Grosset and Dunlap, 1969.

2. Voir, par exemple, Robert Howell, « Fictional Objects : How They Are and How They Aren't ? », *Poetics*, vii, 1979 ; Terrence Parsons, « The Methodology of Non-existence », *The Journal of Philosophy*, lxxxvi, 11, 1979 ; Peter Van Inwagen, « Creatures of Fiction », *American Philosophical Quarterly*, xiv, 4, 1977.

Ils jouent un jeu. Ils jouent à ne pas jouer un jeu. Si je leur montre que je le vois, je brise les règles et ils m'en puniront. Je dois jouer leur jeu, qui consiste à ne pas voir que je vois le jeu³.

Je vais également jouer ce jeu pendant un moment. Mais, par la suite, nous devons en sortir afin d'y voir plus clair. Jouer le jeu c'est se comporter comme si ce n'était pas un jeu, et il est crucial de réaliser que c'en est un. En agissant ainsi nous serons contraints d'affronter franchement l'étonnant fait qu'est la fiction : en quoi elle consiste, où réside son importance, pourquoi la prend-on au sérieux, pourquoi ne l'écarte-t-on pas comme « pure invention » ?

— I —

Je ferai, pour le moment, comme si l'univers contenait des personnages de fiction vivant dans des mondes fictionnels. Commençons donc par nous demander quelles relations peuvent unir le monde réel et les mondes fictionnels. Des personnes appartenant au monde réel peuvent-elles, par exemple, entrer en interaction avec des personnages fictionnels ?

De prime abord, nous avons le sentiment que les mondes fictionnels sont isolés, ou séparés, d'une certaine façon, du monde réel, et qu'il existe entre eux une frontière logique ou métaphysique. Voilà pourquoi nous les qualifions de « mondes » différents. Depuis notre position dans le monde réel, nous ne pouvons porter secours à Robinson Crusoé sur son île, ni envoyer des fleurs à la famille affligée de Tom Sawyer, lors de ses funérailles. Le monstre de Frankenstein peut bien menacer de détruire quiconque a le malheur de fréquenter son monde ; nous, qui appartenons au monde réel, en sommes parfaitement à l'abri.

3. R.D. Laing, *Knots*, New York, Vintage Books, 1970, p. 1.

Pour autant, la frontière entre ces mondes n'est pas aussi étanche qu'il paraît. Elle ne nous empêche pas, par exemple, de *savoir* tout ce qui se passe dans les mondes fictionnels. Or, à ce qu'il semble, nous réagissons de la même manière aux informations qui nous parviennent des mondes fictionnels qu'à celles provenant du monde réel. Au moment où nous apprenons que Tom Sawyer et Becky se sont égarés dans une grotte, l'inquiétude nous prend de savoir s'ils trouveront le chemin vers la sortie. Nous compatissons au sort de Willy Loman. De même, nous sommes effrayés par le monstre de Frankenstein.

La possibilité d'une interaction d'ordre physique entre les mondes paraît néanmoins impensable. Quels que soient nos efforts pour y parvenir, et en dépit de notre profonde sympathie pour lui, nous ne pouvons porter secours à Robinson Crusoé. Notre « peur » envers le monstre de Frankenstein est un sentiment qui, singulièrement, ne tient à rien, puisque nous sommes certains de survivre, même si le monstre entraîne le monde entier sur son passage !

La question de l'interaction physique entre les mondes mérite pourtant plus ample examen. Observons l'histoire classique d'Henry, un villageois des montagnes qui, lorsqu'il assiste à la représentation d'une pièce de théâtre, se précipite sur scène dans l'intention de sauver l'héroïne des griffes du traître et d'une mort atroce. Si Henry pense qu'il peut sauver *l'actrice* d'un certain danger, il est évident qu'il se trompe. Il n'en demeure pas moins que le personnage incarné par l'actrice est en danger et a besoin d'être sauvé. Henry peut-il sauver *ce personnage* malgré le fait qu'il ne vive pas dans le même monde ?

Supposons que le spectacle se déroule selon le plan prévu : le traître s'apprête à attacher l'héroïne aux rails de la voie ferrée, sur le passage du train. La scène peut être représentée de la façon suivante : quatre lignes parallèles tracées sur le sol figurent les deux voies du chemin de fer ; l'acteur qui joue le traître place

l'actrice qui joue l'héroïne en travers d'une des voies et dispose une corde autour de son corps. Le rideau est abaissé et le passage du train signalé au moyen d'effets sonores appropriés. Maintenant, si Henry se précipite sur scène et déplace l'actrice de deux lignes de côté avant que le machiniste responsable des effets sonores n'imité le passage du train, a-t-il pour autant sauvé l'héroïne ? Ce qui est sûr, c'est qu'en agissant ainsi il a empêché les comédiens de jouer la mort de l'héroïne. Et puisque ce qui arrive dans le monde fictionnel est justement ce qui est représenté comme spectacle, il semble qu'Henry ait empêché la mort de l'héroïne.

Il n'est pas nécessaire qu'Henry soit ignorant de ce qu'est une pièce de théâtre, et qu'il pense, par exemple, que c'est l'actrice du monde réel qui est en danger. On peut même admettre qu'il a pleinement conscience d'assister à une représentation et que le danger concerne seulement la femme fictionnelle. Mais supposons qu'il ressente si fortement la nécessité que la belle et innocente jeune fille soit épargnée, même en fiction, que cela le pousse à intervenir en toute conscience. En s'emparant de la commande des effets sonores, par exemple, il peut empêcher le passage du train et prétendre sauver l'héroïne.

Le principe de cet exemple peut être généralisé. Ce qui arrive dans le monde fictionnel d'une œuvre donnée dépend de ce qui constitue l'œuvre. Tom Sawyer assiste à ses propres funérailles grâce au jeu de certaines combinaisons de mots du roman *Les Aventures de Tom Sawyer*. C'est la disposition des couleurs sur une toile qui détermine ce qui arrive dans le monde fictionnel d'une peinture. C'est cela même qui nous permet d'intervenir de façon quasi illimitée sur les mondes fictionnels. Puisque les romans, les pièces de théâtre, les peintures du monde réel déterminent ce qui arrive dans les mondes fictionnels, nous pouvons atteindre ces mondes en maîtrisant ce qui constitue les romans, les pièces de théâtre et les peintures. Nous pouvons détruire un diable représenté en image, non pas avec un

poignard, certes, mais avec un pinceau — en figurant un poignard fiché dans le corps du diable et en donnant, à son visage, une expression d'agonie. Mieux, nous pouvons soudoyer ou intimider le peintre afin qu'il transforme lui-même l'image dont il est l'auteur. Ce qui sépare les mondes fictionnels du monde réel semble du coup s'évanouir.

Il y a comme un air de tricherie dans tout cela. S'il est si facile de sauver des personnages en détresse, pourquoi ne le faisons-nous pas plus souvent ? L'une des réponses possibles est que le fait de sauter sur scène, autrement dit d'intervenir sur le déroulement du spectacle, est *inapproprié* ; c'est une violation des conventions théâtrales. Pourtant, aucune convention n'interdit aux auteurs, aux dramaturges et aux peintres d'épargner leurs personnages. Et, de toute façon, laisserions-nous de simples conventions nous empêcher de sauver une vie ?

Peut-être avons-nous simplement le sentiment que les vies fictionnelles n'ont pas l'importance des vies réelles. Nous sommes au désespoir devant le sort de Tom et Becky dans la grotte ; nous espérons ardemment que le héros arrivera à temps pour sauver la malheureuse héroïne ; nous émettrions un jugement moral sur un personnage en situation de non-assistance « à personnage en danger ». Cela, tout en restant bien calés dans nos sièges !

Notre inquiétude pour l'héroïne n'est-elle alors qu'imposture ? Si nous blâmons réellement le traître pour ses horribles méfaits, ne devons-nous pas blâmer, plus encore, l'auteur qui l'a conduit à les commettre ? Pourquoi ne pas nous attaquer à la cause première du mal ? Mais nous n'avons que louanges pour l'auteur, même lorsque nous déplorons les catastrophes qu'il fait endurer à ses personnages. En outre, il n'est pas difficile de trouver des raisons qui font souhaiter secrètement le malheur de l'héroïne. Regarder la souffrance fictionnelle peut être excitant, instructif, cathartique. Et nous pressentons peut-être que si

l'héroïne ne souffre pas, l'action sera insipide, maniérée, mièvre ⁴. Nous apprécions et admirons les tragédies, et nous souhaitons parfois qu'une œuvre balance vers la tragédie, même si cela signifie le malheur de l'héroïne. Nous sommes prêts à la sacrifier au profit de notre expérience esthétique. (On peut comparer cela au fait d'assister à une corrida, où le plaisir égoïste du divertissement l'emporte sur la compassion naturelle à l'égard du taureau.)

Mais avons-nous jamais ressenti le moindre remords à laisser nos exigences esthétiques empiéter sur notre intérêt pour un personnage en détresse ? Ce n'est pas que notre égoïsme prenne le dessus sur notre envie d'intervenir et de sauver l'héroïne ; nous ne pensons pas à l'intervention comme à une alternative vivante. Il ne s'agit pas d'un cas ordinaire de motivations confuses, de désirs ou d'intérêts conflictuels.

Peut-être nos motifs ne sont-ils pas confus. Peut-être que le sort des héroïnes en détresse ne nous touche pas vraiment — ce qui expliquerait que nous essayons rarement de les sauver. Mais que faire, alors, des sentiments que nous éprouvons lorsque nous faisons l'expérience d'une œuvre tragique et que nous décrivons volontiers comme des sentiments de sympathie ou de compassion envers les personnages, ou encore comme de l'inquiétude face à ce qui pourrait leur arriver ?

— II —

Ce qui nous trouble ici provient, en grande partie, d'une confusion sur la nature de la fiction ; sur la manière dont nous

4. « Certaines personnes — et j'en fais partie — haïssent les fins heureuses. Nous avons le sentiment d'être trompés. Le mal est la norme. La ruine ne devrait pas nous gêner. L'avalanche arrêtée dans sa course, quelques mètres au-dessus du village, se comporte non seulement de façon non naturelle mais aussi non éthique. » Vladimir Nabokov, *Pnin*.

devons interpréter des énoncés fictionnels tels que :

Une jeune fille innocente tombe dans les griffes d'un traître pervers.

Robinson Crusoé survit au naufrage.

Une réponse possible est que ces énoncés sont elliptiques, qu'ils sont donnés pour :

Dans la pièce de théâtre, une jeune fille innocente tombe dans les griffes d'un traître pervers.

Dans le roman, Robinson Crusoé survit au naufrage.

« Dans le roman » ne doit pas être interprété comme indiquant en quelle circonstance et « où » il est vrai que Crusoé survit au naufrage, non plus que l'énoncé « Dans le roman, Crusoé survit » doit impliquer que « Crusoé survit » soit vrai. Mon opinion est que l'énoncé « Dans le roman » dote la proposition « Crusoé survit » d'un attribut spécial : celui d'être « fictionnel ». Pour clarifier ce point, je propose de substituer « Il est fictionnel que Crusoé survit » à « Dans le roman, Crusoé survit ». De la même manière, je dirai qu'il est fictionnel qu'une jeune fille innocente tombe dans les griffes d'un méchant ⁵.

Que des propositions soient fictionnelles dépend de la nature des romans, des tableaux, des films ou des spectacles de théâtre. Les mots que l'on trouve dans *Robinson Crusoé* sont ce qui rend fictionnel le fait que Crusoé survive au naufrage. De même, il est fictionnel qu'une jeune fille innocente tombe dans les griffes d'un méchant en raison de ce qui se passe sur scène durant la représentation.

5. L'adjectif « fictionnel », bien que rare, est d'usage en français depuis environ 1970, où il désigne « ce qui est relatif à la fiction » (*Dictionnaire historique de la langue française*, Robert, 1992). Le terme prend ici valeur de concept et désigne une propriété bien précise que l'auteur explicite dans son texte. Malgré l'impression de « barbarisme » qui se dégage parfois de son usage, on ne peut substituer au terme fictionnel une expression plus heureuse, telle que « fictif » ou « imaginaire », sans ruiner tout ce pourquoi le concept est produit. (N. D. T.)

Est-ce qu'Henry sauve l'héroïne, juste avant que son sort soit fixé, lorsqu'il saute sur scène et bouleverse le déroulement du spectacle ? Deux questions distinctes se présentent maintenant à nous : est-il *vrai* qu'Henry sauve l'héroïne ? Est-il *fictionnel* qu'il la sauve ?

Il n'est pas vrai qu'il la sauve parce qu'elle n'existe pas, et que ce qui n'existe pas ne peut être sauvé. Il n'est pas non plus *fictionnel* qu'il la sauve. Lorsqu'il interrompt la commande des effets sonores, Henry n'est pas un personnage de fiction, il existe bel et bien. Or il ne peut être *fictionnel* qu'une personne en sauve une autre que s'il est *fictionnel* que cette personne existe. Il n'est pas envisageable, enfin, pour le théâtre traditionnel, de considérer l'action d'Henry comme un sauvetage *fictionnel* de l'héroïne. Son comportement est perçu, non comme élément de l'intrigue, mais comme une intrusion sur scène.

Ce qui est *vrai* c'est qu'Henry a rendu *fictionnel* le fait que l'héroïne survive. Il a organisé les choses en sorte que cette vérité *fictionnelle* soit engendrée. Accomplir cela ce n'est pas sauver l'héroïne, ni réellement, ni *fictionnellement*. Henry a agi en sorte que l'héroïne survive *fictionnellement*, mais il ne l'a pas sauvée, et il ne l'a pas sauvée non plus *fictionnellement*.

Tout semble confirmer notre première impression, à savoir que les mondes *fictionnels*, quelque part, sont isolés du monde réel. Ce qui arrive dans les mondes *fictionnels*, ce qui est *fictionnellement* le cas, peut être atteint par ce qui se passe dans le monde réel. Mais une personne peut en sauver une autre seulement si les deux « occupent le même monde ». Toute possibilité de sauvetage au croisement des deux mondes est exclue, tout autant que celle de tuer, de féliciter, de se serrer la main, etc.

Mais nous devons faire attention à notre manière de décrire cette séparation des mondes. Il *peut* être *fictionnel* qu'une personne réelle, telle Henry, sauve l'héroïne, élimine le traître, ou encore félicite le héros, parce que des personnes réelles

peuvent « exister dans des mondes fictionnels » ; il peut être vrai pour Henry ou pour quiconque d'exister fictionnellement. Jules César appartient au monde fictionnel dans la pièce de théâtre de Shakespeare, mais il appartient tout autant au monde réel. Supposons qu'Henry ne soit pas un simple spectateur mais aussi un personnage de la pièce ; supposons que l'un des acteurs incarne ce personnage. Du coup, il peut être vrai qu'Henry sauve fictionnellement l'héroïne — relativement, bien sûr, au jeu de l'acteur qui incarne Henry sur scène. Il est également possible qu'Henry joue lui-même son propre rôle. Dans ce cas, le fait qu'il soit fictionnel qu'Henry sauve l'héroïne dépendra de ce qu'Henry accomplira en tant qu'acteur.

Au premier abord, ce fait paraît ouvrir une brèche importante dans la frontière qui sépare les deux mondes. Mais l'aspect en est trompeur. Quand il est fictionnel qu'Henry sauve l'héroïne, l'interaction entre lui et l'héroïne se passe entièrement « à l'intérieur du monde fictionnel ». Il ne s'agit pas d'un cas d'interaction *entre* mondes. Outre le fait d'exister dans le monde fictionnel et de sauver l'héroïne dans ce monde, Henry existe dans le monde réel. Mais, depuis le monde réel, il ne peut atteindre le monde fictionnel ; cela est inutile, d'ailleurs, puisqu'Henry appartient aussi au monde fictionnel. Le sauvetage peut avoir lieu seulement à l'intérieur d'un monde ; au croisement des mondes, il est exclu.

— III —

L'idée d'un abîme infranchissable séparant les mondes fictionnels du monde réel nous semble avoir été clairement soutenue. Mais cette position, entendue de façon orthodoxe, risque de nuire à l'explication d'un fait d'évidence, à savoir que l'interaction psychologique entre les mondes est possible : ce sont des individus bien réels qui craignent des monstres comme celui de Frankenstein, s'apitoient sur le sort de Willy Loman, admirent

Superman, etc. Nous sommes en contact psychologique avec les fictions, nous nous sentons en intimité avec elles ; d'une manière que nous réservons généralement aux attributs du monde réel.

Mais nos réactions psychologiques face aux fictions sont-elles réelles ? Parmi les exemples les plus plausibles figure le cas de spectateurs qui, ayant regardé un film d'épouvante, disent avoir eu peur face à des horreurs fictionnelles. Étudions dans le détail un exemple de ce genre.

Charles regarde un film d'horreur qui montre une terrifiante forme verte et visqueuse. Il s'enfonce dans son siège au moment où la forme glisse lentement mais inexorablement sur la surface de la terre, marquant tout de son empreinte. Soudain, une tête gluante émerge de la masse onduleuse ; deux yeux en trou de vrille jettent un regard alentour et fixent la caméra. La forme visqueuse accélère son mouvement et glisse cette fois en direction des spectateurs. Charles pousse un cri perçant et s'agrippe désespérément à sa chaise.

Un moment après, alors qu'il est encore tout secoué, Charles avoue avoir été terrifié par la forme visqueuse. *L'a-t-il été vraiment ?*

La non-existence de la forme visqueuse n'a pas empêché Charles d'avoir eu peur d'elle. Une personne peut avoir peur d'un fantôme ou d'un cambrioleur même si rien ne se manifeste. Mais une personne qui a peur d'un cambrioleur qui ne se manifeste pas peut tout de même croire que la menace existe. Elle croit qu'elle est en danger, qu'il est possible qu'un cambrioleur l'agresse. Il est concevable, bien sûr, que Charles puisse croire que la forme visqueuse lui fait courir un réel danger. Il suffirait pour cela qu'il considère le film comme un documentaire ou un flash d'actualité. S'il le croit, naturellement, il a peur, bien que l'objet de sa peur soit fictionnel. Mais la situation à laquelle je pense est celle où Charles est un cinéphile ordinaire et blasé, qui n'est pas abusé de façon directe.

Charles sait parfaitement que la forme visqueuse n'est pas réelle et qu'il ne court aucun danger.

Est-il effrayé pour autant ? Il affirme qu'il l'est. Et il se trouve dans un état similaire, à bien des égards, à celui d'une personne effrayée par une catastrophe réelle et imminente. Ses muscles sont tendus, il s'agrippe à la chaise, son pouls s'accélère, son taux d'adrénaline augmente, etc. Appelons cet état psychophysiologique un « quasi-effroi ». La question est de savoir si cet état peut être assimilé à une peur réelle.

L'état de Charles est fondamentalement différent, selon moi, de celui d'une personne qui éprouve une peur ordinaire. Le fait que Charles soit pleinement conscient que la forme visqueuse est fictionnelle, est, je pense, une bonne raison pour nier le fait que ce qu'il éprouve soit de la peur ⁶. Le bon vieux sens commun, qui ne devrait jamais être abandonné sans de bonnes raisons, nous dit que la peur implique le sentiment d'un danger. Charles ne croit pas qu'il est en danger, donc il n'a pas peur.

Charles pourrait essayer de nous convaincre de sa peur en frissonnant et en déclarant dramatiquement qu'il a été « *réellement terrifié* ». L'emphase de son témoignage signerait l'intensité de son expérience. Mais la question n'est pas de savoir si Charles a eu une expérience intense. Il s'agit plutôt de reconnaître si son expérience, bien qu'intense, fut celle de la peur éprouvée envers la forme visqueuse.

Ceux qui soutiennent que Charles a réellement eu peur de cette forme visqueuse pourraient également soutenir qu'il a *cru* que la forme en question était réelle et qu'elle constituait une réelle menace pour lui. Nous avons de bonnes raisons de supposer que Charles réalise que la forme visqueuse est

6. Par « peur », j'entends peur pour soi-même. Mais il est évident qu'une personne peut avoir peur pour quelqu'un d'autre sans croire pour autant qu'elle-même est en danger. Ce qui est essentiel, c'est que l'on croit que la personne pour laquelle on a peur est en danger.

seulement fictionnelle et qu'elle ne présente aucun danger. Si ce n'était pas le cas, nous pourrions nous attendre à ce qu'il sorte de chez lui, appelle la police et alerte sa famille. Mais il peut être également vrai que Charles croit, d'une certaine manière, ou « à un certain niveau », que la forme visqueuse est réelle et qu'elle le menace réellement. Dans de pareils cas, on dit que la personne « met ses doutes en suspens », ou qu'une « part » d'elle-même croit quelque chose qu'une autre part ne croit pas, ou encore que cette personne se trouve (presque ?) en l'état de croire une chose qu'elle sait fausse malgré tout.

L'une des interprétations possibles est que Charles ne croit qu'à *demi* au danger, et qu'il en est, littéralement, à demi effrayé⁷. Le fait de croire quelque chose à demi équivaut à n'être pas tout à fait certain que cette chose existe. Si on dit à un enfant que sa maison est hantée, sans être certain que cette déclaration sera prise au sérieux ou entendue sur le ton de la plaisanterie, le résultat peut être qu'il croie à demi qu'elle est hantée. S'il le croit à demi, il ne sera qu'à demi effrayé par les fantômes qui, peut-être ou peut-être pas, hanteront la maison.

Mais Charles n'a *aucun* doute sur la réalité de la forme visqueuse. S'il y croyait à demi, et en était à demi effrayé, nous pourrions nous attendre à ce qu'il réagisse de façon normale face à sa peur. Même une croyance hésitante, une simple suspicion quant à la réalité de la forme visqueuse, pousserait n'importe qui à envisager sérieusement d'appeler la police et d'avertir ses parents. Entreprendre de telles actions n'effleure pas même l'esprit de Charles. Il n'est pas dans l'*incertitude* quant à l'irréalité de la forme visqueuse ; il en est parfaitement sûr.

7. D'après Coleridge, toutes « les représentations sur scène ont pour fonction de produire une espèce de demi-croyance temporaire ». Cf. *Selected Poetry and Prose*, édité par Elizabeth Schneider, New York, Holt, Rinehart, & Winston, 1951, p. 396.

En outre, les symptômes de la peur, chez Charles, ne sont pas les symptômes d'un doute quant à la réalité de la forme visqueuse, ni d'un sentiment nauséeux de demi peur. Son cœur bat violemment, sa respiration se fait haletante, il serre la chaise jusqu'à ce que ses doigts deviennent blancs. Ce n'est pas le comportement d'un homme qui réalise qu'il est sauf tout en étant rongé par le doute.

Admettre que Charles croit à demi au danger, et qu'il en est à demi effrayé, n'est pas une alternative raisonnable.

Celui qui soutient que Charles croit qu'il est en danger pourrait dire, alors, qu'il ne s'agit pas d'une croyance hésitante, ni d'une croyance faible, ni d'une demi croyance, mais plutôt d'une croyance d'un genre particulier : un sentiment « viscéral », que l'on peut opposer au jugement rationnel. Comparons ce cas à celui d'une personne qui déteste prendre l'avion. Dans une certaine mesure, elle reconnaît que les transports aériens sont (relativement) sûrs. Elle peut même affirmer qu'ils le sont et s'appuyer, pour cela, sur des statistiques qui le prouvent. Malgré tout, elle évite, autant que possible, de prendre l'avion. Elle excelle à se trouver des excuses pour ne pas le faire. Quand elle y est contrainte, elle devient nerveuse et se trouble. J'admets que cette personne puisse croire, à un degré « viscéral », que voler est dangereux, en dépit des raisonnements qui la poussent à admettre le contraire.

Mais le cas de Charles est différent. Celui qui voyage en avion, mais qui pense que voler est dangereux, accomplit des actions délibérées auxquelles on peut s'attendre. Une fois à bord de l'avion, il doit lutter contre la tentation de sortir. Mais Charles n'éprouve pas le désir de quitter la pièce ou d'appeler la police. Les seuls signes qui peuvent lui faire croire qu'il est en danger sont les réactions plus ou moins automatiques ou involontaires de son organisme : l'augmentation de son rythme cardiaque, la moiteur de ses mains, les contractions de son estomac.

Les actions délibérées ont des causes et poursuivent un but qui doit satisfaire l'agent. On suppose que de telles actions sont raisonnables, qu'elles correspondent aux croyances et aux désirs de l'agent (bien que les croyances et les désirs puissent ne pas être raisonnables). Ainsi, on suppose que les croyances ou les désirs donnent leur sens aux actions. Les individus peuvent aussi avoir des raisons de faire certaines choses qu'ils sont enclins à faire, mais que, pour d'autres raisons, ils s'abstiennent de faire. Si le voyageur pense que voler est dangereux, alors, assumant le fait qu'il veut vivre, ses penchants à vouloir sortir de l'avion et le combat qu'il leur mène deviennent raisonnables ; sans quoi ils ne le sont pas. Nous déduisons donc légitimement qu'il croit vraiment que voler est dangereux, du moins à un degré « viscéral ».

Mais nous ne pouvons pas interpréter de la même façon les réactions automatiques de Charles. Une personne n'a pas forcément des raisons pour faire des choses qu'elle ne *décide* pas de faire, comme suer, augmenter son rythme cardiaque, contracter son estomac, etc. Il est donc inutile d'attribuer à Charles des croyances qui rendraient ses réactions raisonnables.

Ainsi, nous pouvons déduire légitimement du comportement du passager sa croyance (« viscérale ») en un danger, et refuser de déduire la même chose des réactions automatiques de Charles.

À cet argument, on pourrait répondre que Charles, à un moment donné du film, lorsque la forme visqueuse se focalise sur lui, « perd le contact avec la réalité », que, momentanément, il croit à l'existence du monstre et en éprouve réellement de la peur. Ces moments seraient trop brefs pour que Charles pense à faire quoi que ce soit ; mais, à les envisager, on serait moins surpris de voir la croyance et la peur de Charles suivies d'inclinations à agir.

Je trouve ce point de vue peu convaincant. Tout d'abord, les réactions de quasi-peur de Charles ne sont pas forcément

momentanées ; sa gorge peut rester serrée durant une grande partie du film sans qu'il éprouve, pour autant, le moindre désir de s'enfuir ou d'appeler la police. Or les réactions à long terme de Charles et sa propension à les décrire après coup en termes de « peur » demandent à être expliquées, même si l'on admet qu'elles sont mêlées à des moments de peur réelle. Par ailleurs, quelque attrait que peut présenter l'idée de peur momentanée, appliquée à d'autres états psychologiques, elle se montre beaucoup moins séduisante. Lorsque nous disons de quelqu'un qu'il « s'apitoie » sur le sort de Willy Loman ou qu'il « admire » Superman, ce n'est sûrement pas parce que nous avons à l'esprit les moments particuliers de son expérience où, oubliant qu'il a affaire à de la fiction, il éprouverait des flashes de pitié ou d'admiration réelles. Le « sens de la réalité » chez une personne peut bien se maintenir tout au long de son expérience, sans être interrompu par quoi que ce soit, comme ces moments de trouble particuliers que Charles éprouve durant le film d'horreur. De plus, une personne peut « s'apitoyer » sur le sort de Willy ou « admirer » Superman, alors même qu'elle n'est plus en train d'assister à la pièce ou de lire la bande dessinée. Ainsi, la théorie de la *peur* momentanée, même si elle paraît plausible, n'éclaire pas beaucoup ces cas où nous avons apparemment d'autres attitudes psychologiques vis-à-vis des fictions.

Bien que Charles ne soit pas réellement effrayé par l'horreur fictionnelle représentée à l'écran, le film pourrait, malgré tout, être la cause, chez lui, d'une peur véritable. Une peur d'un tout autre genre. Si Charles est un enfant, le film peut l'amener à s'interroger sur la réalité des formes visqueuses et des horreurs exotiques en général, même s'il est pleinement conscient que la forme visqueuse du film n'est pas réelle. Charles peut prendre peur à imaginer des dangers insoupçonnés jusqu'alors ; il peut même en faire des cauchemars. *Les Dents de la mer* ont fait naître, chez beaucoup, la peur des requins. Mais le fait d'être effrayé par les requins fictionnels du film est une tout autre question.

Si Charles est un cinéphile plus âgé, sujet à des malaises cardiaques, le film peut constituer, en lui-même, une source de peur. Ayant conscience des risques d'infarctus associés aux émotions fortes, il peut craindre qu'en dépeignant la forme visqueuse dans toute son abomination le film agisse comme source d'excitation néfaste. Nous avons là une peur bien réelle. Mais c'est une peur devant la représentation de la forme visqueuse, et non une peur de la forme visqueuse représentée.

— IV —

Comparons Charles à un enfant qui joue avec son père. Le père fait semblant d'être un monstre féroce qui le poursuit avec ruse et qui, au moment crucial, se jette sauvagement sur lui. L'enfant s'enfuit en criant. Le cri est plus ou moins involontaire, tout comme l'est la fuite. L'enfant rit nerveusement puis, hésitant, en redemande. Il est parfaitement conscient que son père ne fait que « jouer », que la situation entière n'est qu'un jeu, et que ce n'est que fictionnellement qu'un méchant monstre lui court après. Il n'est pas vraiment effrayé.

L'enfant appartient évidemment au monde fictionnel du jeu. Il est fictionnel que le monstre se jette sur lui plutôt que sur du vide. L'enfant est donc fictionnellement en grave danger. Et lorsqu'il crie et s'enfuit, il sait fictionnellement qu'il est en danger et il a peur. Le jeu est une sorte de spectacle de théâtre où le père est un acteur incarnant un monstre et l'enfant un acteur jouant son propre rôle.

Je propose d'examiner le comportement de Charles de la même manière. Lorsque la forme visqueuse dresse la tête, fixe la caméra et se dirige en glissant vers l'écran, il est fictionnel que Charles soit menacé. Et lorsque, par la suite, Charles respire avec peine et empoigne sa chaise, il est fictionnellement effrayé. Charles joue un jeu de feintes dans lequel il utilise les images de l'écran comme des accessoires. Il est également un acteur se représentant lui-même.

Mais, à bien des égards, Charles se distingue d'un acteur ordinaire jouant sur scène son propre rôle. Ce qui le distingue tient précisément à ce qui rend fictionnel le fait qu'il ait peur. Les réalités fictionnelles, concernant Charles, sont produites, en partie, par ce qu'il pense et éprouve, et non pas seulement par la façon dont il agit. C'est en partie parce que Charles se trouve en état de quasi-peur, qu'il sent son cœur battre, ses muscles se tendre, etc., qu'il est fictionnel qu'il ait peur. Il serait inadéquat de le décrire comme « effrayé » s'il n'était pas dans un tel état.

La quasi-peur de Charles n'est pas elle-même responsable de sa crainte fictionnelle envers la forme visqueuse, ni même, je pense, du fait qu'il soit fictionnellement effrayé plutôt qu'irrité, excité ou simplement énervé. Ici les croyances (véritables) de Charles entrent en jeu. Charles croit — en fait, il sait — que la forme visqueuse s'apprête fictionnellement à l'emporter et qu'il risque la mort. Sa quasi-peur provient de cette croyance. Ce qui rend fictionnel le fait que Charles soit effrayé plutôt qu'irrité, excité ou énervé est que cette quasi-peur soit causée par la croyance qu'il est fictionnellement en danger. Et le fait de croire que la forme visqueuse le menace fictionnellement rend fictionnel le fait de croire que la forme visqueuse est l'objet de sa peur. En résumé, mon point de vue est le suivant : le fait que Charles soit quasi-effrayé après avoir réalisé que la forme visqueuse le menace fictionnellement rend fictionnel le fait qu'il soit effrayé par la forme visqueuse.

Par contraste, un acteur sur scène produit des réalités fictionnelles uniquement par son jeu et son comportement. Qu'il soit fictionnel que le personnage incarné ait peur ou non dépend seulement de ce que l'acteur dit et fait, et de la façon dont il transforme l'expression de son visage, indépendamment de ce qu'il pense ou sent réellement. Cela ne fait aucune différence si son état émotionnel réel n'est pas la peur, et il est égal que l'acteur se joue lui-même ou incarne un autre personnage. Bien sûr, l'acteur peut considérer que le fait de se mettre dans un

certain état d'esprit peut l'aider à jouer de manière juste. Cependant, ce n'est pas son état d'esprit, mais la manière dont il agit qui détermine s'il est fictionnellement effrayé.

Il est raisonnable de penser que nos conventions théâtrales fonctionnent ainsi. Le public n'est pas tenu d'avoir une idée claire des pensées ou des sentiments personnels d'un acteur pendant qu'il joue. Si les réalités fictionnelles dépendaient des pensées et des sentiments intimes des acteurs, il serait extrêmement difficile pour les spectateurs de s'informer sur ce qui se passe dans le monde fictionnel. Il n'est pas surprenant que les réalités fictionnelles produites par le jeu des acteurs soient interprétées comme ce qui, du jeu, est visible depuis la salle.

Mais Charles ne joue pas pour un public. Ce n'est pas son affaire de communiquer à quelqu'un d'autre ce qui est fictionnellement vrai de lui. C'est pourquoi son état d'esprit peut influencer sur la production de vérités fictionnelles le concernant.

Dans le jeu du monstre, il n'est pas facile de percevoir ce qui rend fictionnel le fait que l'enfant ait peur du monstre. L'enfant pourrait jouer pour un public ; il pourrait *montrer* à quelqu'un (un spectateur, ou seulement son père) que, fictionnellement, il est effrayé. Si tel est le cas, son comportement visible peut être rendu responsable du fait qu'il est fictionnellement effrayé.

Mais supposons que l'enfant participe au jeu uniquement pour son bon plaisir, sans penser à la présence d'un public. Dans ce cas, lui-même, au moins, comprend que sa peur fictionnelle dépend plus de son état mental que de son seul comportement. En fait, supposons que l'enfant en question soit un cas atypique, qui ne crie ni ne trahit sa « peur » de quelque façon évidente. Admettons que sa participation au jeu soit purement passive. Il peut, malgré tout, éprouver un sentiment de quasi-peur au moment de l'attaque fictionnelle du monstre et, par suite, affirmer qu'il en a été « effrayé ». C'est sa quasi-peur qui, en partie, aura généré la réalité fictionnelle qu'il exprime quand il affirme avoir été effrayé.

Je propose d'analyser le cas de Charles sur le modèle de cet enfant atypique. Charles peut, bien entendu, exhiber les signes manifestes de sa « peur ». Mais cela ne suffit pas à démontrer que, fictionnellement, il est effrayé. Personne, et Charles encore moins, ne considérera son comportement visible comme preuve de son effroi fictionnel.

— V —

J'ai soutenu que Charles devait appartenir au monde fictionnel pour qu'il soit fictionnel que la forme visqueuse le menace et qu'il ait peur d'elle. À la différence de la forme visqueuse, Charles n'est pas un personnage du film. Il n'appartient pas au monde fictionnel de la forme visqueuse. Charles joue un jeu de feintes avec les images cinématographiques. Et il est nécessaire de distinguer le monde de son jeu du monde du film lui-même. Le monde du jeu de Charles inclut des réalités fictionnelles produites par les images cinématographiques, mais il inclut également des réalités fictionnelles produites par Charles et par la relation qu'il établit avec les images, et parmi elles des réalités fictionnelles sur Charles lui-même.

Seules les réalités fictionnelles produites par le film sont publiquement reconnues. Mais seul Charles est intéressé par celles issues de ses interactions avec le film. Son jeu de feintes est un jeu pour lui.

Les poupées de petites filles nous fournissent ici une bonne analogie. Quiconque observe une poupée de ce genre peut reconnaître qu'il s'agit fictionnellement d'une petite fille. Les poupées, du moment qu'on les regarde comme des statues, produisent des réalités fictionnelles de ce genre. Mais un enfant qui joue à la poupée pratique un jeu de feintes plus personnel, un jeu dans lequel il est lui-même un acteur qui s'auto-incarne et la poupée un accessoire. Ce qu'il fait avec la poupée produit des réalités fictionnelles : par exemple, celle de l'habiller pour une

sortie en ville. De façon similaire, Charles utilise les images cinématographiques comme des accessoires dans un jeu de feintes où il est lui-même un personnage. Il joue son propre jeu à l'aide des images qu'on lui sert. Bien entendu, ces images ne se laissent pas « habiller » ou manipuler de la même manière que des poupées, et c'est ce qui limite le degré de participation de Charles au jeu. Mais les relations et les interactions entre Charles et les images cinématographiques produisent un nombre important de réalités fictionnelles, comme le fait que Charles remarque fictionnellement que la forme visqueuse le regarde, qu'elle se dirige fictionnellement vers lui pour l'attaquer, et le fait que, fictionnellement, il en ressent une peur horrible.

Jusqu'ici, j'ai décrit Charles comme participant d'une manière quasi automatique à un jeu de feintes. Mais il pourrait facilement entrer dans le jeu et y participer de façon délibérée⁸. La nature délibérée de son action viendrait renforcer mon point de vue qui est que Charles génère un monde fictionnel que lui-même et la forme visqueuse partagent.

Supposons que, regardant le film, Charles s'adresse délibérément à son compagnon ou à lui-même en s'exclamant : « Argh ! Elle arrive ! Attention ! » Comment devons-nous comprendre cette séquence verbale ? Il est certain que Charles n'affirme pas sérieusement que l'arrivée de la forme visqueuse le met en danger, lui et son compagnon. C'est fictionnellement qu'il s'exclame, et cela montre qu'il se considère lui-même comme coexistant avec la forme visqueuse dans un monde fictionnel.

Mais ceci ne nous amène pas au fond du problème. « Argh ! » et « Attention ! » ne sont pas des assertions et donc n'affirment rien sur ce qui se passe fictionnellement. D'autre part si, en

8. L'université d'État du Colorado a un jour attribué un prix d'honneur à Sherlock Holmes pour sa contribution à l'« art d'enquêter ».

disant « Elle arrive ! », Charles voulait informer quiconque sur ce qui se passe fictionnellement, il pourrait très bien rendre cela explicite en s'exclamant plutôt : « La forme visqueuse arrive fictionnellement » ou « La forme visqueuse arrive dans le monde fictionnel ». Mais il manque à ces variantes la saveur de l'expression originale. Le ton déclaratoire de Charles est absurde, déplacé. Imaginons, par comparaison, combien il paraîtrait ridicule, pour un acteur jouant Horace dans une adaptation d'*Hamlet*, de s'exclamer lorsque le fantôme apparaît : « Regardez mon Seigneur, il vient dans le monde de la pièce ! »

La comparaison est valable. Charles fait exactement ce que les acteurs font lorsqu'ils s'exclament. Il *feint* d'affirmer (sérieusement) que la forme visqueuse se dirige vers lui. Selon moi, en disant « Elle arrive ! », Charles engendre la vérité fictionnelle qu'il décrit. Tout au long du film, il joue avec la fiction en y incorporant son propre jeu de feintes. Voilà pourquoi l'exclamation « Elle arrive dans le monde fictionnel ! » ne fonctionne pas. Dire les choses ainsi n'est pas un bon moyen pour qui veut affirmer fictionnellement qu'une forme visqueuse est (réellement) en train de venir. L'autre partie du comportement verbal de Charles est maintenant tout à fait compréhensible. En disant « Argh ! » et « Attention ! », il feint d'exprimer de la stupéfaction ou de la peur et il feint d'émettre un avertissement : toutes ces choses, il les accomplit fictionnellement ⁹.

Nous arrivons maintenant à la solution de l'énigme. Pourquoi, lors de nos conversations quotidiennes, omettons-nous

9. Lorsque Charles dit « Argh ! Elle arrive ! Attention ! », il se comporte délibérément comme le ferait une personne en état de peur réelle. En ce sens, il se place au même plan que la personne évoquée précédemment, qui avait peur de prendre l'avion. Mais l'action délibérée de Charles, à la différence de celle du passager de l'avion, consiste à feindre l'effroi, et donc à ne pas soutenir l'affirmation qu'il est réellement effrayé.

régulièrement de commencer des phrases par « Dans le monde fictionnel » et « Dans le roman », tandis que nous omettons rarement d'utiliser d'autres opérateurs modaux tels que « On croit que », « Jones souhaite que », « Jones nie le fait que ». Pourquoi disons-nous plus facilement : « Tom et Becky se sont perdus dans une grotte » que « Dans le roman, Tom et Becky se sont perdus dans une grotte », alors qu'il serait presque impensable de raccourcir « Jones souhaite qu'une montagne d'or apparaisse à l'horizon » en disant seulement : « Une montagne d'or apparaîtra à l'horizon » ?

L'explication, me semble-t-il, repose sur notre habitude à jouer constamment avec les fictions, à affirmer fictionnellement ou à feindre d'affirmer ce que nous savons être seulement fictionnel. Il serait un peu court de supposer que l'affirmation « *p* » est seulement une ellipse pour « fictionnellement, *p* » (ou : « Dans le roman, *p* »). Cette supposition est fautive dans le cas où le locuteur affirme fictionnellement que « *p* », plutôt que « fictionnellement, *p* ». Le frénétique « Argh ! La voilà ! » de Charles en est un exemple évident. Cela est moins évident d'une personne qui, lisant *Tom Sawyer*, ferait remarquer d'un ton grave et affecté que Tom et Becky se sont perdus dans une grotte.

Je ne dis pas que l'omission de « Dans le roman » ne vait *jamais* comme ellipse. « Tom et Becky se sont perdus dans une grotte », dit par un critique analysant le roman, pourrait facilement se transformer en « Dans le roman, Tom et Becky se sont perdus dans une grotte », sans changer le statut de la remarque originale. Le critique ne feint probablement pas d'affirmer que Tom et Becky se sont (véritablement) perdus dans une grotte. Mais notre habitude d'éluder les opérateurs fictionnels existe même chez les critiques les plus raisonnables, et cela prouve notre disposition permanente à jouer délibérément avec les œuvres de fiction.

En allemand, on utilise le mode déclaratif dans les seuls cas où le locuteur est engagé par la vérité de la proposition. Mais les

énoncés fictionnels constituent une exception remarquable à cette règle ; on utilise des formes déclaratives dans les énoncés fictionnels alors que l'interlocuteur n'est pas engagé par la vérité de l'assertion. (On dit par exemple, « *Robinson Crusoe hat einen Schiffbruch überlebt* », phrase déclarative, même si le locuteur n'est pas prêt à soutenir que Robinson Crusoe a vraiment survécu au naufrage.) Du moment qu'il affirme quelque chose, le locuteur s'engage sur l'existence ou la vérité de cette chose. En empruntant ici le mode de l'assertion, il procède comme s'il devait s'engager, mais il ne feint pas.

L'analyse de la « peur » de Charles face à la « forme visqueuse » peut servir de modèle pour comprendre d'autres attitudes psychologiques renvoyant clairement à des événements fictionnels. Lorsqu'on dit d'un lecteur ou d'un spectateur qu'il s'apitoie sur le sort de Willy Loman, s'inquiète pour Tom et Becky, déteste Iago ou envie Superman, ce n'est certainement pas vrai d'un point de vue littéral (du moment que la personne réalise bien qu'elle a affaire à une œuvre de fiction). Il est probable que des attitudes psychologiques comme la pitié, l'inquiétude, la haine et l'envie soient telles qu'on ne puisse les éprouver sans croire en l'existence de l'objet sur lequel elles portent — de même qu'on ne peut éprouver de la peur pour une chose sans croire qu'elle nous menace. Il n'empêche que le lecteur ou le spectateur se trouve réellement dans un état psychologique spécial, même s'il ne s'agit pas, à proprement parler, de pitié, d'inquiétude, de haine ou encore d'envie. Pour lui, le fait de se trouver dans cet état résulte d'une prise de conscience de certaines réalités fictionnelles : le fait que Willy soit l'innocente victime de circonstances cruelles, que Iago ait déçu Othello à propos de Desdémone, que Superman soit capable de tout accomplir. Le fait que l'état psychologique d'une personne soit d'une certaine sorte et qu'il soit causé par des croyances fictionnelles rend fictionnel cet état psychologique et les attitudes qu'il engendre (le fait de s'apitoyer sur le sort de Willy, de s'inquiéter pour Tom et Becky, de haïr Iago ou d'envier Superman).

— VI —

Nous sommes ici en présence d'une relation particulièrement intime entre le monde réel et les mondes fictionnels. Puisque l'état d'esprit d'un spectateur ou d'un lecteur engendre des réalités fictionnelles, il n'est pas un simple « observateur » du monde fictionnel. En s'assurant de ce qui est fictionnellement vrai pour lui, il étend considérablement son champ d'introspection (en fait, tout mode d'« accès privilégié » à ses croyances et sensations). En fait, lorsque Charles balaye le champ d'introspection du film dans lequel il se trouve pris, il ne découvre pas seulement que, fictionnellement, il est effrayé par la forme visqueuse, mais également certaines vérités fictionnelles concernant la nature et l'évolution de sa peur. Grâce à l'attention qu'il porte à son expérience, Charles peut prendre conscience des réalités fictionnelles concernant la nature de sa peur. Il peut suivre l'évolution de sa peur fictionnelle, par le biais de l'introspection, bien mieux que celui qui, littéralement effrayé, chercherait à suivre l'évolution de sa peur réelle.

Le cas de Charles contraste singulièrement avec ceux où une personne réelle appartient à un monde fictionnel. Considérons une représentation de la pièce de William Luce sur Emily Dickinson, *The Belle of Amherst*, dans laquelle Julie Harris incarne Emily Dickinson. Supposons qu'Emily Dickinson en personne, à l'aide d'une machine à remonter le temps ou sous une forme réincarnée, se trouve dans le public. Afin de découvrir les réalités fictionnelles qui la concerne, y compris ce qu'elle pense et sent fictionnellement, E. Dickinson se doit d'observer les faits et gestes de Julie Harris, mieux que ne le ferait n'importe quel spectateur. En faisant cela, c'est un peu comme si elle regardait une autre personne, malgré que cette « personne » — ce « personnage » — soit elle-même. E. Dickinson n'est pas particulièrement habituée aux réalités fictionnelles concernant ses propres états mentaux. La situation serait d'ailleurs fondamentalement la même si elle

remplaçait Julie Harris dans le rôle. Elle ne peut juger si, oui ou non, il est fictionnel qu'elle soit effrayée, inquiète, etc., que sur la base de ce qu'elle voit — sachant qu'elle peut facilement être trompée par ce qui est donné à voir aux spectateurs. C'est un peu comme si elle se considérait elle-même « de l'extérieur », du point de vue d'une autre personne.

Ceci n'est pas vrai pour Charles. Charles n'est pas confronté à une version fictionnelle de lui-même, il fait plutôt comme si lui-même avait (réellement) peur de la forme visqueuse. Les faits fictionnels concernant sa peur, en particulier le fait que, fictionnellement, il s'agisse de la sienne, sont exposés à Charles d'une manière extraordinairement réaliste. Il se sent comme faisant lui-même partie du monde fictionnel, comme étant intimement lié à la forme visqueuse et aux éléments du monde fictionnel qui, fictionnellement, sont l'objet de ses sentiments ou de ses attitudes.

Nous allons voir maintenant comment les mondes fictionnels peuvent nous apparaître aussi « réels » que l'est le monde réel, même si nous savons parfaitement qu'ils ne le sont pas. Nous commençons à comprendre ce qui se passe lorsque nous sommes émotionnellement « impliqués » dans un roman, une pièce de théâtre ou un film : lorsque nous sommes « pris par l'histoire ».

La théorie que j'ai présentée a pour but de retrouver certaines intuitions tues au bénéfice d'une idée reçue : celle-ci affirme que l'attitude normale et attendue, face à la fiction, consiste en une « *suspension de l'incrédulité* » ou une « *réduction de la distance* ». Ces phrases sont malheureuses. Elles insinuent que les individus ne doutent pas (complètement) de ce qu'ils lisent dans les romans, ni de ce qu'ils voient sur scène ou à l'écran et que, par exemple, tout le temps où nous sommes plongés dans *Les Aventures de Tom Sawyer*, nous acceptons comme un fait réel qu'un garçon du nom de Huckleberry Finn descende le Mississippi en radeau. Je pense, pour ma part, que le lecteur normal, à aucun moment, ne prend ces faits pour réels, ni n'est mis en demeure de le faire.

Selon moi, nous procédons à une « réduction de la distance », non pas en élevant les fictions à notre niveau, mais en descendant au leur. (Plus exactement, nous atteignons le leur parce que nous ne cessons pas d'exister réellement lorsqu'il devient fictionnel que nous existons.) Nous croyons, et même savons fictionnellement que Huck Finn a descendu le Mississippi en radeau. Et fictionnellement, nous éprouvons divers sentiments pour lui, nous adoptons diverses attitudes psychologiques face à ses aventures. Plutôt que de devenir fous en pensant que les fictions sont réelles, nous nous faisons fictionnels. Ainsi, nous finissons par atteindre le « même niveau » que les fictions. Et là, notre présence se manifeste de la façon extraordinairement réaliste que j'ai décrite précédemment. Cette façon de voir permet de mieux comprendre les liens étroits que nous nouons avec les fictions, sans impliquer, à aucun moment, l'assomption de fausses croyances.

Nous sommes maintenant en mesure de nous pencher plus en avant sur une question fondamentale : en quoi et comment la fiction est-elle importante à nos yeux ? Pourquoi ne rejetons-nous pas les romans, les pièces de théâtre et les films au rang de « pure invention » et, de là, ne les jugeons-nous pas indignes d'une attention sérieuse ?

Beaucoup de choses ont été écrites sur la valeur et l'importance des rêves, de l'imagination et des jeux de feinte chez les enfants ¹⁰. Il est reconnu que de telles activités peuvent aider à mettre à jour nos sentiments, à sortir de nos conflits, à fournir une issue expressive aux états d'âme que nous réprimons, à nous préparer émotionnellement à affronter de futures crises, en nous « exerçant » à les affronter en imagination. Rien n'empêche d'accorder ces vertus, et la valeur qu'on leur prête, à nos expériences des œuvres d'art à support

10. Pour une documentation fournie sur ces jeux, voir Jérôme L. Singer, *et al.*, *The Child's World of Make-Believe*, New York, Academic Press, 1973.

représentationnel. Mais, pour ne pas être gratuite, cette affirmation suppose que quelque chose comme la théorie que j'ai présentée soit exact.

Pour ma part, je suis persuadé que les gens sont généralement, peut-être toujours, les propres personnages de leurs rêves et de leurs rêveries. Nous rêvons de nous et nous nous projetons souvent en imagination. Parfois, le rôle d'une personne, à l'intérieur de son monde onirique ou fantasmagorique, se limite à l'observation d'événements auxquels elle ne participe pas. Mais le simple fait de tenir ce rôle revient déjà à appartenir à un monde fictionnel. (Nous devons distinguer le fait d'être un simple observateur des événements d'un rêve du fait de rêver à propos de ces événements.) Les enfants sont presque toujours des personnages dans leurs jeux de feinte. Jouer à la poupée ou au cheval de bois, c'est être un acteur s'incarnant.

Je suggère que ce qui fait la valeur du rêve, de l'imagination et de la feinte dépend fondamentalement de notre participation à des mondes fictionnels. C'est en affrontant fictionnellement certaines situations, en s'engageant fictionnellement dans certaines activités et en éprouvant ou en exprimant fictionnellement certains sentiments qu'un rêveur, un imaginaire ou encore un joueur se met en accord avec ses véritables sentiments, les découvre, apprend à les accepter, s'en libère, et bien d'autres choses encore.

S'il en est ainsi, les gens peuvent espérer tirer des bénéfices similaires des romans, des pièces de théâtre et des films, à la condition qu'ils se mettent à exister et à participer eux-mêmes fictionnellement (au moins en tant qu'observateurs) aux événements décrits dans les œuvres.

J'ai trouvé un écho à mes recherches dans la pratique volontaire du jeu de rôle, dans les jeux éducatifs où il est question de simulation et dans certains types de psychothérapie (par exemple, la gestalt-thérapie). Un thérapeute peut, par

exemple, demander à son patient de supposer que sa mère est présente, ou qu'un objet inanimé en tient lieu, et de « s'entretenir avec elle ». Il peut ensuite lui demander d'« être » la mère et de dire ce qu'il éprouve lorsqu'il l'« est » : comment il agit, à quoi il ressemble, etc. Je ne m'aventurerai pas à expliquer en quoi de telles techniques thérapeutiques sont efficaces, ni pourquoi les jeux de simulation fonctionnent. Mais, quelle que soit l'explication, j'ai peur qu'il ne se passe beaucoup de temps avant que l'on comprenne pourquoi nous sommes si intéressés par les œuvres de fiction. La place majeure que les romans, les pièces de théâtre et les films occupent dans nos vies paraît mystérieuse seulement dans la mesure où nous nous croyons condamnés à rester à la porte des mondes fictionnels, à les regarder, le nez collé à une frontière inviolable. Du moment que notre présence à l'intérieur des mondes fictionnels est reconnue, nous avons à notre portée des explications plus justes.

— VII —

Le bénéfice le plus immédiat de la théorie que je viens d'exposer est sa capacité à résoudre certaines énigmes. Je propose, pour conclure, d'en résoudre deux.

Considérons le cas d'un amateur de théâtre qui trouve les *happy ends* stupides et ennuyeux, et espère que la pièce qu'il regarde finira tragiquement. Il « souhaite que l'héroïne subisse un sort cruel » parce qu'il croit que cela donnera plus d'intérêt à la pièce, mais, en même temps, il est captivé par l'histoire et commence à « éprouver de la sympathie et de la compassion pour l'héroïne ». Il est évident que ces sentiments peuvent parfaitement coexister. Mais devons-nous dire que le spectateur est « déchiré par des sentiments contraires, qu'il souhaite que l'héroïne survive tout en ne le souhaitant pas » ? Cela sonnerait faux. Les « désirs conflictuels » de notre spectateur peuvent tout deux être sincères. Il peut souhaiter, sans réserve, que la pièce

s'achève sur le malheur de l'héroïne, comme il peut, avec la même résolution, vouloir qu'elle échappe à un sort injuste. Par ailleurs, il peut être parfaitement conscient de ces deux désirs et ne pas se sentir en conflit avec lui-même.

Ma théorie fournit une explication claire. Il est tout simplement fictionnel que le spectateur sympathise avec l'héroïne et souhaite qu'elle échappe à son destin. Par contre, il désire vraiment que, dans le cadre de la fiction, elle subisse un sort cruel. Il n'a pas de désirs conflictuels, ni, dans ce cas, de désirs fictionnels conflictuels.

La seconde énigme porte sur le fait de savoir comment certaines œuvres font pour survivre, sans perdre de leur force, aux multiples lectures et représentations qui en sont faites ¹¹.

Le suspense est un ingrédient important de notre expérience de la plupart des œuvres : Jack, dans *Jack et le haricot magique*, réussit-il à abattre le géant sans être pris ? Tom et Becky trouvent-ils le chemin menant vers la sortie ? Hamlet est-il condamné à errer pour venger le meurtre de son père ? Qu'est-il réservé à Jules César lors des ides de mars ? Godot viendra-t-il ?

Mais comment peut-il y avoir suspense si nous connaissons déjà le dénouement de l'intrigue ? En quoi, par exemple, le sort de Tom et Becky peut-il inquiéter, ou seulement intéresser un lecteur qui sait déjà, pour avoir lu le roman une première fois, qu'ils s'échapperont de la grotte ? Pour qui s'est imprégné d'une œuvre jusqu'à connaître les moments clés de l'intrigue, on peut supposer que celle-ci perd sa capacité à créer du suspense, et qu'il manquera aux lectures et aux représentations futures l'excitation qui accompagnait les premières. Mais ce n'est pas ce qui se passe généralement. Il est indéniable que *certaines* œuvres

11. David Lewis, qui étudie spécialement ces questions, a souligné l'apport de ma théorie à la résolution de cette énigme.

se fanent et finissent par mourir, et que la familiarité altère parfois notre expérience. Mais la force d'un grand nombre d'œuvres est remarquablement constante, et la nature de leur efficacité remarquablement solide ¹². Le suspense peut, en particulier, demeurer un élément majeur de notre réaction face à une œuvre, quelle que soit le degré de familiarité partagé avec elle. Relisant *Les Aventures de Tom Sawyer*, une personne peut « s'inquiéter » vivement pour Tom et Becky, comme le ferait n'importe qui lors d'une première lecture. Écoutant pour la énième fois l'histoire de *Jack et le haricot magique* au point de la savoir mot pour mot, un enfant éprouve à peu près la même émotion au moment où le géant découvre Jack et part à sa poursuite ; il revit le même suspense que lors de la première écoute. Les enfants, on le sait, loin d'être ennuyés par les histoires qui leur sont familières, demandent souvent à les réentendre encore et encore.

Rien de cela n'est surprenant à la lumière de ma théorie. L'enfant qui écoute l'histoire de *Jack et le haricot magique* sait que, fictionnellement, Jack pourra s'échapper. Mais il ne le saura pas *fictionnellement* tant qu'il n'aura pas lu le passage décrivant sa fuite. Pendant la lecture il est impliqué dans son propre jeu de feinte ; un jeu où, fictionnellement, il fait connaissance pour la première fois avec Jack et le géant ¹³. C'est un fait que fictionnellement il est dans l'incertitude, qu'il ne s'agit pas d'une incertitude réelle, et que c'est là la cause de l'émotion et du

12. « [J'ai vu *West Side Story*] peut-être cinq mille fois. Et j'ai *toujours* fini par verser des larmes. » Léonard Bernstein, CBS interview, 24 janvier 1979. (Citation approximative.)

13. Il est probablement fictionnel que quelqu'un (le narrateur), en qui l'enfant fait confiance, offre à cet enfant un récit sérieux sur la confrontation entre un garçon du nom de Jack et un géant. Cf. mon article « Points of View in Narrative and Depictive Representation », *Nous* x, 1, mars 1976, pp. 49-61.

suspense qu'il vit. Le but de l'écoute n'est pas d'apprendre quelque chose sur la confrontation entre Jack et le géant, mais de jouer à un jeu de feinte. Un individu ne peut pas apprendre, chaque fois qu'il écoute l'histoire, ce que font fictionnellement Jack et le géant, à moins qu'il ne l'oublie entre temps. Mais une personne peut participer plusieurs fois à un jeu de feinte. Écouter l'histoire de *Jack et le haricot magique*, c'est faire l'expérience d'être tel que, fictionnellement, on réalise avec effroi le danger que Jack affronte, on attend haletant de voir si le géant va se réveiller, on éprouve de la terreur lorsqu'il s'éveille, enfin, on apprend, soulagé et plein d'admiration, que Jack tue le géant en coupant la tige du haricot.

Pourquoi jouer le même jeu encore et encore ? Tout d'abord, le jeu peut ne pas être identique en tout point, même si les lectures sont les mêmes. Il peut être tantôt fictionnel que l'enfant soit paralysé par la peur qu'il éprouve pour Jack, accablé par la gravité de la situation, et émotionnellement épuisé lorsque, finalement, Jack l'emporte sur le géant, et tantôt fictionnel que l'enfant ne se sente pas vraiment concerné par le sort de Jack, que ses sentiments dominants soient plutôt de l'admiration pour ses exploits, le frisson de l'aventure et un sentiment de jouissance face au dénouement de l'histoire. Même si, d'une lecture à l'autre, le jeu est le même, les besoins émotionnels d'une personne peuvent faire appel à la thérapie de plusieurs et de nombreuses répétitions.

Traduit de l'anglais par Martine Mouton & Jacques Vialle

Ce texte est une refonte des articles suivants : « How Remote are Fictional Worlds from the Real World ? » (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, xxxvii, 1, 1978), et « Fearing Fiction » (*The Journal of Philosophy*, lxxv, 1, 1978). Cette refonte été effectuée avec la permission des éditeurs. Qu'ils soient ici remerciés. Mon travail a été financé, en partie, grâce à une bourse de recherche émanant de l'American Council of Learned Societies et à une aide de la National Endowment for the Humanities. Je suis redevable à John G. Bennett, Holly S. Golman, Robert Howell, Brian Loar, et à beaucoup d'autres personnes pour leurs très utiles observations.

KENDALL L. WALTON

Cet article est paru dans la revue *Dispositio* (v, 13-14, 1980), sous le titre : « Appreciating Fiction : Suspending Disbelief or Pretending Belief ? » Nous remercions Kendall L. Walton et Khaterine O. Johnson, rédactrice en chef de la revue *Dispositio*, d'en avoir autorisé la publication.

Kendall Walton a réuni l'ensemble de ses travaux sur les arts de la représentation dans un ouvrage paru en 1990 sous le titre : *Mimesis and Make-Believe : On the Foundations of the Representational Arts*, Harward University Press.

MARTINE MOUTON & JACQUES VIALLE

Ce texte constitue la version longue d'un extrait du livre
Les États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale,
qui paraîtra en 1996 aux éditions Gallimard
(collection Les Essais).

De Nathalie Heinich, à paraître également en 1996 :
Harald Szeemann, un cas singulier, L'Échoppe.
Le Statut d'artiste dans les arts plastiques, Klincksieck.

Du harem au roman

La polygamie est possible, et même normale, dans d'autres univers que ce monde occidental moderne qui est celui du roman. De l'Afrique à l'Orient, de harem en sérail, épouses et maîtresses peuvent être coprésentes dans l'espace et le temps sans pour autant provoquer les crises mortelles que nous venons de voir.

Les romans de Pierre Loti mettent en scène cette multiplication des femmes, quoique sans aller jusqu'à un tel mélange spatio-temporel : c'est leur possible succession dans le temps et leur dispersion dans l'espace que décrivent les amours exotiques — mélanges de polygamie à l'orientale et de mariage à l'occidentale — relatées dans *Aziyadé* en Turquie (1879), *Le Roman d'un spahi* en Afrique (1881), *Madame Chrysanthème* au Japon (1887), ou encore *Le Mariage de Loti* en Polynésie (1882), où le lien matrimonial évoqué par le titre est réduit à un concubinage temporaire. Il faudra à Loti une vingtaine d'années pour jeter un autre regard sur cette « confusion égalitaire de harem », selon le

mot de Colette, autrement dit cette mise en équivalence de la première et de la ou des secondes dans un même espace : lequel est un espace d'invisibilité, sauf à monter dans la hiérarchie des épouses ou des concubines jusqu'à conquérir le sommet du pouvoir, comme l'héroïne d'*Impératrice de Chine* de Pearl Buck (1956) qui devient la favorite puis la souveraine, prenant pour finir la place de l'empereur. C'est en effet le refus du harem par les femmes qui y sont consignées, et non plus sa pénétration enchantée par l'homme occidental, que Loti mettra en scène avec un roman publié en 1906, *Les Désenchantées*, explicitement sous-titré « Roman des harems turcs contemporains ».

Le narrateur, André Lhéry, est un romancier célèbre, grand connaisseur de l'Orient, qui revient à Istanbul après de longues années. Mais il ne s'agit plus pour lui désormais de se sauver de la solitude par des mariages fictifs avec des femmes de passage : il va s'agir de sauver des femmes orientales, trois Turques qui viennent lui demander — à lui le grand écrivain, qui a prouvé par ses ouvrages combien il connaît les femmes, combien il connaît l'Orient, et combien il connaît les pouvoirs du roman — de les sauver du mariage par la fiction. Il réalise en effet que ces trois jeunes Turques qui viennent clandestinement le solliciter se sont « désenchantées » de leur condition traditionnelle par leurs lectures et le savoir qu'elles ont acquis concernant le statut des Occidentales : « Vous, les musulmanes, vous dormiez depuis des siècles d'un si tranquille sommeil, gardées par les traditions et les dogmes !... Mais soudain le mauvais enchanteur, qui est le souffle d'Occident, a passé sur vous et rompu le charme, et toutes en même temps vous vous éveillez ; vous vous éveillez au mal de vivre, à la souffrance de savoir... »

« Nous sommes des martyres, nous, les femmes de transition entre celles d'hier et celles de demain » : ces « femmes de transition » ne supportent plus la perspective d'une vie à la fois cloîtrée et voilée, doublement interdite au regard, en une

configuration totalement étrangère à celle, occidentale, des états de femme, puisque se trouvent mélangées en un même temps et dans le même lieu des premières et des secondes, vivant entre elles comme des nymphes à l'intérieur de la communauté saphique du gynécée. Elles vont donc profiter du retour du narrateur à Istanbul pour lui demander de dénoncer le sort qui leur est fait en écrivant un roman sur leur vie — autrement dit en faisant de leur vie un roman. Et ce roman des désenchantées est, par une subtile mise en abyme, celui-là même que le lecteur se retrouve en train de lire tandis qu'il assiste aux avatars de l'étrange relation, mi-littéraire mi-amoureuse, entre le romancier et ces trois femmes, dont l'une deviendra vite la favorite — relation suspendue au très bref moment où l'élue, cédant à ses instances, acceptera de soulever son voile, un court instant, pour s'exposer au regard de l'écrivain.

Or c'est non seulement leur entrée dans le monde occidental des lecteurs du roman qu'elles réclament par cette demande de témoignage, mais aussi dans le monde romanesque lui-même, dans le monde des héroïnes de roman — ce monde par excellence des états de femme, consubstantiel à celui où ceux-ci ont cours. C'est ainsi que, à l'inverse d'Emma Bovary, qui en multipliant les liens amoureux cherchait à vivre fictivement comme une héroïne de roman, les désenchantées se fixent sur un unique sauveur dont elles attendent qu'il fasse, littéralement, de leur vie un roman. Et de même que Shéhérazade, par le recours à la fiction, sauvait sa vie — de même les désenchantées de l'Orient des harems, par le recours au roman importé d'Occident, cherchent à sauver leur existence.

En 1923 paraîtra chez Perrin, sous le pseudonyme de Marc Hélys, un livre intitulé *Le Secret des « Désenchantées »*, sous-titré « Révélé par celle qui fut Djénane » et présenté comme l'« envers d'un roman ». La femme de lettres qui en est l'auteur y raconte que le roman de Loti est le récit à peine transformé de l'aventure

réelle qu'il connut à Istanbul avec trois jeunes femmes, mais dont deux seulement étaient de véritables Turques élevées à l'occidentale : la troisième n'étant autre qu'elle-même, une Française de leurs amies, admiratrice elle aussi de Loti, et qui aura donc attendu la mort de celui-ci pour révéler le secret. Ce fut donc elle, Occidentale nourrie de culture romanesque, qui inventa cette mise en scène qui allait devenir fiction, mise-en-roman de ces Orientales un peu hors du commun qui « avaient énormément lu, à tort et à travers, sans direction, sans contrôle, sans plan et sans mesure, des livres qui ne convenaient pas à leur âge, des livres souvent franchement mauvais, qui les faisaient vivre dans un monde non seulement imaginaire, mais faux ». Une partie des lettres envoyées par la Française à Loti en réponse à ses demandes de documents figure d'ailleurs, à peine transformée, dans *Les Désenchantées*, comme ayant été reçue par André Lhéry.

« Et ce fut notre ambition : lui faire vivre une aventure *vraie*. Tout fut vrai dans cette histoire, excepté que je n'étais pas turque. Mais, peut-être à cause de cela, ai-je mieux su parler des musulmanes à un Européen comme il fallait le faire pour que son âme s'émût » : ainsi l'auteur de cette mise en scène réussit à tromper Loti, et sans doute au-delà de ses espérances, étant donné la qualité et le succès du roman qu'il en tira. Toutefois, elle ne parvint pas entièrement à ses fins puisque ce roman ne fut pas celui qu'elle lui suggéra (l'histoire d'une jeune Turque victime de sa propre culture) mais, plus subtilement, le roman de cette histoire à la fois vraie, puisque Loti la vécut réellement, et fausse, puisqu'il ne vécut pas exactement ce qu'il crut vivre : « Ce serait à faire croire, dit Neyr, qu'il n'a jamais eu d'aventure romanesque aussi *vraie* que celle-ci »...

Le témoignage signé Marc Hélys ajoute donc deux niveaux supplémentaires de complexité à cette histoire à multiples paliers, deux tours de plus dans la mise en abyme du roman-dans-le-roman fabriqué par Loti à partir de cette demande de

mise-en-roman : non seulement la dimension fictive de la mise en scène inventée par la femme de lettres française et révélée longtemps après, mais aussi la dé-fictionnalisation opérée par Loti à partir de cette vraie-fausse situation dès lors qu'il préféra faire un roman avec l'histoire vécue plutôt qu'avec la fiction proposée. De sorte que le romancier prit malgré tout à contrepied la romancière, qui elle-même se trouva prise à sa propre fiction, comme l'arroseur arrosé : « Nous pleurions toutes les trois. Cette aventure, où nous étions entrées en riant, est cause d'ailleurs que nous avons beaucoup pleuré. Et, pour avoir voulu faire vivre à Loti un roman, il s'est trouvé que c'est nous qui l'avons vécu. ¹»

Le roman de Loti n'en conserve pas moins sa valeur de symbole puisque, à travers le regard d'un romancier occidental parvenu après bien des péripéties à croiser un instant celui d'une Orientale, se confirme par la littérature la consubstantialité entre le monde des états de femme et l'espace romanesque : pour sortir du harem, il faut entrer dans le roman.

Et c'est, enfin, comme un ultime tour de vis donné à ce jeu à plusieurs niveaux entre réalité et fiction que nous parvient le témoignage de Louise Weiss, attestant comment la fiction, même feintement réaliste, même nourrie d'une réalité fictive, peut avoir des effets sur la réalité, en offrant non seulement un cadre à l'imaginaire mais aussi une mise en forme d'émotions bien réelles. En effet l'entreprise de Loti ne fut pas tout à fait vaine puisqu'elle aura, au moins, aidé une Occidentale à mettre des

1. Cette histoire s'inscrit dans la continuité du rapport très complexe entre réalité et fiction, identité réelle et identité romanesque, que ne cessa d'entretenir Pierre Loti, alias Julien Viaud, à la faveur de son pseudonyme et de ses quelques hétéronymes de fiction. Cf. Bruno Vercier, « Loti : Fiction », in Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme & Philippe Lejeune, *Autofictions et Cie*, université Paris-X, 1993.

mots sur sa souffrance : c'est ce terme même de « désenchantée » que Louise Weiss utilisera quelques années plus tard — mais pour se qualifier elle-même — en faisant, à la veille de la Première Guerre mondiale, l'expérience symétrique d'une Occidentale rejetée de cette féminité de harem. Nous voici dans le vécu et non plus dans la fiction, dans le regard d'une femme et non plus dans celui d'un homme, dans l'exclusion hors du monde sexué et non plus hors du monde romanesque, dans l'épreuve occidentale et non plus orientale du désenchantement féminin : « Je restais plantée dans un coin en observant la scène. Les femmes du pacha ne se souciaient pas de moi. Il leur avait suffi d'un coup d'œil pour juger ma toilette et pour me rejeter, par leur indifférence, hors du monde féminin — rude leçon que confirmaient les vérités consignées, en tête de mon journal, sur mon peu d'agrément physique et social. Cette fois, je me mis à trembler de colère et de chagrin. Ainsi ces femelles sans esprit ni charme me refusaient d'instinct la possibilité de connaître les bonheurs de leur élémentaire destinée, bonheurs pour lesquels je me sentais pourtant faite aussi bien qu'elles et dont je commençais à me demander si jamais ils seraient miens. Troisième rencontre avec la solitude que cette visite à ce harem ! Et qui me blessait à tel point qu'en retraversant les cours plantées d'orangers de la seigneuriale demeure, qu'en m'attardant sous ses arcades fleuries avant de regagner le centre marchand de la ville, j'eus besoin de définir ma peine et d'exprimer ce dépareillement qui me crevait le cœur ! Toujours inexperte à trouver des mots qui m'appartiendraient en propre, je ne sus que murmurer : — C'est moi la Désenchantée ! ²»

2. Louise Weiss, *Souvenirs d'une enfance républicaine*, Denoël, 1937, p. 165.

Ce qui nous échappe et nous tire

On recourt à la fiction pour dire ce qui, en réalité, nous échappe et nous tire.

Telle est ma petite définition de la fiction, et je vais essayer d'expliquer pourquoi c'est elle, au lieu d'autres plus fines et plus élaborées, que l'expérience de la vie m'a imposée. Cette expérience de la vie, cette réalité que j'inscris au cœur de ma définition de la fiction, je n'ai pu l'assimiler que grâce à l'écriture (je dis bien que « je *n'ai pu* l'assimiler que grâce à l'écriture ». Pour ça, d'ailleurs, que la réponse de Samuel Beckett à la question « À quoi bon écrire ? — Bon qu'à ça. », demeure, par son côté *faute de mieux*, la plus humble, la plus ferme, la plus près du choix imposé d'écrire). Mais ce n'est pas tant pour montrer qu'on n'a pas le choix de l'écriture que je vais témoigner ici par ma pratique d'écriture ; c'est surtout que celle-ci (dont je ne puis affirmer qu'elle dépassera le roman en cours, tout

dépendant de l'état d'être auquel me fait accéder chaque livre) témoigne que la fiction peut naître là où on ne l'attend pas. Voici, en effet : j'ai le sentiment d'avoir écrit pour comprendre ce qui avait l'air d'aller de soi pour les autres, pour comprendre comment vivre ; sans doute que dire cela, c'est encore et déjà de la fiction, une de ces formules par lesquelles on croit s'expliquer ce qu'on a fait ; reste que cette formule de reconstruction me paraît la moins fautive : j'ai voulu comprendre comment on fait pour vivre, j'ai voulu sortir d'une certaine stupeur de les voir faire ; or, qui dit comprendre dit primauté de la réflexion intellectuelle ; j'aurais donc dû produire des textes de réflexion plutôt que de la littérature. Des textes de réflexion, j'en ai certes produits ; pourquoi donc est-ce que j'y lis plutôt la fiction de la pensée ? Dans cette mesure, je mets mes essais et mes romans dans le même sac, littéraire. Et dans cette même mesure, mes romans me semblent, entre autres, des instruments pour comprendre comment nos raisonnements sont indissolublement mêlés aux situations réelles que nous vivons.

Il va sans dire que cela contrevient à la fautive distinction entre pensée et littérature, qui n'a pas toujours prévalu, tant s'en faut, mais qui prévaut depuis une vingtaine d'années en France. Un roman qui pense serait un roman qui pense trop pour être un roman formellement neuf.

Mon chemin d'écriture a vraiment commencé le jour où je me suis attardé à un carrefour un peu trop longtemps...

Bien sûr, il y avait eu des années de textes auparavant ; bien sûr, dire que tout a commencé à un carrefour est une façon de s'amuser après-coup avec sa vie — encore une de ces fictions efficaces par lesquelles on refait le chemin fait. Mais l'épisode n'en eut pas moins lieu, et sur l'instant, j'ai senti la chose.

La chose, c'est-à-dire que ce jour-là, à ce carrefour de la ville où je vivais, à ce carrefour où je passais un fois de plus sans que ce fût souvent, où j'attendais dans ma voiture que le feu passe au

vert, je me suis dit : pourquoi est-ce qu'à chaque fois que tu passes là, tu es intrigué par ce bâtiment, là en face, qui n'a rien, mais alors rien d'intrigant ?

Il faut savoir en effet que ce quartier de la ville ne présentait aucun intérêt architectural. On peut le voir encore, dans cette ville de province qui a un nom puisque toutes en ont un, semble-t-il, mais pas le même que les autres. Dans le quartier de cette ville moyenne entre les villes moyennes qui comme elle ont un nom, donc, les maisons et bâtiments sont du style d'immédiat après-guerre, un de ces styles qui tendrait assez vers un certain « degré zéro », si ce n'est qu'il est aisément repérable, la preuve : tout le monde peut comprendre qu'un quartier d'après-guerre ne présente rien qui soit digne de l'attention d'un habitant lambda.

Le feu passa au vert enfin — tous les feux rouges passent au vert à un moment ou à un autre. Mais le soir, chez moi, irrité de constater que je repensais à ce carrefour sans intérêt, je griffonnais quelques lignes pour me débarrasser de cette ineptie. Des lignes, bientôt des pages, où j'essayais de comprendre, mais de comprendre quoi : ce qu'il y avait de moins intéressant à comprendre... Et me voilà, le lendemain, le surlendemain, continuant d'écrire pour comprendre pourquoi je m'intéressais malgré moi, bien malgré moi, à un banal bâtiment à l'angle d'un carrefour banal.

Le pire, c'est que ça a donné un texte. Et pire : un texte que j'ai publié. Et pire : un texte que je ne renie pas puisqu'il m'est arrivé d'y renvoyer dans des textes ultérieurs pour éviter de répéter ce que j'avais découvert là ¹.

1. On peut lire ce texte, et avoir confirmation, par les photos et schémas qui l'accompagnent, de la banalité du bâtiment en question, dans la revue *Fin de siècle* (4, 1977).

Qu'avais-je découvert ? Oh, pas grand-chose, comme on s'en doute vu d'où je pars, une évidence : que rien n'est banal au monde, en soi, que le banal n'est que dans notre regard, et que la sensation intense de la vie nous pouvons l'éprouver dans les circonstances les plus apparemment pauvres. Cela, je ne l'entendais pas au sens où l'on projetterait tout ce qu'on voudrait sur un lieu dès lors qu'on s'y attarde ; non, mon texte en témoigne, je n'ai pas saturé ce banal carrefour de fantasmes tout personnels et n'ayant rien à voir avec la pauvreté manifeste du lieu. Je n'ai pas comblé le manque par contraste. Mon texte montre aussi que je n'ai pas, *a contrario*, célébré le banal pour le banal — le « banalisme » serait une resucée du misérabilisme, une esthétique du petit paradoxe qui, outre qu'elle ne mènerait pas bien loin, serait en vérité bien irresponsable par rapport à l'environnement architectural que nous pouvons subir selon nos situations sociales². Mais inutile de préciser plus avant ici ce que j'ai tiré de cette expérience singulière en sa platitude même ; ce qui importe, c'est son rôle inaugural dans ma pratique d'écriture, et de voir que celle-ci procède d'un effort de compréhension qui se sait vain, insuffisant. Car au fond, quiconque lit le texte en question constate que je n'ai toujours pas compris pourquoi ce plat bâtiment m'a mis en arrêt ; que j'en suis d'autant plus marri que, cette fois, j'ai sondé la chose, que j'y ai consacré tout un texte ; d'autant plus frustré que tout cet effort fut au service d'une platitude. Mais justement : c'est là que j'ai vu, cerné, creusé le point aveugle. Le point aveugle au cœur de nos efforts de compréhension. Cette intuition que plus nous pensons notre vie pour nous y guider, plus nous voyons que nos raisonnements

2. Pour qu'il n'y ait pas d'ambiguïté à cet égard, j'avais désigné du nom de *banalyse* l'ensemble d'expériences et d'enseignements que j'avais tirés de ma petite « découverte ». Expériences à base de repérages et de dérives qui, pour le dire d'un mot, tiraient les leçons de la dérive situationniste et de son antécédent surréaliste.

sont des constructions qui bien souvent s'avèrent fables, raisonnées mais fables. Cela ne discrédite pas pour autant l'effort de la raison, bien au contraire, cela rend celle-ci toujours aussi nécessaire, efficace, passionnante, puisqu'on y inclut le soupçon que toute explication n'est qu'un éclaircissement qui en appelle un autre qui en appelle un autre, etc.

En tout cas, mon chemin particulier d'écriture — particulier à mes yeux — commença là. Je n'écrivais plus comme avant. Ce n'était pas la froide jubilation, ce n'était pas encore comme lorsque, bien des années plus tard, avec la rédaction du roman *Antichambre*, j'eus le sentiment d'entrer en possession de ma voix³. Mais tout de même, à partir de ce comique soupçon à l'endroit de ma capacité de m'expliquer les choses, j'ai commencé à entrer en possession d'un regard, un regard qui désormais saurait que plus il focalise et plus il est hypnotisé, plus il fixe et plus il traverse, plus il précise et plus il songe, plus il regarde et moins il peut cesser de regarder car plus il voit et plus il voit que ça lui échappe.

L'instrument servit d'abord pour l'expérience intérieure : « "Que sais-je ?", et non "Qui suis-je ?" », notais-je en introduisant à un des volumes d'expérience intérieure, dont j'aimerais qu'on nomme l'ensemble, si mes cahiers ultérieurs paraissent un jour : *L'Extrait de soi*. Dans ce second des deux volumes à ce jour parus, un fragment parmi d'autres me semble résumer le lien avec ma « découverte » initiale : « À vouloir dissiper pas à pas mes obscurités, je ne vais que d'éclaircissements en éclaircissements aussitôt démentis. Cette démarche précisément finit par m'intriguer [...] : que dirai-je

3. Là encore, au lieu de se répéter, renvoyons au texte où je m'en explique : « Partitions du monologue intérieur », in *Quai Voltaire, Revue Littéraire*, 4, 1992. Le roman dont il est question parut chez Quai Voltaire en janvier 1991.

demain de ce que j'ai dit aujourd'hui, comment ma vérité d'un jour s'avérera mensonge du lendemain, par quels rebondissements ? Cette narration qui dévide ses épisodes, cette litanie qui épuise une à une ses croyances, serait-ce là *penser* ? *Dépenser*, devrait-on dire. ⁴».

Ainsi donc, loin de minimiser les pouvoirs de la raison, mon intuition de sa fonction imaginative les renforçait à mes yeux. Un de mes livres va éclairer ce propos. En effet, je suis allé jusqu'à écrire sur un événement historique, les six dernières semaines de Robespierre, alors que je n'ai pas la formation d'un historien ⁵. Pourquoi ai-je été fasciné par ces six dernières semaines ? Six semaines avant sa chute, Robespierre orchestre la fête de l'Être suprême et semble véritablement diriger la Révolution. C'est aussi une période très concentrée où se sont rejoués, à l'accélééré et dans un de ces accès de fièvre propres aux périodes où l'Histoire nous implique, la plupart des problèmes que durent assumer les révolutionnaires français. Or, que savais-je en me lançant dans les recherches historiques sur cette période ? Que les historiens, en près de deux siècles de travaux, estimaient que la chute de Robespierre restait un événement à la fois crucial et brouillé ; net par ses conséquences, mais assez stupéfiant dans son déroulement ; et que cette histoire d'Être suprême n'était pas vraiment réglée, ayant donné lieu à des interprétations souvent schématiques et à des illusions rétrospectives. Voulant comprendre, je fis tout le travail de recherches d'un historien et rencontrai des spécialistes de la période (Mona Ozouf, Bernard Vinot, Marcel Gauchet, Jacques Guilhaumou, notamment) qui m'aidèrent dans ce travail. Mais pendant ce temps, que faisais-je de tout cela, moi qui n'étais qu'écrivain ? Je composais la chronique de

4. *Une Affaire de présence*, Castor astral, 1984.

5. *Robespierre, derniers temps*, Seuil, 1984.

l'événement en la tissant, à chaque étape, de toutes les interprétations des historiens interposées entre l'événement et nous. C'est-à-dire que je décrivais les ombres portées des interprétations historiques et idéologiques sur le détail précis des faits, gestes et discours que me livrait la lecture de tout ce qu'on pouvait lire là-dessus (jusqu'aux archives de police). Et dans cette mise en perspective, dans ce constant va-et-vient entre faits, discours, documents et interprétations idéologiques, je voyais et montrais l'énigme du concret. Énigme parce qu'il n'y a nul mystère dès lors qu'on fait le travail d'historien en bonne méthode, mais qu'il y a toujours un reste de sens qui échappe aux explications que l'on donne des événements les plus denses de l'histoire humaine. On retrouve ce que je disais de ma banale découverte au début : au cœur des faits (qu'il s'agisse d'un banal lieu, du petit moi, ou d'un événement universel), quelque chose se dérobe toujours, qui aimante notre réflexion, lui fait produire des explications pertinentes et toujours insuffisantes. Pour moi, la fiction est là : dans ce manque au cœur de l'intelligence qui aboutit, dans cette indécision qui reste au bout de l'effort de précision, dans ce qui échappe à la pensée lors même qu'on pense, dans notre perpétuelle accommodation au réel qu'à la fois on voit net et qui se dérobe.

C'est ainsi que souvent, après coup, nos raisonnements apparaissent comme autant de fictions ⁶. C'est aussi vrai de ce que les hommes se racontent avec l'Histoire que pourtant ils font. Comme un grand songe concret.

Ajoutons, pour voir l'enchaînement qui s'est imposé avec les livres suivants sans que je l'aie concerté, ajoutons que dans ce livre sur Robespierre, je considérais que réécrire la chronique de ce qui s'était effectivement passé deux siècles auparavant mais en

6. Cf. « Nos raisonnements comme fiction... », in *Quai Voltaire, revue littéraire* 5, 1992.

utilisant tout ce que le roman moderne nous a légué en matière de techniques narratives, loin de nous éloigner des faits permettait de les revoir autrement. Un gain de lucidité pouvait résulter de ce nouvel éclairage formel sur des faits déjà maintes fois rapportés. Et puis, la dédicace au cinéaste Francesco Rosi signalait ce qui animait ma tentative : de Rosi je tirais cette forme narrative de l'enquête que l'on mène pour comprendre un événement public. *L'Affaire Mattei* ou *Main basse sur la ville* sont des chefs d'œuvre qui confirment que la politique n'est pas chose abstraite, vouée à susciter des œuvres didactiques et mineures. L'interrogation politique, dans ce qu'elle implique concrètement pour tous les hommes, y est montrée dans son incarnation autant que dans l'intelligence qu'elle requiert.

Or, le livre qui marquera pour moi l'étape importante après *Robespierre, derniers temps*, conjuguera les deux enquêtes : l'enquête sur la vie publique et l'enquête sur soi. Dans une intrigue qu'il n'est pas intéressant de résumer ici, le roman *Antichambre* met en jeu un narrateur qui ne peut plus se fermer les yeux sur un événement passé qui a irrémédiablement blessé sa vie ; événement affectif, mais pas seulement, car dans le trio du désir il est celui qui a tourné le dos au monde qui autrefois le révoltait. Et voilà la quarantaine, en pleines années quatre-vingt où chacun a été convié à ne plus penser qu'à soi. Selon l'idéologie dominante, le regard sur soi n'est pas le même, évidemment. Et selon nos espoirs ou désespoirs à l'égard de la marche des hommes ensemble, la couleur du ciel change. C'est très concret, ces choses-là, même si on l'admet peu ; mais l'objet de la littérature n'est-il pas de sonder ce que l'on admet peu ?

Dans ce roman où c'est à la fin l'écriture qui me l'a fait écrire de bout en bout, j'ai entendu, à travers la voix du narrateur, nos raisonnements tourner en boucle autour de ce qu'on veut et ne veut pas voir. J'ai vu, sous le ressassement de nos pensées, la spirale se former peu à peu qui nous amène au foyer oublié, pour peu qu'on cherche et accepte vraiment notre langage à nous pour

dire les choses. J'ai vu, dans ce fil d'écriture d'*Antichambre*, que nos raisonnements sont autant de fictions où l'on croit s'expliquer et où, quotidiennement, on affabule ; mais à force de s'écouter, littéralement, les faits de notre vie et la vie d'autrui remontent du sein même de nos auto-explications fictives. Alors on voit, comme jamais du moins. On peut appeler cela le réel ; cette fois c'est lui qui apparaît au cœur de nos fictions.

J'ai dit, ci-dessus, que la couleur du ciel n'était pas la même selon nos espoirs ou désespoirs quant à la vie des hommes ensemble et demain. Il en va de même pour notre vision de la succession des œuvres d'art, ce long temps de l'art. Après *Antichambre*, que j'avais écrit dans le désespoir où me plongèrent les années quatre-vingt, le roman-étape déterminant pour moi fut donc le prochain à paraître où, toujours pour répondre à une inquiétude, j'ai été contraint d'interroger cette curieuse mise des créateurs dans l'œuvre, mise au-delà d'eux et par delà leur laps de vie individuelle ⁷.

Selon que l'on croit ou non que le temps est juge, on se désespère ou l'on jouit des modes artistiques du moment. Or, l'époque présente, en ce dernier demi-siècle, est assez désespérante pour l'artiste, au vu de ce qu'on nous a présenté comme œuvres majeures de la période. C'est dans un tel contexte, et pour sonder là encore le vertige, que s'est imposé le sujet de ce roman : un peintre estime désormais vain, et vain à jamais, de montrer ce qu'il peint. Il croit la postérité des œuvres définitivement compromise, livrée qu'elle est aux stratégies du micro-milieu international de l'art qui a imposé et pérennisera, par intérêt, des œuvres d'une pauvreté en vérité consternante pour notre temps. Dès lors, la postérité de l'art moderne est frappée d'absurdité ; elle perpétuera l'absurde actualité de l'art contemporain.

7. Roman à paraître aux éditions Zulma en mars 1996.

Comme *Antichambre* et *Robespierre, derniers temps*, ce roman est la chronique d'une crise de conscience. Ne plus croire au travail du temps peut changer jusqu'à notre perception des meubles autour de nous, du sol qui n'est plus ferme que sous nos semelles et vacillant autour — jusqu'à la perception du battement cardiaque.

Au total, on constate que mes romans, en fait de fiction, sont bien pauvres en imagination. Ce qui m'attire, c'est l'ombre qui toujours est sous la lampe, comme dit le proverbe chinois, c'est-à-dire ce qui est sous nos yeux et que nous ne voyons pas, tant nous y sommes habitués. Ou, pour rappeler ma petite définition du début : ce qui, en réalité, nous échappe et nous tire. Dans le fond, j'ai l'impression que mes romans naissent d'un « bougé » par rapport à ce que je vois, un « bougé » photographique pour révéler ce qui se cache en pleine lumière. Je ne peux sur ce point conclure autrement que je l'ai fait encore récemment : « J'écris du roman sans guère de fiction ; je pratique la fiction comme une sorte de déplacement, de "bougé" qui sert à révéler ce qu'on ne voit pas dans ce qui passe pour réel. [...] Ce que Truman Capote appelait le *non-fiction novel*, roman non fictif, m'est une référence à cet égard. Bref, il s'agit de voir vraiment ce qui est là, pour nous, en nous, sous nos yeux. Littérature de l'attention. Somme toute, ce qui se passe parmi les hommes et en dehors est plutôt étonnant ; et si l'on doit craindre une chose avant de quitter l'existence, c'est de n'y avoir pas été assez attentif. Pourquoi donc chercher ailleurs, inventer ? Tâchons au moins de voir. ⁸»

8. Préface à *Ce que nous dit la vitesse*, Quai Voltaire, 1994.

La fiction, l'éveil des possibles

C'est la réalité qui éveille les possibilités, et vouloir le nier serait parfaitement absurde. Néanmoins, dans l'ensemble et en moyenne, ce seront toujours les mêmes possibilités qui se répéteront, jusqu'à ce que vienne un homme pour qui une chose réelle n'a pas plus d'importance qu'une chose pensée. C'est celui-là qui, pour la première fois, donne aux possibilités nouvelles leur sens et leur destination, c'est celui-là qui les éveille.

ROBERT MUSIL

En essayant — à peine, car ô combien douloureuse est la conscience aiguë de la distance qui sépare ma connaissance de l'univers concret de celle du moindre scientifique — en essayant donc de me représenter vaguement la marche générale des sciences contemporaines (pardonnez si je me hasarde), je crois entrevoir que notre connaissance du monde est réglée par des « modèles » où le fictif ne s'oppose pas au réel mais se donne au contraire pour seule façon de l'appréhender. Il me semble — parfois — que la littérature pourrait être conçue comme un type particulier de « modélisation » fictive du monde.

Mon appréhension de ce qui existe est composée d'une infinité de récits — récits de l'histoire, récits des informations, des conversations, des savoirs, des voisins, etc. — récits par lesquels je peux percevoir infiniment plus que ce à quoi m'ouvrent mes sens et ma conscience. Parce que les récits romanesques disent eux aussi le monde et me permettent de le saisir — et par conséquent de le transformer —, il faut peut-être cesser de penser la littérature en fonction de l'opposition trop simple du réel et du fictif.

Quand je suis devant mon écran d'ordinateur, et que je crois avoir quelque chose à dire — quelque chose d'important, qui n'a pas encore trouvé sa formulation, d'important pour aujourd'hui et pour tous —, je choisis la fiction parce qu'il est dans la nature de certaines... idées, disons, de ne pouvoir être dites que sous la forme d'une fiction. Et aussi parce que le roman est un récit dont le pouvoir englobant, intégrateur, est particulièrement puissant : écrire un roman équivaut à créer *un monde* possible. C'est en ce sens que le romancier, un de ceux pour qui une chose réelle n'a pas plus d'importance qu'une chose pensée, pourrait être appelé éveilleur des possibles.

Ainsi, je n'ai pas tant l'impression que mon travail de romancier demande de l'imagination que de la réceptivité ; l'impression (l'illusion) qu'un savoir commun, c'est-à-dire partagé, ou plutôt au bord de l'être, dont je suis dépositaire (comme les autres, mais moi j'ai envie de le mettre en mots), aspire à la verbalisation. Il s'agit de formuler la chose commune, de la transcrire dans un monde possible. Autant que faire se peut.

Comment donc m'y prendre pour parler, écrire, de ces choses très réelles, comment m'y prendre pour traduire... disons, les possibles du réel — car il est bien clair qu'il ne s'agit ni d'imiter ni de reproduire : comment imiter ce qui n'est que virtualité, que « possible » ?

Je voudrais montrer certaines spécificités de ce travail d'écriture romanesque, montrer comment le roman, fiction, représente, par

sa forme même autant que par son contenu, la situation très réelle — et évoluant avec le temps — de l'homme dans l'univers. Selon mes choix formels (narration, focalisation), je mets en scène des postures de narration, indiquant par là comment se révèle la vérité du roman (qui la détient, qui la livre ?), et je contrains le lecteur à une certaine posture de lecture (actif, confiant, passif, etc.). Ces choix témoignent donc d'une certaine conception de la posture de l'homme dans l'univers.

L'histoire des formes du roman moderne (en gros le roman depuis la fin du XVII^e siècle), analysée notamment à travers le problème fondamental de la restitution de la vie intérieure, permet de se faire une idée de ces diverses postures.

NARRER

Romancier, je pratique un art particulier, la narration. C'est ainsi que je tente d'éveiller les possibles. Parmi les genres littéraires sérieux, pour adultes et qui relèvent de la fiction, il n'y a plus que le roman et la nouvelle qui soient des genres narratifs, c'est-à-dire des genres mettant en œuvre un narrateur, ou du moins une instance narratrice. Au théâtre, le personnage joue sa vie devant le spectateur. Dans le roman, une voix, anonyme ou « incarnée » (récit à la troisième ou à la première personne), narre l'histoire. « Il était tout près de huit heures quand Jacob Pietrovitch Goliadkine, conseiller titulaire, sortit d'un long sommeil, bâilla, s'étira, se décida enfin à ouvrir tout à fait les yeux. ¹ » Goliadkine se réveille, mais c'est le narrateur qui raconte ce réveil. Ce narrateur ne prendra jamais un contour bien déterminé, il est simplement une voix dont l'identité est constituée et délimitée exactement par l'ensemble des mots qui composent le roman, à l'exception de ceux que l'on pourra attribuer à l'un des

1. Dostoïevski, *Le Double*, Gallimard, coll. Folio, p. 27.

personnages et qui seront alors des citations de paroles ou de pensées, le plus souvent rapportées par le narrateur : « *Vous êtes pas lui* », dit-elle, derrière son visage éteint, avec l'étonnement sérieux d'un enfant. « *Non, madame* », dit Byron. Il s'arrête, se retourne à demi, les planches en équilibre sur son épaule. « *J crois pas. Mais qui c'est-il que j'suis pas ?* ». ²»

Ici, tout ce que je n'ai pas mis en italiques relève de la voix du narrateur. On sait aussi (on me pardonnera de redire ces choses bien sues, mais j'ai besoin de dérouler ma pelote depuis le début pour bien tricoter ensuite — et puis autant se mettre d'accord sur le sens des mots), on sait qu'il ne faut plus confondre celui qui parle dans le roman et celui qui y voit. Ainsi, et par exemple, dans *Lumière d'août*, il est inexact de dire que Byron Bunch est le narrateur du deuxième chapitre, comme on l'a fait quelquefois, incité sans doute par la première phrase : « Voici ce que sait Byron Bunch : c'était un vendredi matin, il y avait de cela trois ans. Et les hommes, dans l'atelier de rabotage, levèrent les yeux et virent l'étranger, debout, qui les regardait. ³» Bunch est celui par lequel sont vues et/ou pensées les scènes, non celui qui les narre. D'ailleurs, s'il était le narrateur, comment faudrait-il interpréter par exemple cette phrase située vers la fin du chapitre : « Elle n'a pas bougé. Sa voix est calme, mais Byron est déjà amoureux *bien qu'il ne le sache pas encore*. ⁴» Sauf à imaginer une narration rétrospective (ce que les temps employés dans le chapitre ne suggèrent guère), il faut penser ici qu'il nous est révélé quelque chose sur sa vie intérieure dont il n'est pas conscient, ce qui exclut qu'il puisse le narrer. En fait, dans ce deuxième chapitre, Bunch est le foyer à partir duquel est *focalisé* le récit.

2. William Faulkner, *Lumière d'août*, Gallimard, coll. Folio, p. 75.

3. *Ibid.*, p. 53.

4. *Ibid.*, p. 81. Souligné par nous.

En termes de contenu, ce qui fait la particularité de cette forme de narration qu'est le roman (par rapport au texte documentaire, par exemple) est chose très singulière si l'on veut bien y songer. Käte Hamburger formule en ces termes la singularité du récit à la troisième personne : « La fiction épique est le seul espace cognitif où le Je-Origine [la subjectivité] d'une tierce personne peut être représenté comme tel. ⁵» Comme tel, c'est-à-dire comme appartenant à une tierce personne. C'est donc dire que le roman — et si c'était uniquement cela la raison de son succès depuis trois siècles ? — est le seul texte qui permette de pénétrer dans l'intimité d'une subjectivité qui n'est pas celle de celui qui profère le discours, et qui n'a ni conscience ni volonté d'être dévoilée (le narrateur ne répète pas quelque chose qui lui aurait été préalablement dit). Lorsque l'héroïne de *Fort comme la mort* quitte le peintre avec lequel elle vient d'échanger un baiser et qu'elle essaie de longues heures durant de mettre de l'ordre dans ses sentiments ⁶, nous suivons le cours de sa pensée, culpabilité, amour, mépris soudain pour l'époux, etc., sans qu'elle en ait informé personne (surtout pas), et ce n'est pas elle qui narre les méandres de ses pensées. Miraculeusement, nous sommes dans son esprit sans qu'elle le veuille ou le sache. Il n'y a que le roman qui mette en scène un tel dispositif, qui permette ce type de rapport à l'univers mental d'autrui. Cette spécificité qui concerne le contenu du texte narratif peut donc être considérée comme un des éléments essentiels de sa définition.

La naissance du roman moderne s'est caractérisée par le développement de l'intériorité des personnages, et cette caractéristique s'est confirmée au fil de l'évolution du genre. Parallèlement, plus la psychologie individuelle du personnage prenait d'importance, plus le narrateur se faisait discret et

5. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986, p. 88.

6. Maupassant, *Fort comme la mort*, Gallimard, coll. Folio, pp. 59 & sq.

neutre. L'évolution est très sensible au cours du XIX^e siècle. Chez Balzac, le narrateur commente sans cesse les événements et profère toutes sortes de vérités générales sur la condition humaine : « Néanmoins [Rastignac] n'attendit pas le lendemain et l'heure de partir sans une sorte d'impatience. Pour un jeune homme, il existe dans sa première intrigue autant de charmes peut-être qu'il s'en rencontre dans un premier amour. La certitude de réussir engendre mille félicités que les hommes n'avouent pas. ⁷ » Et le narrateur du *Père Goriot* de continuer ainsi à propos du désir, des passions et des tempéraments. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce qui se fait entendre, ce n'est plus la conscience du narrateur mais celle du personnage. Un aboutissement de ce mouvement semble être la naissance, à la fin du siècle, des romans du flux de conscience, où l'ensemble des perceptions, idées, sensations ou souvenirs du personnage constitue toute la matière romanesque ⁸.

DE BALZAC À JAMES

Puisque progressivement la narration de la vie intérieure est devenue centrale ⁹, cet effacement progressif du narrateur, du XVIII^e au XX^e siècle ¹⁰, s'est évidemment accompagné d'une

7. *Le Père Goriot*, Robert Lafont, coll. Bouquins, p. 121. Je cite, pour le plaisir, Proust moquant ces interventions du narrateur dans *Pastiches et mélanges* : « Mme Firmiani suait dans ses pantoufles, un des chefs-d'œuvre de l'industrie polonaise » Gallimard, coll. L'Imaginaire, p. 17.

8. Peut-être faut-il mettre aussi au compte de ce mouvement l'écriture de romans purement dialogués, tels ceux d'Ivy Compton Burnett, dont c'est le célèbre trait distinctif. Ou encore, récemment, *La Traversée des monts Noirs*, de Rezvani (Stock, 1991) et *J. R.*, de William Gaddis (Plon, 1971, 1993).

9. Bien sûr, par vie intérieure, je ne désigne pas seulement les pensées et sentiments intimes du personnage, mais l'écran de la psyché sur lequel se projette toute réalité extérieure.

10. Il est bien clair que la trajectoire ici brossée concerne les récits à la

tendance à privilégier la focalisation interne (c'est-à-dire que le lecteur ne connaît de l'univers romanesque que ce que le personnage-foyer en perçoit). Dès Balzac et Stendhal, les deux options coexistent. Le premier adopte la focalisation zéro, c'est-à-dire que le monde qui nous est montré n'est pas restreint par la vision d'un (ou deux) personnage(s) mais semble relever d'une omniscience. Nous, lecteurs, percevons tout : l'intimité de chaque conscience, comme les événements qui ne sont perçus par aucune des consciences mises en scène dans le roman. Ce choix (outre le fait qu'à l'époque personne ne formule encore la nécessité d'adopter une optique restreinte et cohérente) est le corollaire des trois caractéristiques du roman balzacien : une vision sociologique de la personne, une acceptation de la société comme un donné cohérent et intelligible, et un traitement pour le moins négligent de la psychologie.

À la même époque, le récit stendhalien a tendance à abandonner l'omniscience et à ne montrer du monde romanesque que ce que la conscience d'un personnage en sait et en voit ¹¹. Chez Stendhal, la définition de la personne n'est pas uniquement sociologique : l'univers intérieur du personnage prime (ou finit par primer) sur ses ambitions sociales, et ses passions ne sont plus considérées comme source de trouble (ce qu'elles sont toujours pour le personnage balzacien). La société est encore perçue comme un donné intelligible et cohérent mais la vérité du personnage n'y trouve pas nécessairement sa place et il entretient avec elle une relation critique. Julien Sorel commence par rechercher le pouvoir social et finit par accorder la primauté à sa vie affective.

troisième personne. Dans le roman à la première personne, où la plupart du temps le narrateur est le personnage principal, il est évident que la focalisation est interne, centrée sur ce personnage-narrateur qui concentre tout l'intérêt du récit.

11. Je dis « tendance » car la focalisation n'est pas absolument rigoureuse chez Stendhal.

Entre ces deux options, ce sont deux conceptions de la vérité romanesque qui se jouent. Soit elle est diffusée d'en haut, par ce narrateur qui combine les facultés de narrer et de tout voir, et qui jette un regard compréhensif et complaisant sur ses créatures. C'est le cas de Balzac, romancier qui délègue au narrateur son autorité ¹², c'est-à-dire que le narrateur est alors la voix qui détient l'ultime vérité des êtres et des situations. Soit la vérité n'est que partielle, fragmentaire, vérité de quelqu'un et non vérité absolue, vérité qui annonce sa limite et son aspect provisoire en se révélant progressivement par le truchement d'un personnage. C'est le cas de Stendhal, chez qui la vérité sourd de la trajectoire même du personnage. On peut faire raisonnablement l'hypothèse que c'est la conception de la vérité qu'elle impliquait qui a progressivement rendu caduque l'utilisation d'un narrateur omniscient.

Dès la seconde moitié du siècle, chez Flaubert, la vie intérieure devient centrale et déterminante : les personnages n'agissent plus, ne construisent plus, ils se constituent par leur capacité de représentation du monde. Flaubert adopte donc (quoique sans rigueur absolue) la focalisation interne. Pour traduire cette activité de représentation, il utilise la narration à la troisième personne, mais avec ceci de particulier qu'elle sert chez lui à objectiver des phénomènes subjectifs : la subjectivité d'Emma Bovary est livrée comme un phénomène non personnel, ses désirs, par exemple, ne lui appartiennent pas en propre mais sont le résultat de faits sociaux. D'ailleurs, et contrairement au héros stendhalien, elle n'a pas de conscience critique d'elle-

12. Cette autorité est évidemment plus manifeste dans la narration à la troisième personne que dans le récit à la première personne. Celui-ci, parce qu'il affiche la singularité d'une voix, en annonce par là même la limite : ce n'est que le point de vue d'une personne. Et surtout, ce narrateur fait quasiment l'effet d'être aussi fictif que les personnages.

même. Ainsi, elle est bien le produit de sa condition sociale (fille du père Rouault), mais sa vérité ressortit à sa représentation du réel, c'est-à-dire à sa vie intérieure.

La nécessité d'adopter une optique cohérente a été clairement formulée pour la première fois par Henry James : dans ses romans, le monde ne devient intelligible que dans la mesure où il passe par le foyer d'un personnage. Dans sa préface pour *La Princesse Casamassima*, il a exposé la nécessité de créer dans le récit un personnage tel qu'il équivaldrait à mettre « une intelligence — d'une espèce ou d'une autre — en tant que milieu réfléchissant et colorant — au courant de l'aventure dans son ensemble. ¹³» Il insiste dans cette même préface sur le fait que « les personnages d'un tableau, les protagonistes d'un drame, ne sont intéressants que dans la mesure où ils sont conscients de leur situation respective ¹⁴». Car, écrit-il encore, « la clarté et l'aspect concret de tout ensemble descriptif dépendent de l'observation *concentrée* qu'en fait un individu ¹⁵». Cette volonté de créer des personnages « intensément conscients » de la situation, c'est-à-dire en somme occupant quasiment la position du narrateur omniscient, s'accompagne bien évidemment d'une relégation de celui-ci dans un rôle tout à fait discret. Du point de vue de la focalisation, James se situe donc en opposition complète avec la méthode balzacienne : il adopte dans le roman un principe de subjectivité, et l'univers romanesque (chez lui souvent un ensemble de relations psychosociales) nous est livré à travers le regard d'un personnage-miroir qui joue le rôle d'une *conscience* immergée dans un *milieu* qu'elle décrypte et qui en retour l'influence.

13. Henry James, « Préface à *La Princesse Casamassima* », in *La Création littéraire*, Denoël-Gonthier, 1980, p. 84.

14. *Ibid.*, p. 78.

15. *Ibid.*, p. 84.

Très rapidement résumée, cette évolution du roman, du point de vue de la focalisation, montre que les choix formels témoignent toujours d'une conception du sujet et de la vérité ¹⁶. En ce sens, encore une fois, le roman n'a rien de *fictif*. D'un autre point de vue, il est clair que mon résumé met également en lumière la *réalité* du travail de la postérité — par là, j'entends la réception à travers le temps : j'ai tracé l'évolution du roman avec un regard rétrospectif qui sélectionne les œuvres en fonction de ce qui les a suivies. En d'autres termes, la postérité a jugé fortes les œuvres qui répondaient à sa représentation de l'homme et de l'histoire, qui l'annonçaient. Mais il resterait à faire l'histoire des options romanesques qui n'allaient pas dans le sens du « progrès » et qui pourtant étaient fortes (ou le seront pour d'autres temps). Ou à attendre les rectifications, comme celles qui font soudainement découvrir ou réévaluer Agrippa d'Aubigné, Diderot ou Nerval... Alors, la version que je donne de l'évolution du roman paraîtrait peut-être partielle. Pour l'heure...

RUPTURE DU DIALOGUE

Ce cheminement du roman, esquissé à grands traits, qui prend de plus en plus en compte l'intériorité, non seulement comme contenu mais comme forme, aboutit à la création des romans du flux de conscience, dans lesquels est restitué l'ensemble des processus et composants mentaux qui occupent l'esprit du personnage. Sans revenir sur les particularités de ce sous-genre ¹⁷, on peut noter plusieurs points qui intéressent directement mon propos : d'abord et à nouveau, que si les

16. Il serait d'ailleurs intéressant et fructueux de reconsidérer la vieille question du « réalisme » romanesque sous l'angle de la restitution de la vie intérieure.

17. Voir notamment mon article, « Qu'est-ce que le monologue intérieur ? », *Quai Voltaire Revue Littéraire*, 4, 1992.

formes changent, c'est que la conception de l'homme dans le monde change. En un siècle, on est passé d'une littérature du destin à une littérature de l'expérience, de la narration de l'histoire à celle de l'existence. La modification concerne les écrivains de toute l'Europe, lors même qu'ils étaient sans contacts entre eux que je sache. Édouard Dujardin publie *Les lauriers sont coupés*, premier roman à être complètement écrit en monologue intérieur, en 1884. Pas de succès, pas d'écho, jusqu'à ce que Joyce attire l'attention sur ce texte en signalant son antériorité par rapport au fameux monologue de Molly Bloom qui termine *Ulysse* (1924). Entre-temps, Arthur Schnitzler publie à Vienne, en 1901, *Le Lieutenant Gustel*, longue nouvelle intégralement en monologue intérieur. Et il faut encore citer Knut Hamsun, Norvégien éloigné des grandes capitales culturelles et des modes, qui écrit dans un essai de 1890 : « Je rêve d'une littérature peuplée de personnages dont la caractéristique fondamentale, littéralement, est l'inconséquence. ¹⁸» La conséquence, à laquelle renoncent les romanciers d'alors, naissait de la vie du personnage conçue comme destin, celui-ci résultant de la conjonction des deux forces, intérieure et sociale/historique. À présent, chez les romanciers de cette mouvance, la seule matière romanesque authentique est celle issue des données immédiates de l'existence (intérieure ou sociale). Le personnage n'est plus du tout conçu comme volonté de transformation et d'action sur le réel, mais comme le siège d'incessantes représentations du réel. Knut Hamsun note : « Et si la littérature se mettait à s'occuper davantage de mouvements psychiques que de fiançailles, de bals, d'excursions à la campagne et d'accidents toujours considérés pour eux-mêmes ? [...] Nous pourrions par là parvenir à en savoir un peu plus sur

18. « La littérature psychologique », 1890, réédité in *Paa Rune*, Oslo, 1960, et cité par Dorrit Cohn (*La Transparence intérieure*, Seuil, 1981, p. 182).

les ébranlements secrets qui passent inaperçus dans les profondeurs de l'esprit, sur l'insondable chaos des impressions, sur la vie délicate de l'imagination soumise au microscope ; sur les errances imprévisibles des pensées et des sentiments, sur les paysages vierges et dépourvus de sentiers que parcourent l'esprit et le cœur. ¹⁹» Il ne s'agit plus de décrire événements et actions des personnages mais bien plutôt le déroulement de leur conscience, instrument capable d'expansivité et donc pouvant capter le monde autour de lui — quoique de façon fragmentaire et souvent conflictuelle.

Cette narration de la vie de la conscience met donc en œuvre de nouveaux moyens formels. Les écrivains vont utiliser d'abondance — voire exclusivement — des techniques qui avant eux n'intervenaient que ponctuellement dans le récit, telles que monologue intérieur et indirect libre. Mais aussi et par exemple, le roman va intégrer certaines représentations qui étaient traditionnellement réservées au poème. Knut Hamsun indique qu'il cherche à retranscrire ces états psychiques inexplicables, « trop évanescents pour être saisis, pour être capturés ; ils ne durent qu'une seconde, qu'une minute, ils surgissent et disparaissent comme l'éclair d'une lumière fugitive ; mais ils laissent cependant une empreinte, une sorte d'impression, avant de s'évanouir. Et chez ceux qui sont suffisamment sensibles, de ces commotions presque imperceptibles, discrètes comme le bourgeon, des pensées peuvent naître qui conduiront à des décisions et à des actes le jour où le bourgeon s'épanouit en fleur ²⁰». Ou bien encore, le romancier cherchera ses principes de composition dans la musique. Mais surtout, avec les romans

19. *Ibid.*

20. Knut Hamsun, « De la vie inconsciente de l'esprit ». On ne peut s'empêcher ici de songer aux tropismes de Nathalie Sarraute... et à l'impressionnisme, contemporain de Hamsun.

du flux de conscience, on assiste à la mise en œuvre d'un étonnant paradoxe, celui d'une narration... sans narrateur. Car c'est bien cela, à mes yeux, qui donne un si vif intérêt aux romans du flux de conscience, et particulièrement à la forme que les Français appellent "monologue intérieur", et dont Édouard Dujardin fut le premier théoricien ²¹. Il me semble qu'avec cette catégorie de récits l'on atteint non seulement à la forme d'expression la plus radicale de l'intériorité, mais encore à une sorte d'aporie : où est le narrateur de cette narration ?

Si l'on veut décrire en termes de technique narrative le principe qui régit *Les lauriers sont coupés* ou le long monologue de Molly Bloom, on doit dire que la voix du narrateur s'y est tue, abolissant ainsi le dialogue qui jusqu'ici se trouvait à la source de toute narration, celui que le narrateur entretenait avec le lecteur (virtuel) du récit. Le personnage se met à parler (penser) sans l'intercession du narrateur et ne s'adresse d'ailleurs lui non plus à personne : Dujardin définissait bien le monologue intérieur comme un « discours sans auditeur et non prononcé » ; pas plus que le narrateur, le personnage n'a l'intention de se faire entendre. Si l'on modélise le dispositif romanesque comme dialogue d'un *Je* et d'un *Tu* (le narrateur et le lecteur virtuel) à propos d'un *Il* (le personnage), on constate que la singularité du roman du début du xx^e siècle consiste à avoir supprimé le dialogue (car l'absence du *Je* implique celle du *Tu*). Le *Il* est laissé seul à sa divagation, « sans intention de se faire entendre », lui non plus.

Comme je l'ai montré ailleurs ²², cette rupture du dialogue est si forte qu'elle se reproduit même dans les récits qui relatent

21. Il y a consacré de nombreuses conférences, réunies dans son essai intitulé *Le Monologue intérieur* (1931), où il a défendu la pureté de la définition contre les extensions abusives, selon lui, que lui donnaient certains auteurs de l'époque.

22. Voir mon article « De la vie intérieure », dans *L'Atelier du roman*, 1996, 5.

l'intériorité dans une forme plus traditionnelle : le roman à la première personne. Ici, même si le narrateur existe bien, instituant donc un lecteur nécessaire, il ruine par ailleurs la connivence minimale qu'implique tout dialogue. Dans *Le Bavard* (1946), de Louis-René des Forêts, si le narrateur s'adresse constamment à des « Messieurs », il finit par les congédier brutalement avec un « Allons, Messieurs, puisque je vous dis que je ne retiens plus personne ! », après avoir indiqué que l'histoire qu'il vient de raconter n'était que bavardages et mensonges. De même, le psychanalyste qui préface le texte « autobiographique » que constitue *La Conscience de Zeno* (1923), annonce d'emblée qu'il est truffé de mensonges. Si dialogue il y a, il s'agit toutefois de se défier du narrateur qui, loin de dire l'ultime vérité des choses et des êtres, s'avoue menteur.

Je laisse à chacun le loisir de spéculer sur le sens de cette rupture du dialogue. Mais il me semble qu'elle caractérise une tendance forte du roman au xx^e siècle. Et qu'à n'en pas douter elle doit révéler quelque chose sur notre modernité.

CONTRE LA DÉFIANCE

Enfin le roman français n'a pas été très aimé ce siècle-ci. D'abord Valéry, qui ne voulait pas faire sortir sa marquise à cinq heures, puis Gide, qui ne rêvait lui aussi que d'être poète et qui ne cessa d'écrire des romans où il signifiait avec insistance qu'il n'était pas dupe du roman. Breton encore, pour qui toute l'entreprise romanesque tombait pour cause d'insignifiance et... d'indignité : « Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie, que de la part de tout homme il peut être indigne de cristalliser ceux qui lui paraissent tels. ²³» Un Sartre ensuite qui tenta de redorer le blason du genre en

23. *Premier Manifeste du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 19.

défendant le roman engagé — mais dont les romans ne furent ni assez forts ni assez novateurs.

Peut-être ces difficultés et ces réticences du premier demi-siècle expliquent-elles l'ardeur théoricienne qui se déchaîna dans les années soixante. Car voilà que soudain tout devenait clair : si la création romanesque se portait médiocrement, c'est que l'on n'avait pas encore compris que plusieurs notions centrales étaient périmées. On nous l'avait déjà suggéré dans les années vingt pourtant (Woolf, Joyce, Faulkner...), mais sans doute avait-on mal entendu ici, en France. Alors on allait le répéter, et si fort que, curieusement les propositions d'innovation se tournèrent en interdits. Car il me semble que le lot de l'écrivain français d'aujourd'hui (je ne parle pas des vedettes en tous genres), consiste à porter en lui-même, dans l'intimité de son travail, cette défiance à l'égard du roman qui l'incite à y écrire constamment, d'une façon ou d'une autre : « Attention, je ne suis pas dupe de mon roman. »

Une manière d'exhiber cette lucidité consiste à mettre en scène la fabrication du roman. Il est possible qu'un des signes de la modernité ait été l'autoréférentialité de l'œuvre. C'est Gide avec *Paludes*, puis la kyrielle de romans récents mettant en scène l'écrivain ou le travail de l'écriture. Intéressant, mais cela a tourné à l'impératif : il serait naïf d'écrire un roman ne mettant pas en scène sa propre fabrication ²⁴.

Il est aussi possible que la tendance de la modernité ait été de rapporter l'œuvre à ses composantes essentielles et nécessaires. En 1890, le peintre Maurice Denis affirme : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane

24. De là peut-être cette manie de représenter l'écrivain au travail qui atteint les romans les plus populaires, comme ceux de Stephen King.

recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Dès lors, le mot d'ordre semble être qu'il faut renoncer à toute représentation. Le critique d'art Clement Greenberg écrit : « L'essence du modernisme, c'est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, non pas dans un but de subversion, mais pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre. ²⁵» La modernité représente, selon le critique américain, un processus d'« autopurification » des arts qui les conduit à rejeter toutes les « conventions non essentielles à la viabilité d'un moyen d'expression ²⁶». De là l'interdiction, de fait, et pendant plusieurs décennies, de la peinture figurative, par exemple.

Il est vrai que la littérature aussi a tendu vers cette « purification », qui l'a conduite à se rapporter à ses composantes essentielles : c'est ainsi que s'explique, entre autres, la création des romans du flux de conscience. Parce que le roman est avant tout le récit qui permet l'expression de l'intériorité, on en est venu, au xx^e siècle, à des formes qui ne mettaient plus en scène que l'intériorité, comme le monologue intérieur.

On trouve, pour la littérature, des affirmations équivalentes à celles de Clement Greenberg, par exemple chez Robbe-Grillet. S'attachant, dans *Pour un nouveau roman*, à la défense de sa technique de description des « choses », il répond à ses détracteurs : « Tout l'intérêt des pages descriptives — c'est-à-dire de la place de l'homme dans ces pages — n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description. ²⁷» Et ailleurs : « [Le roman] n'exprime pas, il

25. « Art et culture », cité par A. Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990, p. 66.

26. *Ibid.*, p. 67.

27. « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, 1961, pp. 127-128.

recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même. ²⁸» À travers tous les textes de ce recueil, c'est l'idée d'innocence perdue qui revient, c'est-à-dire, en fait, l'idée que le romancier ne peut plus être inconscient de son langage devenu l'objet même de son travail et de sa recherche. Au risque de ne plus rien dire d'autre — n'est-ce pas le cas du Robbe-Grillet des années soixante ? — que ce travail, à l'exclusion de toute autre partie du réel.

Peut-être que le xx^e siècle a formulé ses innovations trop... fermement, au point qu'elles se sont traduites en autocensure pour les successeurs. Écrire sur des salles de bains, écrire des pseudo-romans policiers, c'est se défier du roman au point de croire qu'il ne peut plus parler que de lui-même, de son histoire, de ses sous-genres ou de sa fabrique. C'est le confiner dans une sorte d'onanisme et croire qu'il ne peut plus dire du réel que cet infime aspect : l'écrivain au travail.

Je dis qu'il faut se souvenir que la spécificité du roman est précisément de ne connaître aucun interdit, de n'avoir pas de lois, pas de règles, pas de poétique ²⁹. Je dis que c'est même cela, cette souplesse, cette liberté, qui l'a rendu capable de se transformer au rythme d'une société en mutation rapide et qui a assuré son actuelle hégémonie. Je dis... des banalités ? Mais pourtant les écrivains d'aujourd'hui (je ne parle pas des vedettes, etc.) sentent tous combien ils sont un peu trop corsetés par une défiance qui est à l'œuvre dans l'écriture même.

Confiance. Tout est ouvert. Il ne s'agit plus d'avancer en excluant des possibilités. Rien n'assure, par exemple et pour revenir à notre marquise, que le narrateur omniscient soit

28. « Du réalisme à la réalité », *op. cit.*, p. 137.

29. Cf. Marthe Robert qui a donné une formulation définitive à ce lieu commun des réflexions sur le roman dans *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1977.

nécessairement devenu une technique éculée. En transformant d'autres paramètres du roman, il peut reprendre une valeur actuelle. À titre d'illustration, si l'on suit Mikhaïl Bakhtine à propos de Dostoïevski, on peut se demander si certains effets produits par les romans du flux de conscience n'ont pas été atteints par le Russe avec de tout autres moyens : Bakhtine analyse le roman dostoïevskien comme roman dialogique, c'est-à-dire « drame philosophique dont les personnages sont des points de vue sur la vie et sur le monde, points de vue incarnés, réalisés dans la vie ³⁰». Ces personnages, s'affrontant au long du texte, ne valent pas moins que l'auteur qui se situe par rapport à eux « dans une position de dialogue sérieusement réalisée et menée jusqu'au bout ». Ici, le narrateur ne s'efface pas, mais sa position change, car « le héros n'est ni un "il" ni un "je" mais un "tu" pleinement valable, c'est-à-dire un autre "je" pleinement qualifié ³¹». Le « grand dialogue du roman » livre alors une image de la vérité comme confrontation de points de vue multiples, mouvement et recherche. La destitution du narrateur détenteur de la vérité ultime y est aussi radicale que dans les formes que j'ai évoquées plus haut. Ainsi, une forme de narration traditionnelle mais avec un changement de statut du personnage, par exemple, aboutit quand même à un roman d'une grande modernité.

Il s'agit donc de tenir une position qui peut sembler paradoxale et qui est au moins double. Bien sûr, l'écrivain doit être conscient (d'une manière ou d'une autre, car je crois beaucoup au somnambulisme) de l'évolution des formes en ce qu'elles représentent des postures différentes de l'homme dans l'univers. C'est ce que j'ai montré à partir de la question de la

30. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, L'Âge d'homme, 1970, p. 280.

31. *Ibid.*, p. 76.

représentation de l'intériorité. Mais cela ne signifie pas qu'il faille considérer qu'il serait désormais interdit d'utiliser certaines formes. Contrairement à ce que suggère un modernisme impératif, inventer n'est pas interdire. Par conséquent, il faut peut-être envisager sérieusement toutes les censures qui nous sont échues et qui brident la création au point qu'il devient très difficile de trouver cinq bons romans français par an. Toutes les injonctions sont déplacées — et particulièrement celle qui dit « Soyons libre ». Mais pour que le romancier reste un éveilleur de possibles, il doit conserver la liberté d'invention des formes et des contenus qui toujours fut sa marque.

Suivi de l'extrait d'un travail en cours « sur le motif », le texte ci-contre constitue la réponse de Jean-Pierre Ostende au questionnement que nous lui avons adressé :

Dans ce numéro, où sont présents philosophes, historiens de la littérature et écrivains, il s'agit pour nous de faire peser la question de la *fictionnalité* sur celle, plus communément abordée, de la *littérarité* ; et, dans ce cadre, interroger les relations qu'entretiennent fiction et réalité. À savoir : quand y a-t-il de la fiction ?

Votre travail d'écriture s'est plusieurs fois nourri de commandes : le monde des cheminots (*Le Pré de Buffalo Bill*) ; la commune de La Garde (*Le Documentariste*) ; le quartier de Saint-Mauront puis les anciennes manufactures de tabac de la Seïta (la friche de la Belle-de-Mai) ; actuellement les usines Merlin-Gérin de Grenoble. Chaque texte réalisant apparemment une relation particulière avec le terrain de sa naissance : d'un reportage sur la mémoire des cheminots pour *Le Pré de Buffalo Bill* à un roman pour *Le Documentariste* — ce dernier, par sa genèse, sa composition et les effets de sa réception, nous paraissant exemplaire des relations complexes que peuvent tisser une fiction et son sujet. Pourtant, il semble que, pour vous, tout écrit entretient fondamentalement la même relation avec son sujet : il relève de la fiction.

Mais, pour revenir sur votre dernier roman, *Le Documentariste*, que dire du petit scandale qu'engendra sa réception par les élus de la commune de La Garde ? Toute ressemblance avec des personnages ou des événements réels n'était-elle pas assez fortuite ? Votre héros, David Strehler, plaçant « côte à côte les photographies et les statistiques, les dessins et les croquis, les souvenirs et les moisis » ressemblerait-il trop à Jean-Pierre Ostende ? et La Garde à La Garde ? et les lagardistes et leurs élus à eux-mêmes ? Le monde fictionnel n'était-il pas assez imaginaire ? ou simplement pas assez flatteur ?

THIERRY DISCEPOLO

La fiction habite le temps

Quand y a-t-il de la fiction ? Voilà le sujet. Oui, quand ? C'est le « quand » qui gêne au début. Bon, quand ? On voudrait du comment. À la rigueur, du pourquoi. Mais du quand...

Est-ce que cela veut dire : au bout de combien de temps le littéral devient-il de la fiction ?

Eh bien je dirais entre huit jours et mille. Mais dans certains cas ce peut être plus long. Voire plus court. Quand y a-t-il fiction ?

Dès qu'il y a des mots et du temps. Toujours. Tout le temps. Le Christ. Les pharaons. Napoléon. La Bible. Dès qu'un jour est passé et qu'il y a un récit, ça fermente. C'est comme l'eau, la levure et l'orge, en apparence c'est simple le whisky. La fiction est aussi une question de temps.

Autant dans *Bellevue Parc* :

Ali le Noir n'avait jamais vu la mer gelée, la mer couverte de glace, même pas des glaçons flottants entre les navires et les cargos.

Il ne connaissait ni l'Alaska ni le golfe de Gascogne.

Ali ne connaissait que le soleil, le vent et la pluie et l'autre Ali, son copain Ali.

Ali n'avait jamais quitté le quartier, mais il ne connaissait pas le quartier.

Il n'avait jamais quitté les immeubles du parc.

On appelait ces immeubles : le parc.

Ali aussi regardait la télévision au douzième étage et il mâchait du chewing-gum.

Ça mourrait sans cesse nuit et jour, ces gens qui se poursuivaient dans ces feuilletons.

Ali pensait à Ali, l'autre Ali son ami, le blanc Ali en bas, celui qui criait d'un autre balcon : « Tu viens, Ali ? »

Et plus tard tous les deux, l'Ali noir et l'Ali blanc, c'était toujours ainsi, toujours les mêmes, n'étaient plus les enfants de balcon, se transformaient le temps de descendre de la tour et devenaient pour quelques heures, quand la rue était venue, les enfants qui errent, les résolus, les enfants tout crus, les enfants de la rue et du parc, devenaient petit sandwich ou pizza. (Éditions du Midi illustré, 1995.)

Ce texte écrit à Saint-Mauront est une fiction.

Et la question après le « Quand y a-t-il de la fiction ? », c'est : « Ce qui est écrit est-il vrai ? », je suppose... Je crois que tout ce qui est écrit trois fois est vrai.

Tout autant pour *Le Documentariste* :

Contacté deux ans auparavant David Strehler venait là, dans le Var, réaliser un documentaire sur la ville sans château où il n'y avait ni comte ni auberge pour l'accueillir le premier jour, lui l'étranger. [...] Au sujet de ce contrat la première question qu'il s'était posée n'avait pas été : « Est-ce fondé ou pas ? » mais plutôt : « Dois-je prouver l'existence de cette ville ? Cette ville existe-t-elle ? Est-elle située à six kilomètres de Toulon ? Y a-t-il un énorme rocher en son centre, une zone appelée le Plan, une tour, une voie ferrée et deux gares ? Abel Gance y tourna-t-il la bataille du pont d'Arcole ? Y a-t-il des marécages, des chevaux, des moustiques ? Y a-t-il une équipe municipale qui reprend en chœur la proposition du maire en tête depuis plus de quarante ans : « Naître et mourir chez nous ! De la crèche à l'université chez nous ! » (Éditions Gallimard-L'Arpenteur, 1994).

Votre question au sujet du *Documentariste* et de sa peu enthousiaste réception dans la ville de La Garde (près de Toulon) : « Est-ce que le monde fictionnel de ce livre n'était pas assez imaginaire ? »

Oui.

« Ou simplement pas assez flatteur ? »

Aussi. Mais que l'on aime un livre ou pas, le malentendu est complet entre une municipalité et un écrivain. N'importe quelle municipalité. Partout. Ce n'est pas La Garde ou le RPR. C'est partout que c'est impossible cet ajustement entre une ville et un écrivain ou un cinéaste ou un peintre. S'ils avaient mesuré un peu ce que c'était, un livre, ils auraient essayé de passer une commande restrictive. Dans le projet d'associer un écrivain et une ville, le mot Ville est inimaginable mais Ville Lecture, alors c'est un trou noir. Écrire Ville Lecture c'est déjà de la fiction :

C'est bien comme cela que cela est

Oh vous exagérez

fingere (feindre) jusqu'à fiction

Le menteur dit « Je mens ». C'est bien que cela soit

Ceci est un roman

toute personne qui se reconnaîtrait

fiction c'est originellement opposé à la réalité

c'est bien comme cela que cela n'est pas

oui le mentir vrai

vous noircissez

c'est le lecteur qui

vous arrangez

je le voyais comme

il est comme

trop beau pour être vrai

La cadence du rat

pour Gilles Barbier, évidemment

Le narrateur de ce récit a entrepris un témoignage sur un personnage, Davai, qui s'est frauduleusement installé dans la friche de la Belle-de-Mai où il se fait passer pour un artiste alors qu'il n'est en fait qu'un surnois ayant besoin d'amour.

Davai était souvent seul dans la grande cour où venaient peu d'animaux, à part des rats, des araignées, des chats et parfois mais plus rarement un cheval. Le cheval était venu avec un cirque et reparti où on ne savait pas.

La grande cour prenait des airs de parking ou de marché de voitures d'occasion.

Davai poussait devant lui des boules assez grosses mais légères, des boules d'herbes fanées. Il poussait ça dans sa blouse grise.

Il portait volontiers une blouse grise et les cheveux très courts des enfants de troupe. Son côté larbin. Pour faire le pensionnaire.

C'est ça l'impression qu'il voulait donner, ce manipulateur, il voulait donner l'impression d'être dans un pensionnat, d'être un des élèves en blouse grise, un des orphelins. Un pauvre.

Il ne l'avait même pas vécue cette enfance de blouse grise, à coup sûr il avait eu une enfance au poil, il ne faudrait pas trop chercher pour en découvrir des belles de révélations là-dessus. Sur son attrait pour les martyrs. Ainsi sa délectation devant la peinture religieuse.

Davaï aimait bien que l'on dise « Pauvre Davaï ! ». Là il était heureux quand on le plaignait. Il fallait voir sa face de rat.

À vrai dire il ne savait pas ce qu'il faisait, Davaï. Il poussait comme cela venait. Des herbes enroulées les unes dans les autres, des herbes en boule poussées par le vent. Il ne suffisait pas de gratter ou de piocher à droite et à gauche pour que cela se construise seul. Cela ne suffisait pas un coup de crayon, un petit zinzin. Non. Il fallait se démener.

C'était son occupation à Davaï de devenir un artiste ou de passer pour un artiste. Et pendant le temps de l'été quand la friche dormait à moitié, le trafic ralenti, Davaï s'entraînait.

Sinon il regardait passer les êtres humains dans la cour. Une ou deux têtes de girafe. Des champions de la Méditerranée. Et Davaï criait : « Vive la Méditerranée ! Vive le conte ! Vive la mosaïque ! Vive les cent dix villages ! » Davaï était heureux quand on l'aimait.

Presque dans le centre de la ville, cette usine abandonnée.

Souvent les soirs il y avait des fêtes. Des lumières, de la musique, des groupes sur une scène, des clients et, pour le service d'ordre, une belle garde noire composée de grands Noirs casquettés, visièrè sur la nuque, avec des bisons sur la poitrine. Venues de la banlieue, des cousines pour les reconnaître. Si possible fréquenter, en cachette.

Il y avait des brochettes, des feux, des assiettes en carton et des verres en plastique qui adoraient voler les soirs quand il y avait du vent. Il y avait souvent du vent. C'était assez beau les vols dans le ciel de carton et de plastique. Et de sauce sur les assiettes.

Il y avait beaucoup de fêtes. Beaucoup de fêtes et de soirées parfois retransmises par la radio (il y avait une radio dans la friche). Les demoiselles de la radio, en rang d'oignons et de tous formats, avaient à l'œil de jolis garçons malheureusement plus attirés par la garde noire. Davai picolait. Le plus souvent d'accord.

Des fêtes dans la ville pour les enfants de vieux yéyés. Des gens venaient de Paris en camionnette pour enregistrer le phénomène. Davai était pas plus mal que les autres, planté là au milieu. À faire semblant, à donner la main. Comme il était serviable Davai.

On ne pouvait pas tout enregistrer tellement il y en avait des éclairs dans la friche. Par exemple un jour des discours et des visites encocardées, un jour des orchestres africains, des castings, des architectes de première bourre. Du papier de dossier recyclé pour un deuxième tour ou un troisième. Les revenants, les disparus. Un petit apéritif dans un hangar, des bougies, quelque chose autour de la mort.

— C'est qui le nouveau ?

Des affiches, encore des affiches. Demain soir, après-demain soir et la semaine prochaine ou la saison suivante.

Dans la cour des charrettes de contrats qui attendaient d'être embauchés comme jongleurs, orpailleurs, cinglés de bars, nettoyeurs de claviers d'ordinateur avec Coton-Tige, ramasseurs de cigares, boulots de proximité. La jeunesse française, il fallait donner aussi, à ces morfals. Un enthousiasme général que Davai souhaitait partager.

Les murs de la friche de la Belle-de-Mai étaient hauts.

Le voisin de Davai avait acheté le cœur de porc et l'avait fait frire dans son appartement.

Comme on s'amusait.

Davaï là-dedans c'était un sacré sournois. À sortir sa tête, sa grosse tête de cancre et de martyr, dans l'ombre d'un hangar froid.

À faire le religieux, à dire des « Pardonnez-moi Seigneur ! » sur le ton d'un gigolo, le costume de travers.

À essayer d'être aimé.

Oh Davaï comme tu avais besoin d'amour !

JEAN-PIERRE OSTENDE

Marseille, friche de la Belle-de-Mai

Vos disques sur une île déserte

Ses demandes, il est vrai, mettaient à l'épreuve les ressources presque illimitées des archives sonores. Mais cela fait partie du jeu.

Pour commencer, il voulut entendre le rot de Fortinbras. Celui qu'il émit à la fin de l'interminable banquet du couronnement. Inutile de le nier : malgré les inlassables récurages, les jonchées de paille fraîche sur le sol, les sels aromatiques répandus sur les longues tables et les bûches dans la cheminée, les odeurs de mort persistaient. Elles stagnaient, douces et rances, dans les recoins et près de l'escalier de la tour. Il y avait eu trop de cadavres. Combien au juste ? Six, sept ? Le roi Fortinbras avait du mal à s'en souvenir. Parmi eux, celui d'une femme, boursoufflé, couleur de cire, un parfum d'amandes grillées encore suspendu à ses lèvres grimaçantes. Les survivants, cousins du roi et gens de cour, s'étaient montrés plutôt aimables. Bonnets soulevés, genoux ployés devant le nouveau monarque. Sentiment général

de soulagement. À présent, on aéraït à fond les appartements royaux et on remplaçait la tapisserie par des tentures plus gaies. Pourtant, quelques incidents étaient venus troubler les réjouissances. Ainsi, l'enfant maigre, passablement hystérique, sur le balcon, qui avait perturbé la fanfare militaire — de braves gars venus de Norvège, et non ces Danois, luthistes et joueurs de cornemuses aux formes compliquées, dont la plupart, de toute façon, avaient pris leurs jambes à leur cou au premier tir de canon. Elle s'était glissée parmi eux, légère, dans sa robe pâle, presque transparente. La jeune sœur, avait-on dit au roi, d'une certaine Ophélie, morte noyée. Et puis, il y avait eu le bon Horatio, aussi solennel qu'un cheval aveugle. Assurant le nouveau souverain de sa fidélité avisée, de sa retraite imminente, car les grands et terribles événements dont lui, Horatio, avait été l'humble témoin, se devaient d'être consignés de mémorable façon. Horatio chuchotant à Fortinbras, d'une voix suave. Le roi obligé de tendre son oreille assourdie par les batailles pour saisir le murmure incessant de ses paroles affligées.

On avait servi des vins lourds, et aussi des harengs. L'aube ne devait pas être loin. Malgré l'épaisseur des murs et des remparts, Fortinbras, fils de Norvège, devinait la rumeur âpre de la mer, changeant à l'approche du jour. Il était rompu jusqu'aux os. Presque envieux du prince défunt, qui lui était toujours apparu comme le seigneur du sommeil et des secrets qu'il enfante. Fortinbras rota. Érucation sonore et caverneuse venue du tréfonds de sa chair somnolente portant cuirasse. Un bruit que les courtisans n'oublieraient pas. Promesse tonitruante de lendemains plus simples.

Ensuite, il désira entendre le hennissement du petit cheval, le gris pommelé à l'oreille droite coupée, après qu'il se fut enfui au galop dans les collines environnantes.

Durant toute cette longue journée, ils avaient suffoqué dans

la chaleur et la poussière de la route. Les tiques et les mouches bleues s'étaient acharnées sur eux comme des enragées. Ils avaient quitté les hautes portes et les pavés de la ville bien avant le lever du soleil. Mais, déjà, l'air manquait d'énergie et la chaleur restait piégée sous leurs pas. Une étrange nervosité s'était emparée de la cour. La vieille femme aux yeux pâles et à la lourde broche avait exhalé comme un frisson. Le cheval pommelé l'avait senti jusque dans ses narines humides : sueurs nocturnes, semence répandue. Non que le parcours présentât un danger ou une difficulté particulière. Ils l'avaient souvent effectué. Après la source et sa bruyante roue à auge, on traversait les champs d'oliviers, pour déboucher sur la plaine brûlante. Là, on filait droit vers les trouées où, entre les collines arides, on apercevait le miroitement du golfe. Le vieux maître était tout léger dans son char, et le conducteur, à peine sorti de l'adolescence, rude et arrogant. Le petit cheval l'avait entendu dans les écuries se vanter de sa virilité, de son adresse au fouet, des feuilles qu'il mâchait et des rêves ardents qu'elles provoquaient. Néanmoins, le voyage aurait dû se dérouler sans encombres, et le cheval limonier, malgré ses airs condescendants (le gris pommelé n'était pas encore né qu'il se rendait déjà à l'oracle), était plutôt sympathique.

Tout arriva si vite. Les yeux clos pour se protéger de ces maudites mouches, les chevaux dormaient à moitié. Haletant sous la chaleur et le léger effort de la montée juste avant l'embranchement des trois routes, les deux esclaves trottaient dans l'ombre parcimonieuse du chariot. Comme il le faisait souvent, le vieil homme fredonnait une berceuse pour nouveau-né, mais s'interrompait invariablement, comme s'il butait sur une dent ébréchée. Soudain, une brutale traction des rênes fit presque basculer les chevaux en arrière. Claquement du fouet et jurons stridents du conducteur. Appel étouffé du vieillard qui agitait ses bras osseux dans l'air bourdonnant. Et, tranchant sur le tout, une voix qui ne cesserait de résonner aux

oreilles du petit cheval pommelé. Une voix étrangement semblable à celle de son vieux maître, et pourtant totalement différente : rauque, mais retentissante comme un clairon en bronze. Un cri plein de fureur à vous écorcher le dos, mais averti, fort d'une connaissance aussi acérée qu'une lame.

Dans l'un de ses moulinets, le bâton noueux du voyageur avait effleuré l'encolure du petit cheval gris. Un coup indirect mais gonflé d'une brutale arrogance : il avait entendu le crâne du vieil homme se fendre et le râle d'agonie du conducteur. Les traits s'étaient brisés comme paille sèche ; il s'était enfui dans les collines. Les silex coupants lui avaient lacéré les sabots, et voilà que le couchant répandait ses ombres froides. En se retournant, le petit cheval avait aperçu une silhouette courir éperdument vers Thèbes. Était-ce l'un des esclaves ou le voyageur ? Il n'en savait rien. C'est alors qu'il s'était mis à hennir, incertain de son fourrage.

Le troisième enregistrement qu'il demanda fut le crissement ou, plus précisément, l'embardeé sibilante (en *sol* mineur) de la plume d'acier de Rudolf Julius Emmanuel Clausius, à l'instant précis où celle-ci traça le n dans l'exponentiel n moins x à la puissance n de l'équation de l'entropie.

Würzburg n'est pas, même dans ses meilleurs jours, une ville débordante d'animation. En cette soirée de début de printemps 1863, la pluie ruisselait le long des vitres noircies. Les paupières lourdes, Herr Clausius baissa les yeux et se courba encore un peu plus sur sa table de travail. La lampe à gaz semblait auréolée d'un halo blafard, et chaque fois qu'un courant d'air se faufilait entre les rideaux, son globe en porcelaine était pris d'un tremblement morose. Clausius remarqua, non sans contrariété, que ces mêmes turbulences lui causaient une sensation lancinante dans la mâchoire. Inconsciemment, il pressa le bout de son porte-plume contre la

molaire douloureuse. Près de son coude reposaient, piqués d'humidité, les tirés à part des articles de Sir William Thomson sur la thermodynamique et le mémoire de Sadi Carnot sur la pompe à air. Les deux équations de Carnot, l'une quand le piston de la chaudière était en position a et l'autre quand il était en position a' , bourdonnaient, pour ainsi dire, aux confins assoupis de sa conscience. Comme deux insectes marcheurs dont les fragiles antennes se seraient enchevêtrées. Quelque part dans la maison, par-delà la pluie battante, une horloge sonna et grinça. Konstanze avait encore oublié de la remonter.

À la puissance n . Un instant, la plume resta en suspens au-dessus du papier, et l'attention de Clausius se mit à errer entre l'écusson et le dragon en forme de labyrinthe du filigrane. L'équation tenait bon. Contre toute raison. Contre la longue et profonde respiration de la vie. Bravant sans ménagement les désinences du futur. Dans sa formulation mathématique, cet énoncé n'était rien d'autre que la preuve, tout à la fois abstraite et statistique, de l'impossibilité de récupérer la part de l'énergie transformée en chaleur, la preuve de la déperdition accompagnant tout processus thermique et thermodynamique. C'est ainsi que Clausius intitulerait et présenterait son article lorsqu'il l'enverrait aux *acta* de l'Académie des sciences de Prusse (IV^e section : sciences appliquées). Mais ce sur quoi ses yeux s'étaient fixés — et la sensation qu'il en éprouvait lui paraissait presque plus distante, plus indifférente que l'inflammation de ses gencives — c'était la démonstration, irréfutable, de la mort thermique de l'univers. Impossible de se débarrasser de la fonction n moins x . L'entropie signifiait l'épuisement de l'énergie dépensée, sa transmutation en une stase froide. Une immobilité, un froid dépassant l'imagination. Au regard desquels notre propre mort et la décomposition de la chair vivante ne sont qu'un banal carnaval. Dans cette équation, le cosmos trouvait son épitaphe. Au commencement était le Verbe ; à la fin, la fonction algébrique. Une plume, achetée

dans une boîte en carton à volutes chez Kreutzner, le papetier de l'université, avait mis *finis* à la somme totale de l'être. Après la courbe descendante de cet *n* ne venait pas une obscurité infinie, qui est encore quelque chose, mais un néant, un insondable rien. Machinalement, Clausius voulut tracer un trait sous l'équation. Mais sa plume était sèche.

Les conservateurs des archives sonores ne sont pas des gens prudes. Ils savent qu'entendre, c'est souvent surprendre ; aussi lui apportèrent-ils son quatrième disque sans sourciller.

Une vraie journée de cauchemar. Le premier vol, annulé à l'aéroport de Bruxelles en raison d'une grève du zèle des contrôleurs aériens français. Les avions en attente s'empilaient au-dessus de l'Europe comme des biscottes rassises, le brouillard devenait de plus en plus épais. Il l'avait appelée chez elle ; apparemment, elle venait juste de partir et se trouvait donc déjà au départ du train. En essayant de joindre la gare pour lui faire parvenir un message par haut-parleur, il tomba à court de monnaie et en fut presque ravi, conscient qu'elle aurait été furieuse d'entendre son nom clamé de façon si grossière (même s'il s'agissait d'un sobriquet connu d'eux seuls). Comme à travers du coton, il entendit qu'on annonçait un vol sous réserve pour L. au départ de l'autre terminal. Maladroitement, il s'élança vers l'escalier mécanique et le couloir menant au hall d'embarquement, pour finalement se retrouver devant le guichet *stand-by* avec seulement une douzaine d'autres passagers en rade. Quand enfin il décolla, l'après-midi était déjà bien entamé. La réservation d'hôtel ayant été faite sous un faux nom, pourtant ô combien transparent, elle n'aura pu obtenir la chambre. Aura-t-elle eu l'insouciance, la prodigalité d'en prendre une autre dans le même hôtel ? Non, elle aura regimbé.

Le brouillard ayant tardé à se lever, l'aéroport de L. grouillait de monde, et d'interminables files d'attente s'allongeaient

devant le contrôle des passeports. Il arriva à l'hôtel presque fou de rage et de remords. D'elle, pas le moindre signe. Il n'eut pas le cran de demander si une dame au charme lumineux (du moins est-ce ainsi qu'elle lui apparaissait) avait confié son nécessaire de voyage au portier.

Une neige d'un blanc criard, parsemée de plaques de verglas, recouvrait les rues et les places. Ébloui par les reflets des néons qui ricochaient sur les rails de tramway et les devantures des magasins, il erra sans but, pour finalement reprendre la direction de l'hôtel. De nouveau, il traversa le pont battu par le vent, puis obliqua vers la surface plane et froide du lac. Il détestait cette ville. Pourtant, Dieu sait qu'il l'avait aimée au-delà de toute expression, lorsqu'ils y étaient venus la dernière fois et que les lumières du passage souterrain de la gare jouaient dans sa chevelure mouvante. Il s'approcha de l'hôtel, les mains tremblantes.

Elle était là. Au bout de la sombre ruelle, en bas des marches qui conduisaient à la vieille ville. En l'entendant courir, elle se retourna. Titubant comme des ivrognes, ils se réfugièrent dans l'obscurité inattaquable d'une porte cochère.

Les sons se précipitaient, légers. Doigts dans ses cheveux mouillés de transpiration, tandis qu'il s'agenouillait. Boutons qu'elle faisait glisser hors des brides de son long manteau. Bruissement de sa jupe, semblable à celui d'un feuillage à l'orée de l'été, tandis qu'elle la relevait sur ses hanches. Et quand sa langue la retrouva, suspendu au-dessus de sa tête et de ses épaules prises de vertige, ce rire, d'abord lointain, puis plus proche que son propre corps. Le timbre étouffé de ce rire (voilà ce qu'il avait demandé aux conservateurs des archives sonores), tandis qu'il s'abreuvait d'elle. Note qui faisait chanter son âme affolée de bonheur.

Il n'existe, pour autant qu'on sache, qu'un seul enregistrement (de mauvaise qualité) du *Trio en fa majeur*, sinon perdu, pour cromorne, contrebasse et cloches de Sumatra que Sigbert Weimerschlund composa l'année de sa mort. Le choix des instruments, un tantinet recherché peut-être, s'était imposé à lui. Conservateur adjoint de la collection paléontologique de l'Atheneum de Second Falls dans l'Ohio, Weimerschlund avait toujours été fasciné par les lignes serpentine délicatement striées de certaines bestioles à cornes dont l'origine se perdait dans la nuit des temps. L'infarctus qui l'avait frappé durant le cruel hiver de 1937 — un grave hoquet, quelques années plus tard, serait la cause de son décès — lui avait laissé d'étranges séquelles auditives. À certains moments, quand un vent de prairie soufflait de face, quand des soucis professionnels l'assaillaient — quoique animée de bons sentiments, la Chambre de commerce de Second Falls remettait périodiquement en question l'intérêt de l'Atheneum et, plus particulièrement, celui de ses cabinets de fossiles qu'en tout état de cause le nouveau lycée, construit à la mémoire d'Estes Polk, se disait prêt à accueillir — ou bien quand, par pure glotonnerie solitaire, il ne pouvait s'empêcher de rapporter à la pension où il logeait un quart de livre de harengs hachés et de l'avalier en une bouchée, Weimerschlund entendait, dans la chambre à échos de ses ventricules, un faible tambourinement syncopé. Un battement dense, un second faisant écho au premier, puis un vibrato. Trémolo et reprise jaillissant du tréfonds gauche de son cœur. Bien qu'alarmante, cette suite de sons possédait un charme si mystérieux que Sigbert s'était plus d'une fois surpris à hésiter avant de tendre la main vers ses pilules salvatrices. D'où, après le cromorne, la contrebasse.

Les cloches de Sumatra, en vérité des coquillages en nacre irisée suspendus à un cadre en bambou et gradués selon la gamme pentatonique, représentaient, il en était conscient, une touche d'extravagance. Bien entendu, Weimerschlund n'avait

jamais, de près ou de loin, approché les rivages de Sumatra. Toutefois, il avait entendu ces cloches, leur carillon limpide et leurs arpèges marines, à travers la toile d'un chapiteau, le soir où le cirque Hubbard et son spectacle de curiosités s'était arrêté à Second Falls. Weimerschlund ne se rappelait plus très bien quelle improbable pulsion l'avait entraîné jusqu'au champ de foire où, pris de nausée, il s'était enfui devant le regard du loup gris en cage et le boniment du Tom Pouce aux cheveux roses. C'est en cherchant une sortie qu'il avait entendu une gamme cristalline ; comme si le vent s'était mis à faire chanter la neige. Subjugué, il avait collé son oreille contre la toile rugueuse. Le souvenir de ce geste indiscret le remplissait encore de honte : Sigbert Weimerschlund, conservateur adjoint et membre de l'ordre du Mystic Shrine, à quatre pattes, essayant de soulever un coin de la tente détrempee pour regarder à l'intérieur. Où, d'ailleurs, il n'avait aperçu, à la lueur blafarde d'une ampoule électrique, que le dos de l'instrumentiste. Sans doute, pensa-t-il plus tard, celui d'un enfant ou d'un tout jeune homme (*Le numéro d'acrobatie indienne* exécuté par Tamu le pêcheur de perles aveugle).

Les circonstances précises dans lesquelles le Trio a été enregistré par les trois frères — il écoutait un enregistrement repiqué d'un 78-tours — font l'objet d'une légère polémique entre musicologues. On aurait également tort de surestimer la qualité du morceau. Après tout, c'est l'œuvre d'un amateur. Apparemment, Weimerschlund ne s'est pas rendu compte qu'en contrepoint au registre nasal du cromorne, des *pizzicati* à la contrebasse produisent une sensation désagréable. Non, ce qui reste mémorable, c'est la ferveur de l'interprétation. Zeppo réussit à tirer du cromorne non pas son faible bourdonnement habituel, mais un ronflement déchirant, quasi divinatoire. Sa maîtrise de la respiration, ses subtiles variations de tons sont celles d'un virtuose. À la contrebasse, Harpo a quelques défaillances. Cependant, on ne saurait lui en tenir rigueur,

quand Weimerschlund appelle un *glissando* au début du dernier mouvement et, sans que l'on sache pourquoi, l'écrit *presto*. Entre les mains de Chico ou, plutôt, sous le toucher de son maillet en feutre, les cloches de Sumatra sont pure magie. C'est elles qui annoncent, par un subtil *rubato*, le moment sublime du Trio : le retour à la dominante dix-neuf mesures avant la fin. Passage où la plainte douloureuse du cromorne et les pulsations de la contrebasse, petit bruit de pas sur un sentier hivernal, entrent en harmonie grâce aux vibrations presque imperceptibles mais rythmiquement contraignantes des cloches. Telle était peut-être bien, songea-t-il en l'écoutant dans le studio, la musique qu'on jouait — et eux ses interprètes — dans l'antichambre du Jugement dernier.

Le tableau à l'origine de son sixième et dernier choix est peu connu. Une photocopie d'inventaire, d'ailleurs peu fiable, est tout ce que la collection semi-privée en Savoie où il est accroché daigne mettre à la disposition des visiteurs. Intitulé « Par le maître de la Passion de Chambéry », ce tableau représente une Crucifixion sur panneaux dorés, probablement exécutée vers le milieu du *xiv^e* siècle dans un atelier de la région de Turin. Le groupe raide et anguleux avec saint Damien sur le côté, le motif des lances et des gonfalons croisés se détachant sur un morne fond de terre brûlée et un ciel vide suggèrent l'influence de Baldassare Ordosso ou de l'un de ses apprentis (on sait que plusieurs d'entre eux se rendirent en France après 1345 en passant par les Alpes). Les traits tourmentés du Christ, le geste passablement emphatique de la Vierge — observez ses mains aux articulations marquées et la touche de sueur autour de son diadème azuré — sont de bonne facture mais plutôt banals sur le plan iconographique.

C'est le garçon aux cheveux roux debout au milieu de la foule, quatrième figure en partant de la gauche, qui retient

l'attention. Il est en train de siffler. À la façon des bergers ou des gosses de rues, deux doigts souples repliés entre les commissures de ses lèvres charnues. Il siffle, pour lui-même ou pour un auditeur — un ami, un chien de berger, une fille — situé hors de la scène. Impossible de se tromper. C'est là un sifflement aussi retentissant et gai que celui d'une grive des montagnes au printemps. Les jambes fermes du jeune homme, serrées dans un collant vert, nous le disent, de même que ses joues et son cou joyeusement gonflés. Et bien qu'il pince les lèvres, on ne peut ignorer le sourire et l'entrain matinal qui leur donnent souffle. Pourtant, ses yeux sont posés sur la Croix, sur la chair meurtrie et les pétales de sang vif jaillissant des clous. Yeux qui ne vacillent pas, tandis qu'il siffle et qu'une allégresse d'une transparente pureté s'élève dans l'air pascal.

C'est l'enregistrement de ce sifflement qu'il demanda aux archives sonores. Curieusement, cette requête ne se révéla pas la plus difficile à satisfaire.

GEORGE STEINER

Traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud

Extrait du recueil *Proofs and Three Parables*

© Éditions Gallimard pour la traduction française

L'Anti-journal ou le roman de la brève vie éditoriale de l'auteur

Avant-propos

Auteur de *Madame Faust*, roman de huit cents pages publié il y a six ans par les éditions Julliard, Christophe Deshoulières s'est longtemps demandé si le succès d'estime remporté par son livre ambitieux fit craindre à ses éditeurs, comme à ses détracteurs, qu'il n'ait cherché à imposer son propre personnage dans la comédie littéraire qu'animent journaux, radios et télévisions : « De l'éclairage médiatique à l'indifférence, le massacre éditorial qui s'ensuivit n'a guère laissé de traces, sinon dans la parole — suspendue ou bégayante — de celui qui en fut le jouet. » L'écriture de *L'Anti-journal* en témoigne. « Comment pouvais-je échapper aux pièges bavards que j'avais tendus à moi-même, cerné par les échos romanesques et médiatiques mis en jeu dans *Madame Faust* comme dans ma brève vie éditoriale ? Comment conjurer *a posteriori* les effets pervers que je croyais avoir exorcisés en les décrivant longtemps à l'avance ? » Mais dans les conditions d'existence schizophrénique qu'impose la vie éditoriale à ses acteurs, où « les effets sont indépendants des causes, où n'importe quel accueil est

réservé à n'importe quel livre », le temps n'a plus guère d'importance. La démonstration de ce récit sur l'imposture médiatique s'est finalement bouclée sur sa propre récupération dans la promotion déplacée dont le livre fit l'objet.

« Le “violent silence” que je m'impose depuis cinq ans a valeur de réponse, explique Christophe Deshoulières. Je refuse de publier. J'écris donc énormément. Cette absence éditoriale représente ma pénitence, non, ma cure, non, ma justification — plutôt, ma “situation” paradoxale. » La quatrième page de couverture de *Madame Faust* présentait son auteur (en lieu et place de notice biographique) comme *en fuite* après les incarcérations successives nécessitées par ses « longues et fastidieuses études de grand-garçon-bien-élevé ». En fuite ? Où ça ? Hormis sa disparition de la scène éditoriale, plus rien n'est clair avec Christophe Deshoulières. Depuis 1989, on peut épisodiquement retrouver sa trace dans les théâtres du Nord de la France (de Lille à Béthune) et dans les *citte d'arte* du Sud de l'Italie (de Rome à Lecce) — ce qui est pour le moins étrange et n'explique de peut-être rien.

« Auteur sans situation et qui se condamne lui-même au silence », Christophe Deshoulières s'est délivré de ce qui l'avait accablé en une réponse littéraire : *L'Anti-journal*, sous-titré *Roman de la vie littéraire*, qu'il a rédigé un an après la publication de *Madame Faust* (qui ne serait d'ailleurs que le premier roman d'une trilogie). Écrit à l'origine pour répondre à la demande amicale des éditions Titanic, Christophe Deshoulières en retint ensuite la publication, laissant *L'Anti-journal* « au milieu d'autres livres cachés, *works in progress* ». C'est une autre rencontre amicale, avec l'équipe de rédaction de la revue *AGONE*, qui a convaincu Christophe Deshoulières de *livrer* enfin *L'Anti-journal* à la publication.

Les extraits présentés ici ouvrent ce *Roman de la vie littéraire* en même temps qu'ils en montrent les principaux thèmes et

artifices : toute la datation « au lieu de... » entre les vraies dates de parution et de disparition de *Madame Faust* ; un jeu de décalage entre note et récit, souvenir et fiction, révélé par la succession burlesque et strictement alphabétique des innombrables amantes du héros ; la flagrante étrangeté du monde de l'édition aux valeurs esthétiques et humaines les plus élémentaires ; la particulière inadéquation de *Madame Faust* à la catégorie commerciale et journalistique de « premier roman » ; le récit des mésaventures d'un « jeune auteur maison » lancé dans le monde littéraire sous diktat médiatique ; la poursuite d'une réflexion, commencée dans *Madame Faust*, sur la bêtise contemporaine dopée aux années quatre-vingt ; et quelques portraits qui ne manquent pas d'une saine cruauté. Trois cent soixante-quinze courts chapitres d'un journal intime annuel qui ne compose peut-être un « roman » que selon une catégorie récente, sous-genre à peine reconnu : l'autofiction.

Cousu de mensonges comiques et de vérités sèches, *L'Anti-journal* n'épargne pas l'arrogance des éditeurs et des commentateurs de *Madame Faust*, ni, au passage, l'ego de son auteur ; il est ainsi à verser au dossier de l'obscénité éditoriale française. Mais l'exercice cathartique a ses règles, que le travail de la fiction ne méconnaît pas.

THIERRY DISCEPOLO

*D'après deux entretiens avec Christophe Deshoulières
Paris, juin 1995*

La parution de *L'Anti-journal* est attendue, d'une année à l'autre, aux éditions Titanic, que nous remercions de nous avoir autorisé à publier ces extraits.

L'Anti-journal

Roman de la vie littéraire

(Extraits)

Ici les ombres sont des lieux.

HENRI-FRÉDÉRIC BLANC

Qui ne sait se rendre odieux ne
peut préserver sa solitude.

E. M. CIORAN ou FRANCIS BLANCHE ?

Vendredi 1^{er} septembre 1989

Madame Faust, roman de moi, sort aujourd'hui en librairie. Je suis donc un écrivain.

Au lieu du samedi 2 septembre 1989

Joué avec T.S. Eliot, mon chien, une partie de l'après-midi. Le colley est un bon gardien de but. À la campagne, suis à la campagne (description). N'écrirai jamais de journal. N'y suis jamais arrivé. C'est trop con.

« Tu n'écris plus du tout, en fait », murmure Adèle en se rhabillant près du lit où nous venons de faire l'amour.

Au lieu du dimanche 3 septembre 1989

« Tu as raison de refuser de mentir », me dit Adeline en me fermant la bouche d'un baiser sucré — elle aime le miel de nos prairies butinées avec ardeur. Quand on s'est arrêté d'écrire, on fait du vélo pour perdre la graisse accumulée pendant que tu écrivais. Un grand tour de campagne (seconde description) comme aujourd'hui. Pédaler te rendra peut-être au corps de vingt ans que tu as laissé derrière toi comme la couturière reprend un costume, fuir sur les chemins sauve ta respiration d'asthmatique (seulement pendant l'écriture, l'asthme, seulement, tu n'y peux rien ; que c'est ridicule) et te permet de ne plus écrire, c'est-à-dire de ne plus t'angoisser parce que je...

[...]

Au lieu du mardi 12 septembre 1989

(Aude...)

Comédien ! Paradoxes. En négligeant l'exhibition de son propre caractère, on s'intéresse d'avantage à celui d'autrui. Ou plutôt, on s'étonne des efforts insensés que chacun fait pour ressembler à ce qu'il pense de lui-même.

« Au bonheur, l'homme préfère se ressembler. »

Prôner le jeu comme une hygiène. Car être fatigué de soi conduit plus sûrement à la paresse qu'au suicide.

Et dans la transparence qu'on établit au lieu de soi, demeure la vie des sentiments.

Au lieu du mercredi 13 septembre 1989

La transparence des sentiments ! Paroles d'ermite. Des années de solitude passées à écrire ne vous préparent pas à affronter la civilité hypocrite — un écrivain actuel doit *vaniteusement jouer l'humilité* pour paraître simplement génial — qui règne dans l'édition comme dans quelques autres milieux parisiens parallèles.

Mais qui joue quoi ? Mon passage corporel chez mon éditeur se traduit par le paradoxe suivant : mon livre a beau être classé « très littéraire » par les représentants du Groupe, qui savent dès le départ qu'ils n'en vendront pas des masses, il m'attire la haine des « littéraires » et la sympathie des « commerciaux » et des « communicants »... Je traite pourtant si mal ces derniers dans *Madame Faust* !

Néanmoins, Mme Cardinal, la jeune attachée de presse blonde et excitée de la maison, non seulement a fait l'effort de lire le livre, mais surtout me pardonne sa fortuite ressemblance avec Françoise Clématite. L'amicale persévérance qu'elle met avec le directeur commercial, M. Ricard, à défendre mes intérêts (c'est-à-dire l'existence pure et simple du livre) réalise donc une sublime ironie : mon livre est défendu par ses ennemis naturels et attaqué par ceux qui pourraient y redéfinir leur légitimité intellectuelle.

Ce paradoxe, qui échange la trame normale des relations de sympathie et de défiance, explique en grande partie l'obligation de gentillesse que je me suis inventée au milieu de la comédie de la rentrée littéraire. Comment faire gentiment comprendre à mes nouveaux alliés que je doute évidemment de l'intérêt de telle ou telle singerie médiatique ? Pourquoi leur faire de la peine ? Ce serait prétentieux. Gentiment, mollement, il est plus commode de dévaluer mon amour-propre en gloriole facile.

Que c'est obscène ! Je finis par me réjouir d'un article dans *Elle* comme s'il s'agissait des *Temps modernes*. Si jeune et déjà corrompu !

Madame Faust offre pourtant l'antidote à tout ça. Hélas, les paradoxes qui m'enferment dans la mise en abyme médiatique de mon roman des médiats, roman d'une *imposture* (posture incommode ou irréelle) qui est désormais la mienne, se doublent de mon indécrottable affectivité. Elle me laisse désarmé quand j'attaque. Mon livre est l'épée d'un auteur sans bouclier parce que distrait de lui-même.

Auteur par substitution de parole, comédien de l'écriture, je joue — mal — la mise en abyme de *Madame Faust* dans la promotion dont elle fait l'objet. C'est simple à dire et c'est difficile à vivre : j'ai beau avoir écrit un roman disséquant la bêtise de notre société de communication, la société en question me traite comme si je racontais un premier amour à la plage. C.Q.F.D. à la puissance deux !

L'infini pouvoir de récupération du système de banalisation des opinions lui permet de me digérer comme un autre produit idéologique. Quand tu peux dire à la télévision tout le mal que tu penses de la télévision telle qu'on la fabrique, la mise en abyme de ton propos dévalue ta pensée pour produire un spectacle.

Le dénoncer est devenu banal, justement. Néanmoins, le courage philosophique qui nous reste encore à inventer, me semble-t-il, est d'oser enfoncer de telles portes ouvertes. Désormais, avoir raison, c'est avoir le courage de répéter après tout le monde ce qui fatigue tout le monde. « Il en va d'une vérité trop souvent répétée dans les médiats comme d'un gaz selon la loi de Mariotte : "À température constante, le volume d'une masse gazeuse varie de façon inverse de sa pression." Diffuse, volatile, banale, la vérité n'a plus la valeur du gaz rare recherché *avec pression* par les savants d'élite. »

La vérité est démodée. Sa manifestation réclame une intempesive opiniâtreté.

Au lieu du jeudi 14 septembre 1989

Après des mois d'ignorance ou d'agressivité, la représentante-en-chef de mon éditeur est contente de moi. Elle vient de m'inviter à déjeuner pour demain. Un événement après tant de mépris. En ce moment, les cadres du Groupe se vantent des bons échos que mon livre obtient dans la presse. On en parle pour le prix Renaudot ; ça les excite beaucoup. Jusqu'à Jean-Manuel, le président du consortium interplanétaire de l'édition, qui

demande des nouvelles de ma santé. Et moi-même, bonne pâte, j'ai cru jusqu'à midi qu'il était possible d'être consolé, oui, consolé des anciens sacrifices consentis à l'écriture.

Simultanément, ce matin :

Le supplément littéraire du *Quotidien de Paris* publie un long article d'Alain Bosquet sur *Madame Faust* intitulé « La tour de Babel de Christophe Deshoulières ». Je ne comprends pas ce qu'il écrit — et cela fait rire la rousse Audrey aux éclats jolis — mais Alain Bosquet prend mon livre comme point de départ de sa propre réflexion sur les chimères de notre temps. Il ose dévier le travail critique vers l'essai. Perspicace ou fumeux, visionnaire ou confus, peu importe (ce n'est pas à moi d'en juger), Bosquet fait bien...

L'équipe d'*Océaniques* vient enregistrer chez moi, rue des Boulangers, une heure et demie d'entretiens avec Pierre-André Boutang. Pendant le montage des projecteurs, la pièce unique du studio ne peut contenir tout le monde ; Audrey préfère descendre au *Joyeux Éléphant*, le café le plus proche. J'entraîne Pierre-André Boutang sur le petit balcon qui domine le carrefour de la rue Monge et de la rue du Cardinal-Lemoine.

Il fait bon, l'été persiste. La conversation est détendue, amicale ; ça baigne. Je lui montre en bas la dernière boulangerie de la rue des Boulangers et sur notre droite la juxtaposition compliquée des bâtiments et des toits de l'ancienne École polytechnique, la lanterne squelettique de la coupole du Panthéon qu'on aperçoit derrière, l'épaisse ruine du mur d'enceinte construit par Philippe Auguste et mis à jour par les travaux de la nouvelle annexe du ministère de la Défense au cœur de la vieille École. Le décor d'une partie de mon roman ; je ne peux décrire que ce que j'ai précédemment imaginé ; quand j'écrivais *Madame Faust*, malgré ce voisinage, je ne suis jamais entré à l'intérieur du Collège international de philosophie ; j'écris parce que je suis *hors champ* ; nous commençons donc notre échange à l'air libre avant la mise en route de la caméra. Ce que

Pierre-André Boutang me révèle sur la relation jalouse, irritée, que son plus célèbre et médiatique ami écrivain entretient avec mon roman me stupéfie. « Comment voulez-vous que Sollers vous supporte ? Vous achevez à vingt-huit ans ce qu'à cinquante il n'ose même plus projeter d'écrire. »

Évidemment, je ne devrais pas avoir la prétention de rapporter de telles paroles. Au-delà du contentement de ma vanité putride, je le fais parce qu'un étrange et très inhabituel sentiment de surprise m'a envahi. Je devenais moi-même — absent, étranger — un objet d'opinion.

Une sorte de mort !

Ensuite, j'ai ressenti la tristesse qu'apporte l'assouvissement d'une vengeance trop directe et violente. Car ce livre, pendant mes premières années de solitude, j'avais rêvé de le voir publié dans un collection alors naissante et encore ambitieuse : *L'infini*.

Me voilà prévenu : ceux dont j'attendais de la reconnaissance au nom de leur (ancienne, hélas) exigence intellectuelle me tireront dans les pattes.

Au lieu du vendredi 15 septembre 1989

Méchante date. Elle marque la fin volontaire de ma « carrière littéraire » commencée il y a quinze jours.

Premier déjeuner avec la directrice littéraire (description).

...

Obscène... Cela fait un an que j'essaie d'écrire ça mais je n'arrive pas. De plus en plus obscène... Je ne peux raconter cet excellent déjeuner de réconciliation qui a provoqué le soir même ma rupture indignée, lettre d'injure à l'appui. Un autre que moi reproduirait ici la lettre afin de prouver son courage. Mais là n'est pas le propos de *L'Anti-journal*. L'inadéquation du métier d'éditeur à l'écoute des auteurs est bien connue. On ne m'a pas attendu pour en parler. Je ne veux pas dénoncer, polémique, je cherche seulement à me délivrer de la chose par le concept.

Oui, cette relation auteur-éditeur fut complètement obscène... *Obscripturale*, devrais-je littéralement écrire. Curieuse inhibition, *obsripturalité* qui fonde cette tentative différée de journal intime en *Anti-journal*. Car mon attitude consiste désormais à refuser de me taire devant les saletés que j'observe dans les rapports de pouvoir qui font exister ces gens-là. On a voulu acheter mon silence avec des contrats mirobolants, un séjour de deux ans à la villa Médicis « comme si c'était fait », ma consécration au titre d'enfant chéri de la maison et au rôle de conseiller-littéraire-très-écouté (« amenez vos amis écrivains, cette maison est la vôtre »), des traductions, des articles prestigieux dans *Le Monde*, dans le *Newyorker* et des revues de philosophie publiées dans des universités américaines, et, bien sûr, mon passage à *Apostrophes* début janvier (« comme Guerreschi la saison passée, c'est le créneau habituel du premier roman maison »), on a voulu m'offrir tout ça en échange de mon silence et moi, je renvoie tout ça à la gueule de l'autorité avec ma minable petite lettre d'injure de Don Quichotte protégeant le petit personnel de l'édition française du haut de son bourricot à traitement de texte.

L'obsriptural — ou ce qui est obscène pour l'écriture, qui est pourtant capable de digérer l'obscénité qui fleurit la vie (comme chez Jean Genet) — l'obsriptural révélé par ces événements sans importance (sinon pour ma carrière sociale d'écrivain), l'obsriptural, c'est tout ce qui tire l'exigence littéraire vers la mouillasserie ego-sentimentale en vogue et les mille petits trafics de la corporation des lettres. En ce sens, la plupart de ce qui se publie aujourd'hui par voie de presse et de romans-de-rentree est de l'obsriptural qui s'obstine à cacher sa foncière obscénité sous les formes admises par le marché.

Guerre à ce qui est obsriptural !

Silence ou ironie.

Silence ?

Trop tard. Tant pis pour ma bonne réputation de grand silencieux des lettres ; dans le vacarme médiatique, le silence devient trop facilement un label de génie.

Reste l'ironie. Et cet *Anti-journal*, par ce que je décide de ne pas taire, par ma propre concession à ce qui est obscène, à ce qui est bas en littérature, ne peut être qu'un exercice raisonné d'ironie.

Je devrais donc raconter en détail, avec la jubilante méchanceté qu'y mettrait un rat doué des lettres à la manière d'Hervé Guibert, mes démêlés suicidaires avec mon éditeur. Et plonger dans la merde.

Mais non ; je suis un écrivain exigeant, *mouâh* ; j'ai fait des études sérieuses, *crénom de nom* ! Ce n'est pas pour jouer à la petite teigne de Saint-Germain-des-Prés. Je suis propre sur moi, l'obscriptural me gêne, le souci de ma dignité littéraire m'écrase, je flotte entre deux encres, noire haineuse et blanche silencieuse, je me sens attiré vers le bas mais je me retiens au silence contre la toute-puissance de l'obscène,

j'écris cela et *cela ne sort pas*.

[...]

Au lieu du vendredi 6 octobre 1989

Dans *Madame Faust*, les relations de Karole Khan avec l'université, à la fois de critique virulente et de défense passionnée, métaphorisent donc les miennes. Ce qui n'a bien entendu aucune importance littéraire.

Seul compte le combat intellectuel que la paresse et la lâcheté de l'époque sont en train de nous faire perdre.

Français, encore un effort, si vous voulez... être...

Au lieu du samedi 7 octobre 1989

La paresse, explication secrète de l'histoire des hommes. Tout est versatilité, inachèvement, abstention, à *quoi bon* ?

La paresse explique tout : occasions perdues, désastres lamentables, vérités oubliées... La paresse, la paresse ! Ne cherchez plus, c'est elle, le facteur humain dans les affaires du monde ! Pourquoi allez-vous chercher midi à quatorze heures ?

« Je ne dors pas beaucoup, c'est mon sommeil qui est lent. »
(Blaise Pascal ou Jack Teagarden ?)

Au lieu du dimanche 8 octobre 1989

La paresse... Seul Jean-Pierre Cometti s'est rendu compte que *Madame Faust* commet un plagiat pur et simple de Musil pendant deux pages. Par composition de fragments. Au sujet de la paresse, justement. Dans le chapitre intitulé « L'harmonie des sphères », il est possible de reconnaître Ulrich sous les traits du philosophe inconnu qui s'exprime ainsi :

« Ce qui caractérise notre histoire, me semble-t-il, est que chaque fois que nous avons réalisé le centième d'une idée, la joie où nous en étions nous en fait laisser tout le reste inachevé. Les institutions grandioses sont d'ordinaire des ébauches d'idées bousillées ; les personnalités grandioses aussi, d'ailleurs : voilà ce que je lui ai dit. Dans une certaine mesure, la différence était dans l'orientation du regard. »

Au lieu du lundi 9 octobre 1989

Paresseuses réminiscences... Je passe aujourd'hui, comme hier et comme demain, place du Panthéon. La bibliothèque Sainte-Geneviève est couverte de noms gravés. Un vrai monument aux morts de l'érudition. Impressions anciennes... Je ne fais que passer, je me hâte, mais il y a déjà onze ans que je suis là. En transit « pour études ». Du provisoire qui dure. Provincial débarqué à Paris — brutalement, quel contraste avec la molle solitude d'âme ressentie au collège jésuite de Poitiers — en hypokhagne et en fac, passage violent de l'absence autour de soi d'une présence spirituelle à une foule, une masse d'êtres intellectuels, camarades et livres, professeurs et morts qui vous entraînent dans un carnaval sinistre ! Peur, peur, peur. Mes camarades du lycée Henri-IV dansent une bacchanale de jeunes littérateurs géniaux et de petits fortiches en version latine, de futurs artistes à vite vénérer de manière ostensible et

d'inaccessibles érudits sans âge... Tous reflétés par les « génies » *enivrés* des générations précédentes, profs compris. Grandioses généalogies intellectuelles dont l'énormité des efforts ne produit, en fin de compte, que poussière et indifférence. Étaient-ils « mauvais » ? Non, ils sont simplement « oubliés » parce qu'on ne se donne plus autant de peine, voyez-vous, le monde est fou dit la chanson de Niagara qui vous entraîne encore un peu plus loin parce qu'il est inutile d'approfondir une science quand on peut inventer soi-même une nouvelle discipline... Hier peur, peur, peur de n'avoir pas encore lu ou pas encore compris Merleau-Ponty, Althusser, Teilhard de Chardin et d'autres aujourd'hui oubliés, oubliés, oubliés ! Par des gens qui valent peut-être moins cher qu'eux. Hélas, combien de fois se dit-on : « Tiens, je n'ai jamais lu ça... Heureusement, personne n'en parle plus ; l'oubli culturel nous évite la corvée de telles investigations. »

...

Plus tard.

Écrire un *Dictionnaire des esprits perdus*.

Au lieu du mardi 10 octobre 1989

Hier soir, diffusion de l'émission *Océaniques* autour de *Madame Faust*. Comme Karole Khan est à l'étranger, j'ai dû prendre la parole. Heureusement, le montage de Dominique Rabourdin est excellent : cette émission ne dit rien sur le roman et son tissu de récits mais beaucoup, en revanche, sur le contexte intellectuel qui produit indépendamment de moi un tel ouvrage.

Ce matin, une seule réaction : le teinturier de la rue Monge me jure que la veille, à la télé, il a reconnu ma veste bleue ! Mon costume est déjà célèbre ; et moi qui m'habille si mal.

L'absente Karole Khan doit être contente de me voir ainsi « prendre une veste ».

Au lieu du mercredi 11 octobre 1989

Je me souviens de Catherine.

Au lieu du jeudi 12 octobre 1989

Un an après.

Au fond, je n'écris ce faux-semblant de journal que pour exorciser l'étrange impression de ne pas être l'auteur de *Madame Faust*, mais le simple scribe de Karole Khan.

Différé d'un an, le journal tend vers l'autoportrait. Il convient de ne pas succomber à une telle tentation narcissique, bien sûr ; non pas au nom du respect de la vie privée, idiote pruderie petite-bourgeoise : la vie de l'écrivain appartient à son œuvre, même de manière déceptive (triste monsieur Claudel) ou négative (tel un homme inconnu nommé Henri Michaux). Non, déformer l'autoportrait est une manière de *romancer* le journal tout en ironisant sur les impudeurs convenues, caricaturales, des diaristes contemporains — tous des don Juans !

L'Anti-journal, dans son abstraction épisodiquement déviée vers un personnage anecdotique qui ne me correspond pas mais me divertit, journal anamorphique, me donne au moins un peu d'existence *en l'écrit*.

Au lieu du vendredi 13 octobre 1989

Débat à la Fnac du Forum des Halles organisé par Antoine Spire. Il apprécie *Madame Faust*, tant mieux : il est bon de ne pas avoir l'accusateur public du *Panorama* de France-Culture contre soi. Et, cet automne, il m'y défend contre les autres discoureurs qui se croient l'autorité de juger tous les jours de tout et de n'importe quoi.

Le thème du débat est un peu vaseux : « Quand le roman sert de fil conducteur aux références littéraires. » Débat ? Interminable suite d'interviews, plutôt. Nous sommes six à attendre notre tour. Antoine Spire interroge longuement ses

invités l'un après l'autre en oubliant le thème de la rencontre — s'il a jamais signifié quelque chose.

Mon voisin de gauche, Bernard Fauconnier, passe le premier à la moulinette. *L'Être et le Géant*, face à face imaginaire entre Jean-Paul Sartre et Charles de Gaulle, situation dans laquelle se résume, grâce à d'habiles effets de style, l'époque des deux dinosaures, plaît beaucoup à notre inquisiteur. J'achèterai le bouquin en sortant. Comme Spire me garde pour le dessert, Fauconnier et moi chuchotons pour combattre l'ennui. À la fin de la cérémonie — au moins trois quarts d'heure plus tard — nous nous quitterons très bons amis.

Sous les néons des Halles souterraines, devant une poignée de consommateurs désœuvrés (dix ? quinze ? pas plus), se joue une parodie beckettienne d'*Apostrophes* dont un pathétique et stupide vieillard est la vedette : un certain Jacques Nels, responsable depuis cent trente ans des traficotages du prix Fémina. Antoine Spire, au lieu de se contenter de nous faire rire, malmène tellement ce parfait médiocre des lettres que j'ai envie d'intervenir au nom du devoir d'assistance à personne en danger. Il y a du spectacle : mon voisin de droite, un type dont j'ai oublié le nom, *un mec à gueule de premier roman*, une sorte de nouveau hussard qui se proclame le fils spirituel de Roger Nimier et de Jacques Laurent (paternités que je lui abandonne volontiers), se met à « m'agresser verbalement » — comme on écrit dans les rapports de police.

Le problème, c'est que je n'ai rien entendu. Je papote depuis une demi-heure avec mon voisin au fond de la classe, près du radiateur. Sur l'estrade, maître Antoine n'est pas content et me rappelle à l'ordre ; ça fait rire dans la salle. Alors, en bon écolier stalinien bien dressé à mordre, je me jette sur le *fasciste* et lui fait ravalier ses propos antirévolutionnaires.

(Mais que me reprochait-il, ce *salaud* ? Je ne me souviens absolument plus de quoi il s'agissait, puisque je n'avais pas

écouté : mais ma réponse était forcément excellente. Comme celle de J. Méridien aux États-généraux de la philosophie dans *Madame Faust*. Une escarmouche d'arrière-garde ; encore. Comme d'habitude en de semblables circonstances, fréquentes et lassantes, j'ai certainement pris la défense de Barthes ou de Derrida, c'est-à-dire de la nécessité moderne d'entretenir divers points de vue critiques, contre l'arrogance haineuse de cet imbécile. Une fois de plus ; au risque de combattre la caricature par la caricature. Du temps perdu ? J'en ai marre d'assumer ces basses besognes au nom d'une *fidélité* intellectuelle qui n'a rien à envier à la qualité de celle prônée avec un grand « F » à l'extrême droite. Et si les valeurs aristocratiques de Fidélité et d'Honneur accompagnaient le travail intellectuel bien au-delà de l'idéologie réactionnaire où elles sont nées ? Entre nos héritages idéologiques, vers la liberté critique... Historien manqué, je travaille et je vis dans cette tension-là.)

Je reçois un bon point : au lieu de me faire subir le supplice du gril, mon camarade Spire, tout sourire, m'interroge sur le sens historique (et métaphorique, dans la dimension romanesque) des Grands Projets du président. Karole Khan en fut la première responsable quand elle organisa le déménagement de la Bibliothèque nationale dès 1984.

« Alors, Christophe Deshoulières, vous prévoyez que le projet actuel de la Très Grande Bibliothèque conduise à une catastrophe ?! »

Je n'ai pas le droit de répondre en polémiste à une telle question. Il suffit de renvoyer tout le monde à la lecture de *Madame Faust* parce qu'en transposant des types humains et des situations observables, parce qu'en dialectisant le réel et la fiction, le roman invente une réalité nouvelle, etc. D'autant plus que cette histoire, je le répète, fut racontée dans le manuscrit avant même que François Mitterrand ne fasse la moindre déclaration en faveur du sauvetage de la Bibliothèque nationale, dont il se fichait éperdument lors de son premier septennat.

Néanmoins, une situation dérisoire permet l'épanchement de son amour-propre : il me fut agréable de jouer au prophète devant un public de huit personnes (dont ma copine Cécile) et à côté de mon agresseur, admirateur déconfit de Céline (pas mon autre copine, mais l'écrivain, l'ami des animaux).

Au lieu du samedi 14 octobre 1989

Hiver 1990-1991.

J'écris *L'Anti-journal* ; trop tard pour être un journal, trop tôt pour composer des mémoires.

Le temps de l'essai ?

Tous les degrés de la parole confondus ?

Au lieu du dimanche 15 octobre 1989

Malgré l'insincérité d'une rédaction retardée d'un an, l'ineptie de ce que j'ai rapporté *au lieu du vendredi 13* dernier me fait honte... La suffisance du diariste ne connaît pas de bornes. Et pourtant, la vie littéraire dont *L'Anti-journal* se propose d'être le roman n'est faite aujourd'hui en France que de petites manifestations dérisoires comme celle-ci. En changer la date pour la rapporter *au lieu* d'un vendredi 13 n'est qu'un ironique et pauvre effet de sens. Alors que *ce qu'il y a à dire* prend si difficilement la parole. Le bouillant Antoine Spire, qui rachète sa fréquente superficialité critique avec ses nécessaires *Voix du silence* du samedi matin sur France-Culture ne peut qu'être d'accord.

En l'occurrence, mon ironique consolation est d'être invité partout à France-Culture : à défaut de plaire, *Madame Faust* intrigue, du petit matin à minuit, de Jean Lebrun à Alain Veinstein, comme de droite à gauche, d'Olivier Germain-Thomas à mon camarade Spire, je cause dans le poste en réelle ignorance des clans constitués. Cela me plaît, pourquoi le nier ? Parce que Karole Khan a certainement réussi à mélanger les cartes politiques. Pour le meilleur et pour le pire (condition de la

somme romanesque), son livre est « indécidable » selon les partages habituels de l'opinion, même soutenue par les critères intellectuels des deux ou trois générations qui précèdent. Voici un dialogue type de France-Culture, qui réduit la pensée de l'interviewé à son résidu idéologique et qui vide peu à peu son travail romanesque de sa substance :

FRANCE-CULTURE : *Alors, Christophe Deshoulières, pour vous, l'informatique, c'est le diable ?*

JE : Bien sûr que non. Ce qui est diabolique, c'est l'utilisation mythologique et paresseuse que nous en faisons. Avec les technologies modernes, les rêves faustiens animent tout le monde aujourd'hui... Mais ce dont nos machines manquent le plus, c'est du savoir qui saurait en tirer profit. L'ambition du livre, c'est de raconter l'histoire des petits Fausts manqués de la « génération 68 », celle qui est passée des barricades à l'informatique.

FRANCE-CULTURE : *Pourquoi faire un livre polémique de plus ? Vous venez d'avoir vingt-huit ans, vous n'avez pas vécu la « génération 68 » !*

JE : *Madame Faust* n'est absolument pas un livre polémique. Un livre polémique, ça s'écrit en six mois ; j'ai passé neuf années à concevoir, à composer, à écrire celui-ci. Non, ce n'est pas de la polémique. Dans un sens, c'est pire...

FRANCE-CULTURE : *Le Jugement dernier ?*

JE : Du point de vue de la narratrice, Karole Khan, oui, c'est le procès de l'époque des apostats. De mon point de vue, je peux seulement dire que je suis indigné de voir ceux qui m'ont enseigné, à la fin des années soixante-dix, le soupçon critique jeter tout ça au panier parce que ce n'est plus à la mode. Les excès ridicules des soixante-huitards, je ne les ai pas vus et ils ne m'intéressent pas ; en revanche, l'apport philosophique des grands penseurs de ce temps, je m'indigne de le voir négligé, oublié.

FRANCE-CULTURE : *Êtes-vous contre ceux qui changent d'avis ?*

JE : Non, bien sûr. L'évolution, c'est la vie. *Madame Faust* n'extermine que ceux qui évoluent en abdiquant leur dignité intellectuelle. Je réclame l'acquis de ces années de « déconstruction », le maintien de la lucidité critique, mais amoureuse. Une phrase de Roland Barthes résume tout ça : « Le thé, indice bourgeois, mais charme certain. » Le désir de savoir le plus radical est excellent ; mais la connaissance ne doit pas tuer son objet ; elle devrait nous apprendre à réévaluer notre relation avec lui et à vivre mieux.

FRANCE-CULTURE : *Vous plaidez pour une forme de sagesse.*

JE : Bof ! Sur le mode critique, oui.

FRANCE-CULTURE : *Peut-on vous classer parmi les écologistes ?*

JE : Comme de nombreux citoyens, je souhaite une « écologie du progrès », si vous préférez, puisque l'essor faustien de la technique fait désormais partie de notre identité. La croyance dans le futur agit comme un trou noir aspire-bêtise. Comme au Futuroscope de Poitiers. Or c'est le passé qui insuffle tout l'avenir possible, ce que nous respirons dans le présent. L'ignorer, c'est se condamner aux relativismes à courte vue, ou aux mensonges lucratifs. Par exemple, il est idiot que le Comité national d'éthique ne tienne pas compte d'un travail philosophique trimillénaire, déjà constitué et toujours vivant ; non, les médecins ne savent pas tout de l'homme !

Etc.

Mais l'individu qui pirouette ainsi à l'antenne à coups d'opinions (qui en valent d'autres) ne dit rien sur l'idéologie indécidable qui fonde l'écriture, la richesse sémantique de l'univers romanesque, cette utopie présente (le livre présente au réel une autre réalité, miroir anamorphique, torsion créatrice et révélatrice). C'est une question *poétique*. Pas plus que Flaubert n'a écrit *L'Éducation sentimentale* pour prendre parti entre républicains et bonapartistes (même si ce bourgeois bougonneur avait ses idées là-dessus), je n'ai pas à intervenir *au niveau de*

l'actualité, comme on dit à la radio. Le procès virulent que le roman intente à la bêtise contemporaine est d'ordre métaphysique — sinon fantastique.

[...]

Au lieu du mardi 17 octobre 1989

À publier dans la rubrique « incroyable mais vrai » : l'invisible Christian, l'éditeur qui multiplie les intermédiaires entre ses auteurs et lui et qui n'accorde des rendez-vous que trois mois à l'avance pour les annuler la veille, et qui est donc par définition impossible à joindre au téléphone, l'ineffable Christian m'accable de coups de fil depuis hier matin.

Une seule raison à cette agitation, à cette dépense d'amour pour moi : comme mon livre figure sur les listes des prix littéraires, on lui a fait croire que je pouvais en décrocher un... S'il s'en occupait.

Il s'intéresse donc enfin à moi, enfin non, à mes « affaires ». Et je bénéficie ainsi de confidences qui me font entrevoir l'univers fascinant des géants de la littérature française :

« Christophe, le seul problème pour décrocher le Renaudot — il est de taille — c'est que Nourissier ne veut pas entendre parler des livres du Groupe. *Madame Faust* est notre seul livre qui figure dans les sélections ; à cause de Nourissier, *Le Point* et *Le Fig-Mag* n'en parleront jamais. Mais Nourissier est une planche pourrie ; je vais appeler mon frère et lui demander de négocier avec lui. En échange du prix, il acceptera bien un contrat. Surtout, restez chez vous ! Je vous tiens au courant. »

J'ai reçu cinq ou six coups de fil du même tonneau en vingt-quatre heures. Demain, je fous le camp au Festival de Lille. Écrire en amateur des chroniques sur le théâtre, la danse et la musique préserve l'écrivain de *faire le critique* dans sa propre discipline et de se salir la plume.

[...]

Au lieu du vendredi 20 octobre 1989

Aujourd'hui, Christian met fin à ses assiduités téléphoniques par ces mots :

« Après enquête : vous n'obtiendrez que deux voix au Renaudot, celles de Bosquet et de Brincourt ; il est donc inutile d'insister. Mon frère est prêt à débloquer des sommes importantes pour décider d'une majorité ; mais, dans la situation présente, ce serait tout à fait inutile. »

[...]

Au lieu du lundi 23 octobre 1989

Je dois me débrouiller tout seul. Je dois faire parvenir mon bouquin à certaines personnes que j'estime et qui, si elles l'apprécient, peuvent lui offrir un écho véritable. Je dois sauver mon livre de l'indifférence qui l'entoure déjà.

Malgré ma répugnance, je téléphone à la nouvelle attachée de presse de Christian et lui demande de m'envoyer quelques exemplaires de *Madame Faust*.

« Vous n'y pensez pas ! Il n'y a plus de service de presse deux mois après la sortie d'un livre.

— Quoi ?!

— Vous en écrirez bien un autre, non ?

— ... »

...

Ci-gît un livre. Neuf années perdues.

(À suivre.)

CHRISTOPHE DESHOULIÈRES

Fantôme le moins fictif

Quant aux fantômes dont j'ai déjà annoncé la terrible indépendance vis-à-vis de notre règne, ils sont partout et j'en ai rencontré plusieurs au cours de ma vie.

L'un d'eux se manifesta par une chandelle brûlant à l'intérieur même de ma poitrine alors que je dormais dans le lit de ma mère défunte ; et je ne fus pas le seul cette nuit-là à le voir. Un autre, à la taille immense, bondit dans la cage d'escalier comme le génie de la lampe d'Aladin. Un autre encore, qui s'apparentait au démon par ses anneaux boueux, sortit à demi des lattes du plancher.

Tous étaient chaleureux même si un peu intimidants, et j'ai toujours fait de mon mieux pour les maintenir le plus longtemps possible à notre niveau de communication. Mais leur taux d'évanescence est extrêmement élevé et ils m'échappaient au moindre relâchement d'attention.

Un soir, il était plus de minuit, j'étais penché sur les problèmes personnels d'une amie lorsque je me mis à l'imaginer comme une pâte de pain molle, pétrie par une main dont je n'apercevais rien au-delà du poignet. L'eau venait juste d'être mêlée à la farine. La main envoya brusquement en l'air cette boule de pâte qui tournoya dans un mouvement parabolique. Au cours de son vol, et sans doute échauffée par la friction due à la vitesse, la boule commença à cuire. Au sommet de la parabole, elle était cuite et se rassissait déjà en entamant la courbe descendante. Elle atterrit sur une table et se fragmenta en miettes de pain rance. Je ne pouvais comprendre comment cette vision apportait une quelconque réponse aux problèmes de cette amie que j'étais en train de visiter. (Je lui avais offert un bouquet de lys blancs.) Pourtant, indéniablement, plus qu'une image ou un fantasma, elle *était* vraiment cette boule de pain dont je venais d'assister à la courte vie aérienne. La vision était trop forte. Je voulais en savoir plus. Je me concentraï de nouveau et revis la même main tendre cette fois une pièce de monnaie qu'elle jeta d'une chiquenaude sur la table. La pièce suivit la même parabole que la boule de pain et résonna métallique à l'arrivée.

Tout baignait dans un halo doré flou, et je ris en moi-même de l'ineptie de ces visions que j'avais racontées au fur et à mesure qu'elles me venaient.

Une dizaine de minutes plus tard, des coups furent frappés à la porte. L'amie en question, appelons-la Marie, alla ouvrir :

— Oh ! C'est toi. Bonsoir. Qu'est-ce que tu fais dehors si tard ?
Entre un moment.

Une voix de jeune homme répondit :

— Non, non. Je peux pas. Il faut que j'aille au boulot. J'avais rien à manger chez moi. T'aurais pas un morceau de pain à me passer par hasard ?

— Oui, bien sûr. Je vais voir à la cuisine. Mais entre un instant.

— Non, non.

Je ne pouvais voir le jeune homme car le battant de la porte ouverte me le cachait. Il refusait toujours d'entrer. Sans doute sentait-il qu'il y avait quelqu'un d'autre dans la pièce et craignait-il de déranger. Ou peut-être ne voulait-il pas être vu. Marie revint en s'excusant. Elle n'avait trouvé dans sa cuisine qu'un quignon de pain dur vieux de deux jours. Le jeune homme répondit que cela irait très bien. Je vis une main très-blanche, que je reconnus immédiatement, sortir de derrière la porte, se saisir du morceau de pain et le faire disparaître. Puis la main réapparut, tenant sur l'ongle du pouce une large pièce de cinq francs qu'elle envoya valdinguer sur la table ronde au milieu de la pièce. Marie protesta énergiquement. Le garçon n'allait quand même pas payer si cher un croûton sans valeur ! Mais il était déjà parti.

Marie referma lentement la porte, se tourna vers moi et me regarda, inquisitrice et plutôt troublée. Puis elle me raconta qu'il s'agissait d'un apprenti boulanger qu'elle avait rencontré sur le marché quelques jours auparavant. Amical, il lui avait adressé la parole et l'avait gentiment draguée. Elle s'était plus ou moins laissée faire. Il l'avait raccompagnée jusqu'à chez elle. Marie ne le revit plus jamais après cette nuit-là.

Avais-je prévu le proche avenir ? Avais-je inconsciemment provoqué cette rencontre ? De quel mystérieux message le jeune boulanger était-il porteur ? De quel royaume, certes non imaginaire, arrivait-il ? Marie avait trouvé pour ce soir-là un exutoire à ses problèmes, pour ce soir-là en tout cas. Je n'avais plus qu'à ranger mes ailes et conclure que les fantômes aussi peuvent avoir faim.

BRUNO SIBONA

Julio Ramón Ribeyro est né à Lima en 1929. Après des études de lettres et de droit, il étudie le journalisme en Espagne, partageant alors sa vie entre le Pérou et l'Europe, et notamment la France où il sera traducteur à l'agence France Presse, puis conseiller culturel à l'ambassade du Pérou et à la délégation péruvienne de l'Unesco. Son œuvre se compose de nouvelles, de romans et de pièces de théâtre. Quatre recueils de nouvelles portent le même titre, *La palabra del mudo* (littéralement « la parole du muet ») ; dans les trois premiers, l'auteur se fait le porte-parole des exclus de la société péruvienne ; dans le tome IV, publié deux ans avant sa mort et dont « Chiens et malandrins », inédit en français, est extrait, Julio Ramón Ribeyro prend la parole pour évoquer ses souvenirs d'enfance. Son œuvre est partiellement traduite aux éditions Gallimard : *Charognards sans plumes*, 1964 ; *Chronique de San Gabriel*, 1969 ; *Silvio et la Roseraie*, 1981 ; puis, en novembre 1995, *Réservé aux fumeurs*, ensemble de textes tiré de *La palabra del mudo*, tome IV. Julio Ramón Ribeyro est mort à Lima le 4 décembre 1994.

ISABELLE DESSOMMES

Chiens & malandrins

Le quartier de Santa Cruz avait un surnom : certains de ses vieux habitants l'avaient baptisé Le Coupe-Gorge. C'était bien excessif : les registres de la police n'y recensaient qu'un meurtre, commis par un chauffeur de taxi qui avait découpé une femme en petits morceaux et avait jeté ces derniers du haut de la falaise. Un surnom tel que Le Rendez-Vous des Voleurs lui aurait mieux convenu ; en effet, au début de l'existence de Santa Cruz, aucune maison n'échappa à une visite des cambrioleurs. La nôtre ne fit pas exception, car elle comptait parmi les plus anciennes maisons du quartier, construites à une époque où l'éclairage municipal était déficient et la surveillance policière inexistante.

Je ne saurais dire combien de fois on nous cambriola, mais près de dix assurément. Il s'agissait en général de vols sans importance : on nous prenait des choses que nous avions laissées traîner dans le jardin (le tuyau d'arrosage, des chaises, une

bicyclette). Les voleurs n'avaient qu'à sauter le mur qui séparait notre domicile de l'avenue Espinar pour nettoyer le jardin de son contenu. Mais ils ne s'introduisirent dans notre logis qu'une seule fois, et par le plus grand des hasards.

À l'époque, papa avait fait construire une chambre pour la bonne, hors de la maison, dans un coin du jardin. Pour qu'elle puisse entrer chez nous dès son réveil, on lui laissait les clés tous les soirs sur le rebord de la petite fenêtre de la cuisine. Une nuit, les voleurs pénétrèrent dans le jardin et, comme il n'y restait plus rien à emporter, ils se mirent à tâtonner du côté des fenêtres dans l'espoir d'en trouver une ouverte ou mal fermée. Ils trouvèrent mieux : les clés de la maison.

C'est maman qui donna l'alarme. Elle se réveilla en pleine nuit et aperçut par la porte ouverte de sa chambre une petite lumière tremblotante qui provenait du hall. Sans réveiller mon père, elle se leva et alla voir ce qui se passait.

En entrant dans le living, elle buta contre un inconnu qui avançait, une lampe à la main. Sa réaction fut de pousser un cri perçant. Il n'en fallut pas davantage pour que l'individu éteigne sa lampe et s'enfuit à toutes jambes dans le jardin, puis dans la rue, où il se fondit dans l'obscurité. De l'avenue, où elle l'avait suivi, maman poussa encore quelques cris, puis rentra ; entre-temps, papa avait allumé la lumière et nous avions sauté du lit.

Nous nous réunîmes tous au salon pour écouter maman nous raconter ce qui s'était passé, d'une voix entrecoupée par l'émotion.

Papa saisit la seule arme dont il disposait, une matraque en caoutchouc, et sortit dans la rue, pieds nus et en pyjama ; mais il se rendit compte que dans la nuit noire toute recherche ou poursuite était vaine. Il regagna donc le salon, et nous fîmes l'inventaire de ce qui manquait : la radio, une pendulette, quelques cadres et cendriers d'argent, le candélabre qui se trouvait sur la cheminée, objets d'une certaine valeur et dont le volume indiquait que le cambrioleur avait agi avec l'aide d'un

complice, à qui il avait pu confier son butin à temps. En tout cas, quand papa s'aperçut que son chapeau melon gris avait disparu du porte-manteaux, un chapeau qu'il adorait, lui qui était si peu attaché à sa garde-robe, sa colère redoubla ; il résolut de s'habiller et de partir à la recherche de son chapeau, où qu'il se trouvât et au prix de tous les dangers. C'est alors que nous avons entendu un coup de sifflet ; nous sommes sortis, et du jardin nous avons aperçu un policier qui s'approchait rapidement sur l'avenue Espinar en tenant par le bras un petit homme habillé en civil. Croyant qu'il s'agissait du cambrioleur capturé par le policier, papa se précipita vers lui, bien décidé à l'étrangler s'il le fallait pour récupérer son chapeau. Mais quelle ne fut pas sa déception : le petit homme habillé en civil était un mouchard dont la fonction consistait à garder ou à épier l'ambassade du Brésil, située sur l'avenue Pardo. Tous deux avaient entendu les cris de maman et venaient voir ce qui se passait.

— Vous auriez pu vous dépêcher un peu plus ! protesta mon père.

— Pardon, dit le policier, mais tout d'abord j'ai pris les cris de madame pour le caquètement d'une poule.

La remarque manquait de galanterie, mais papa préféra ne pas s'en apercevoir et fit entrer les deux gardiens. Ceux-ci enregistrèrent notre déclaration de vol, demandèrent à maman un récit détaillé des événements et se retirèrent en annonçant qu'un inspecteur de police viendrait enquêter sur cette affaire.

L'inspecteur arriva deux ou trois jours plus tard, et nous nous retrouvâmes en plein vaudeville. Il s'agissait de l'inspecteur Fontana, en qui je reconnus immédiatement le frère aîné d'un camarade de classe. Les Fontana étaient la famille la plus laide de Miraflores ¹. Pour des raisons d'ordre génétique — ou pour d'autres, plus difficiles à élucider —, garçons et filles avaient les

1. Quartier bourgeois de Lima, proche de la plage. (N. du T.)

nez les plus grands, les yeux les plus globuleux, les oreilles les plus écartées, les articulations les plus noueuses et l'allure la plus dégingandée de toute la station balnéaire. Il n'y avait pas de Fontana qui ne fût la copie conforme d'un autre...

Pedro Fontana avait dû lire beaucoup de romans de Conan Doyle ou voir beaucoup de films mettant en scène Sherlock Holmes, car il arriva à la maison déguisé en Basil Rathbone, l'acteur qui incarnait le célèbre détective dans *Le Chien des Baskerville*, sorti peu de temps auparavant à Lima. L'inspecteur portait une casquette, fumait la pipe et arborait une veste à carreaux, martingale et boutons de cuir qui aurait très bien pu passer pour un vêtement anglais. La première chose qu'il fit fut de sortir une loupe et de nous prévenir qu'il ne fallait toucher à rien, pour ne pas effacer les empreintes des voleurs. Conseil parfaitement inutile car cela faisait déjà deux jours que le vol avait eu lieu et depuis, chacun de nous avait touché à tout dans la maison. Notre détective scruta tout à la loupe, meuble après meuble, objet après objet, et parcourut la maison pièce par pièce, suivi patiemment par mon père qui avait les mains croisées derrière le dos et se demandait quelles conclusions son interlocuteur allait bien pouvoir tirer d'une telle perquisition. Après s'être accroupi pour examiner jusqu'aux boutons de la cuisinière électrique, l'inspecteur Fontana se releva, se racla la gorge, ajusta sa casquette sur sa tête et demanda à papa :

— Vous ne savez vraiment pas qui peut bien être le voleur ?

Papa dut faire appel à tout son sang-froid pour se retenir de l'expédier dehors à coups de pied ; il le remercia de sa visite, le raccompagna à la porte et lui dit ironiquement que lorsqu'il aurait découvert le voleur, il le lui ferait savoir. De retour au salon, il se laissa tomber dans un fauteuil en soupirant :

— Puisque les détectives sont plus bêtes que les bêtes, ayons des bêtes.

Voilà comment les chiens firent leur entrée à la maison. Le premier, Tony, était un bâtard peu affectueux et, de plus, incompetent : des cambrioleurs revinrent pendant qu'il gardait la maison et emportèrent la lanterne en fer forgé qui éclairait l'entrée. Si bien qu'en guise de renfort papa se procura un beau chien-loup, Rintintin ; la première chose que fit le nouveau-venu pour asseoir son autorité fut de flanquer une raclée au pauvre Tony. Mais très vite les deux chiens devinrent bons amis ; ils dormaient au jardin, dans une niche en bois qu'on leur construisit sous la treille. Rintintin joua son rôle à merveille, tenant les cambrioleurs en respect, et devint par la même occasion notre compagnon de jeux et de promenade. Le samedi et le dimanche, nous lui mettions son collier et l'emmenions avec nous faire la tournée des fermes ou escalader la Huaca Juliana ²; lorsqu'il faisait chaud, nous descendions par la falaise à la plage de La Pampilla, déserte, où nous prenions un bain. Tony nous suivait de son côté, en liberté car il n'avait pas eu droit au collier, et tout triste de se sentir oublié. Cette ségrégation dut lui donner un complexe, car il prit la mauvaise habitude de manger ses excréments. Papa le découvrit un jour occupé à cette besogne et l'offrit *ipso facto* à la caserne de Chorrillos. Rintintin se retrouva donc tout seul à la maison, et de ce jour il devint si féroce que, dès lors, notre problème consista à nous protéger non plus des cambrioleurs mais de Rintintin lui-même. Il passait toute la journée enchaîné à sa niche ; nous ne le lâchions que la nuit pour qu'il gambade dans le jardin. Un soir où nous recevions, il rompit sa chaîne et attaqua un de nos amis, à qui il mordit les deux cuisses. L'incident fut si grave que papa se résolut à se défaire aussi de Rintintin et l'envoya à la ferme d'un parent, dans les faubourgs de Lima. Pourtant, un voleur rusé étant à nouveau entré chez nous pour s'emparer du drapeau que nous avions hissé sur la terrasse à l'occasion de la fête nationale, papa accepta d'adopter un second chien-loup, Rintintin II. Le règne de ce

2. Colline des environs de Lima. (N. du T.)

dernier fut long et pacifique. Copie conforme du premier, quoique beaucoup plus calme et intelligent, il savait distinguer les alliés des intrus, et tant qu'il fut chez nous aucun amateur des biens d'autrui ne franchit le mur. Mais un jour, nous partions de bon matin pour l'école, mon frère et moi, et il nous parut étrange de ne pas voir notre chien fidèle se ruer hors de sa niche pour nous faire fête. Nous l'avons cherché dans le jardin et l'avons trouvé mort, derrière les cyprès, à côté de restes de nourriture. Sa langue pendait, presque noire. Il avait été empoisonné.

Sa mort nous fit tant de peine que papa décida de ne plus avoir de chien. « En général, les chiens meurent avant leurs maîtres, dit-il, de sorte que l'on s'expose à beaucoup de deuils dans une vie. » Nous nous trouvions donc à l'abri de nouveaux deuils mais privés de chien, et par conséquent de nouveau à la merci des voleurs. Papa fit alors travailler son imagination et inventa un dispositif génial, susceptible de nous protéger pour toujours de leurs incursions nocturnes.

Il s'agissait d'une longue planche de bois qu'il fit placer au pied du mur donnant sur l'avenue Espinar. Sous la planche étaient placés plusieurs commutateurs électriques, si bien que la plus légère pression exercée sur le bois suffisait à déclencher immédiatement une sonnerie et à allumer une lumière dans la chambre de papa. Ce mur étant la seule voie d'accès possible à la maison, les voleurs étaient condamnés à marcher sur la planche et à déclencher l'alarme.

Papa était très fier de son invention. Il la testa lui-même à plusieurs reprises, en sautant par-dessus le mur d'enceinte, et nous la fit essayer. Lorsque la famille ou des amis venaient nous rendre visite, il ne ratait pas une occasion de leur en faire une démonstration. Les voleurs durent subodorer quelque chose, ou peut-être cela ne fut-il qu'une coïncidence, toujours est-il que des semaines et même des mois s'écoulèrent sans qu'ils s'aventurent à sauter par-dessus le mur. Déçu, papa attribua cela au fait qu'il n'y avait rien à prendre au jardin, puisque le soir nous rangions tout dans la maison. Il lui vint alors à l'esprit que

le mieux serait de laisser en vue un objet tentant, parasol, rocking-chair ou tondeuse à gazon. Ce dont il s'agissait désormais, au terme d'un raisonnement aberrant, ce n'était pas d'éviter que les voleurs pénètrent chez nous mais bien de les inciter à entrer. Juste pour que papa ait le plaisir de mettre son invention à l'épreuve.

Enfin, une nuit, l'alarme sonna et la lumière s'alluma dans la chambre. Papa saisit sa matraque de caoutchouc, qu'il gardait toujours sur sa table de nuit, et se précipita au jardin. Il courut jusqu'à l'endroit où se trouvait la planche, entre les cyprès et le mur, et eut tout juste le temps de voir deux gros chats terrifiés bondir par-dessus le mur en l'arrosant au passage d'un jet d'urine pestilentiel.

Mon père fut très vexé : non seulement l'incident avait déçu son attente mais il l'avait couvert de ridicule. Il fit réviser le système électrique pour le rendre moins sensible. Mais peine perdue : il ne se passait pas une semaine sans que papa essuyât un nouvel échec : des bandes de chats ou de chiens venu renifler la poubelle déclenchaient l'alarme en sautant le mur. Et puis les premières bruines qui mouillèrent la planche déclenchèrent un court-circuit et le système électrique alla au diable. Papa le fit réparer une ou deux fois et finit par y renoncer.

La grande planche de bois vermoulue resta, privée d'usage, au pied du mur.

Mais restèrent également dans le jardin le parasol, des chaises et divers autres objets qui disparurent une nuit. Très en colère, papa se demanda s'il fallait de nouveau faire appel aux chiens ou bien inventer un système d'alarme plus efficace. Il finit par acheter un vieux colt à l'un de ses amis, convaincu que, puisque l'État ne garantissait pas sa sécurité, il ne lui restait d'autre solution que l'autodéfense. Il eut très vite à y recourir. Une nuit, il entendit des bruits suspects provenant du jardin; se penchant par la fenêtre de sa chambre, il aperçut un homme qui essayait de forcer la porte du living. Alors, sortant le bras par la fenêtre, il

brandit son colt et cria : « Haut les mains ! ». Plutôt que de mettre les mains en l'air, l'individu, qui n'était pas au Far West mais dans le quartier de Santa Cruz, mit ses jambes en action, et en une fraction de seconde il avait franchi le portail entrouvert et s'était perdu dans l'obscurité. Entre-temps, papa avait pressé la détente ; hélas ! son colt n'émit ni détonation ni balle, mais un misérable murmure. Ce vieux pistolet était moins efficace qu'un pétard mouillé.

Il n'y avait vraiment rien à faire. Le seul espoir de se débarrasser des voleurs, c'était que l'on construise d'autres maisons dans le quartier (car le nombre d'habitants constituerait une force de dissuasion), que l'éclairage public soit amélioré et une vraie surveillance policière instaurée. C'est ce qui se produisit peu à peu. Malgré cela, une nuit, des voleurs pénétrèrent à nouveau dans le jardin, pour emporter je ne sais trop quoi puisqu'ils avaient déjà tout pris. Papa s'en aperçut, sortit en caleçon et sans aucune arme cette fois, et, voyant un homme de dos, il ne lui vint rien de mieux à l'esprit que de se mettre à quatre pattes et de pousser un retentissant rugissement de lion. Le type fut pris d'une telle frayeur que d'un bond il franchit le mur et disparut sans jeter un regard en arrière. Les cambrioleurs ne revinrent jamais plus. Lorsqu'il se remémorait l'incident, mon père disait avec un mélange de fierté et d'ironie — et avec beaucoup de philosophie — que pour protéger les biens et les personnes, plutôt que de se servir de chiens ou de pistolets, il valait mieux faire appel à l'animal qui se trouve en chacun de nous.

JULIO RAMÓN RIBEYRO

Traduit de l'espagnol (Pérou) par Isabelle Dessommes

Le feu

Pardonnez-moi, mais je tenais à cette entrevue. Vous êtes bien installé, pas trop près de la cheminée ? Un accident est si vite arrivé. Il ne fait pas vraiment froid, mais j'ai pensé que le feu pouvait aider. Penser est d'ailleurs un bien grand mot, je ne pourrais affirmer qu'il y ait des pensées dans ma tête, tout juste des impressions. Permettez que je reste encore un moment debout, ne le prenez pas pour de l'impolitesse, juste un peu de gêne, c'est si nouveau pour moi, j'attendais ce moment depuis longtemps, mais mon empressement n'était que balourdise, je le portais en moi sans savoir comment m'en débarrasser ; et maintenant vous êtes là, c'est le principal, pas exactement comme je l'imaginai, et pourtant... Non je vous en prie pas un mot, pas encore, c'est à moi que revient cette tâche, vous êtes — comment dire ? — assez bien placé pour le savoir. Ce fauteuil était celui de mon père, nous sommes une vieille famille, cela se voit, de celle qui éveille respect ou dédain. Même

dans le dédain il y a un certain respect, l'aviez-vous remarqué ? La gravité sans doute, même constellation. Voyez comme le feu peut transformer un verre de porto, trémolos de cristal. Ce moment, je ne l'ai pas vraiment choisi, j'étais prêt, vous étiez prêt, nous ne pouvions que nous rencontrer, inutile d'écarter l'instant propice. Je l'ai trop souvent fait, souvent sans m'en apercevoir, baguenaudant loin de moi. Je vous avertis tout de suite, il y aura peut-être des silences, mais vous n'êtes pas ennemi des silences je le sais. Surtout ne m'interrompez pas. Tout à l'heure j'avais des mots plein la tête et voilà que ma cervelle ressemble à une cage à écureuil. Sans écureuil. Non rassurez-vous je n'ai pas peur. Vous avez peur, vous ? Pas de grands mots entre nous. Existe-t-il d'ailleurs des petits mots ? Ce matin, en ouvrant le journal — déballage de turpitudes je le concède —, je suis tombé sur l'expression « génération sacrifiée ». Nous n'appartenons pas à cette génération, ni vous, ni moi, malgré la légère différence d'âge. Et au lieu d'en ressentir un sentiment d'aisance, d'apaisement, je me suis demandé si la raison de notre rencontre n'était pas dans ce manque : absence de sacrifices. Si je fais le compte de ce que j'ai pu sacrifier, j'arrive au chiffre éminent de zéro. Je n'ai jamais rien sacrifié, on ne me l'a jamais demandé. Et j'en ressentis comme de la nostalgie. Encore faut-il savoir se sacrifier avec panache. C'est peut-être cela, dites-moi, qu'en pensez-vous ? absence de sacrifices ? absence de panache ? Une génération sans héros. Pas de Moloch, pas de statues, pas de pleurs chauds, pas d'ongles qui griffent la chair. Et puis la roue tourne, l'heure du sacrifice arrive. Un soir, j'écoutais un morceau de violon, je ne sais pas si c'était le lamento de l'instrument ou un autre phénomène subtil, j'ai eu envie d'en faire le compte. Une liste. Oui ! je sais bien, un peu puéril tout ça. Ou peut-être l'idée de sacrifice, encore une fois... Je suis d'abord resté dans mon fauteuil, oui justement celui où vous êtes assis, et j'en ai fait le compte mentalement, en commençant par la première, alors qu'on aurait pu penser qu'il

était plus simple de commencer par la dernière... mémoire de la peau... une rousse aux seins splendides... je n'en dis pas plus. Je sais que ces choses-là ne vous offusquent pas. C'était un après-midi, j'étais debout sur la terrasse à regarder les fleurs et les chevaux au milieu des moutons... les chevaux aiment bien la compagnie des moutons, le saviez-vous ? Sinon ils s'ennuient. J'étais donc là, quand je l'ai vu arriver sur son vélo, bougresse en demi-danseuse, fesses déjantées de la selle, buste en avant, menton relevé, seins tendus aux anges sous une robe boutonnée devant — motif floral, ceinture de même étoffe. J'arrêtai tout, regard fixe et cervelle en galopade. Trop tard, elle avait déjà disparu. Au fond : seul le vert du talus et le balancement des arbres. Quand je l'ai revue, c'était au village, elle marchait à côté de son vélo... Qu'est-ce que vous regardez en premier chez une femme ? Les jambes, les fesses, les seins, le visage, les yeux ? Je comprends votre silence et cela vous honore. Beaucoup ont une réponse immédiate et je dois dire que j'ai du mal à les suivre, cela me semble suspect, un beau cul ne fait pas une belle femme. J'en ai rencontré beaucoup qui n'avaient pas de seins, pas de reins à faire sauter une braguette et qui pourtant dégageaient un charme... j'allais dire indéfinissable. Je ne veux défendre personne... c'est peut-être cela la beauté. Mais ne jouons pas au philosophe. J'ai donc fait le compte et je suis arrivé au total de soixante-douze. Oui, je sais... ! Notez que, pour établir cette arithmétique, il m'a fallu des règles. Devais-je ne compter que celles que j'avais... le terme me manque déjà : pourtant la langue française, qui n'est pas ma langue maternelle, comme vous le savez, n'est pas avare de mots pour ce genre de choses. La liste est sans fin, je crois que vous, les Français, vous vous plaisez à inventer un mot par jour pour ce genre d'activité. Attendez, il y a un dictionnaire. Il n'y a plus que ça ici, voilà, nous y sommes : *baiser*, *bécoter*, *biser*, *donner un baiser*, mais ce n'est pas ce sens qui nous intéresse, encore que... oh écoutez ça comme c'est beau : *sucer la pomme* ! Je lui ai sucé la pomme ! Tendrement,

lubriquement... Ah, nous y voilà ! Par extension : *s'accoupler, acculer, appareiller, assembler, assortir...* Que dites-vous de cela ? Je me suis assorti avec Joséphine dans la loge de l'opéra au deuxième acte de *Fidelio*. *Baudouiner, béliner...* Béliner à Bélise ! Presque un slogan publicitaire pour une agence de voyage. *Bouquiner...* Bouquiner en bouquinant ?! À voir ! *Chevaucher, cocher, couvrir, faire la monte...* et ça, comme c'est beau : *hurtebiller*. Oh, oh ! *jargauder, réclamer le veau, retourner à son espèce, sauter, servir...* Pour vous servir, Madame ! *Accomplir l'acte de chair, s'accorder, aller au déduit, besogner, coïter, connaître au sens biblique, faire la bête à deux dos, distribuer de l'extase...* On tombe carrément dans l'explication de texte. Ah ! argotique et grossier : *aller au canard / aux cuisses / au radada / au tapanar...* Quelle richesse de rythme ! *égoïner, artiller, botter, bourrer, bourriner, brosser, calecer, caramboler, culbuter, écouvillonner* — il a un petit air marin celui-là ! vous me dites si je me trompe — *enfiler, foutre, grimper, limer, mener le petit au cirque, moucher la chandelle, voir sa feuille à l'envers, ziber...* tiens, pour moi celui-ci avait un autre sens... Bref, tout ça pour vous dire qu'il me fallait établir des règles pour mon entreprise. Devais-je compter seulement celles avec qui j'avais fait ce que les précédents vocables ont bien voulu exprimer, encore qu'il y aurait de l'outrecuidance de ma part à penser que les actes puissent égaler toute la panoplie de couleurs et de cadences qu'il y a dans ces mots, ou bien pouvais-je comptabiliser aussi les simples élans de tendresse et les douces caresses qui n'impliquaient pas forcément une consommation totale mais pouvaient être parfois plus sincères que les acrobaties les plus osées ? Et je fus brusquement confronté à un problème qui touchait à la métaphysique, certains diraient la casuistique : où commence l'amour ? Une femme qui se laisse prendre la main par un homme qu'elle désire est-elle moins adultère qu'une femme qui se laisse culbuter — nous choisirons celui-ci —, qui se laisse culbuter, disons par égarement ou par circonstance, par un homme qui lui

est indifférent et dont les ardeurs subies n'altèrent en rien les sentiments qu'elle a pour son mari ? La proposition est identique pour l'homme. Que cherchais-je donc à comptabiliser ? La gymnastique ou le désir ? Que voulais-je me prouver ? Que j'étais un bon chasseur ou un homme comblé ? Or, à y regarder de plus près, je m'aperçus que c'était la même chose, qu'on ne peut faire de distinction dans le commerce avec les femmes. On peut faire l'amour avec une personne que l'on n'aime pas en pensant à celle que l'on n'a pas eue mais que l'on a aimée. On peut souhaiter ne pas aller au-delà du baiser, après des expériences affligeantes avec une démonsse. L'amour et l'absence d'amour ne peuvent être séparés par une ligne pure, comme ne peut l'être le bien du mal, pourtant... Mais j'entends sa voiture ! Déjà ! Il faut que j'abrège. Je vous en prie, restez assis, n'ayez aucune crainte, je vais partir. Un dernier mot pourtant : n'ayez ni scrupule, ni honte, ni remords, je connais ma femme, elle vous en voudrait. Permettez que je mette une dernière bûche dans la cheminée ! Elle est si frileuse. Ah oui, encore un mot — à force de parler j'allais oublier l'essentiel, mais vous l'avez deviné : je l'aime. Adieu monsieur.

PIERRE DESHUSSES

Cinq vies brèves

BANNADONNA (1473-1521). Inventeur, mécanicien et architecte. Enfant trouvé, il fut élevé et vécut à Venise, où un grand nombre de ses inventions furent utilisées avec profit pour embellir la ville à une époque de richesse et de commerce avec le Levant. Aujourd'hui encore, l'horloge du Campanile et de la Torre de l'Orologio de Saint-Marc attestent de son savoir-faire audacieux ; la plus grande et la plus ambitieuse de ses réalisations, le Clocher, eut le malheur de s'écrouler et de tuer le constructeur le jour même de son inauguration, mais les ruines témoignent encore aujourd'hui de la volonté farouche et de la folie exceptionnelle de cet homme. À l'exception de son ami Elias Khalid (*q.v.*), aucun homme en Europe à cette époque ne le surpassa en pure inventivité — libérée de toutes limites humaines. Le Clocher aurait dû être un monument dédié aux hommes qui tentaient de se libérer des lois du monde (on pense aujourd'hui que Bannadonna avait dû entrevoir — mais

comment ? — les lois de la physique quantique et les possibilités de l'informatique) ; la rumeur courut après sa mort, quand les gravats du Clocher eurent été déblayés pour retrouver son corps, qu'il était en train de travailler à quelque automate incroyable qui avait été logé dans le beffroi ; les maçons révélèrent qu'un lourd mécanisme qui, sous le drap le recouvrant, ressemblait à un corps d'homme, avait été hissé la nuit qui précédait l'effondrement et que personne n'avait été autorisé à le toucher. La rumeur précisait que l'automate, conçu pour faire produire à la grande cloche un son retentissant, frappa lourdement le crâne de l'inventeur, qui était dans sa trajectoire, avant de frapper le bronze, où un imperceptible défaut provoqua la chute de la masse frémissante qui s'écrasa trois cents pieds plus bas, démolissant la tour au passage. « AINSI L'ESCLAVE AVEUGLE OBÉIT À LA CÉCITÉ PLUS GRANDE ENCORE DE SON MAÎTRE ; MAIS, LUI OBÉISSANT, LE TUA. AINSI LE CRÉATEUR FUT MIS À MORT PAR LA CRÉATURE. AINSI LA CLOCHE ÉTAIT TROP LOURDE POUR LA TOUR. ET AINSI LA FIERTÉ FUT ABATTUE AVANT LA CHUTE. » Ces lignes furent lues par Khalid aux funérailles officielles que la République organisa pour l'inventeur, mécanicien et architecte.

LAWRENCE, VICTORY DURRELL (1915-1943). En dépit d'une jeunesse assez choyée en tant que fils adoptif de la famille Lawrence, Victory ne sentit jamais qu'il en « faisait partie » et apparemment fut toujours indigné par les plaisanteries de ses demi-frères T.E. et D.H., qui l'appelaient « stilton bastard ». Il arriva dans la maison un dimanche au moment du déjeuner et, âgé de trois semaines, y fut introduit avec le fromage ; on ne sait rien de ses parents naturels. Sa scolarité, dans le primaire comme dans le secondaire, fut indolente et cependant onéreuse ; on se souvient que l'un de ses professeurs avait l'habitude de l'appeler « mon septième et

préféré pilier de l'ignorance ». Après sa mort on accorda quelque attention aux événements qui avaient rempli de perplexité son entourage au début des années trente : P. Cock-White et Ethel S. Gardner (célèbre pour avoir été l'amante de Lord Chitterling) ont tous deux disparu dans des circonstances mystérieuses et refait surface comme personnages d'un roman posthume : *Les Filles perdues*. Après quelques semaines à Cambridge, il fut renvoyé pour avoir tenté d'abuser d'une servante, puis tenté de l'étrangler avec son propre tablier. On sait peu de choses sur les quelques années qui suivirent jusqu'à sa réapparition à Londres comme psychanalyste autodidacte et la publication de la scandaleuse *Vie fictionnelle d'un violeur*, considérée à l'époque comme une étude de cas sur un certain « officier prussien ». Lawrence finit par être arrêté en 1942 et reconnu avoir tué dix-huit femmes ; l'avocat qui le défendit était Sir Compton Mackenzie, ami de la famille. Il fut condamné à mort et, tout en attendant son exécution, écrivit *Pour le meilleur et pour le pire*, considéré aujourd'hui comme une biographie fallacieuse, où il s'accuse d'avoir tenté de violer Lady Ottoline Morrell et, le même soir, d'avoir noyé Virginia Woolf. En guise de dernière volonté, il demanda — et on lui accorda — une corde à la Prison de Holloway, où tous les prisonniers assistèrent à son exécution. On estime de nos jours que ses livres ne sont rien d'autre que grossière obscénité, à l'exception d'un roman, *Nous, hommes amoureux*, qui décrit un extraordinaire paradis perdu que Lawrence ne peut pas avoir connu.

SCHULDLOS, KARL (1934-1944). Trop peu de gens connaissent la courte vie de Karl Schuldlos dont la mort au tendre âge de dix ans devrait être un exemple de courage invincible pour tous les enfants. Fils de soldat, rien, *a priori*, ne semblait annoncer sa très grande force de caractère ; il paraissait

être un enfant moyen, normal, fragile. Son extraordinaire sens du devoir ne fut pas reconnu dans le camp où son père avait été affecté (sa mère étant morte, il n'avait pas d'autre endroit où vivre) avant qu'il n'eût atteint l'âge de neuf ans, en décembre 1943 ; il fut bientôt le favori de tous — y compris des prisonniers. Selon les quelques personnes qui le rencontrèrent et qui sont encore en vie, il avait le visage d'un ange : ses lèvres délicatement rosées, son nez coquin et ses yeux pervenche étaient entourés de boucles blondes tandis que dans son regard et dans sa démarche s'exprimait une résolution telle qu'il était (et est) impossible de croire qu'il n'a pas été placé sur cette terre pour quelque très haute mission. Sa rectitude morale (très au-delà de celle de la plupart des adultes) se révéla immédiatement après son arrivée au camp : il refusa de s'amuser avec ses jouets et insista pour qu'on lui permette d'aider son père ; une semaine plus tard on pouvait le voir essayant de compter les prisonniers sur ses doigts potelés et il lui fallut très peu de temps avant de devenir aussi efficace que les gardes dans la recherche des tunnels cachés et des prisonniers échappés ; le petit chien qu'il reçut ce Noël 1943 fut rapidement entraîné à reconnaître et à mordre les détenus (principalement, des juifs), cependant — et cela révèle quel genre de personne était Karl — ils l'aimaient d'autant plus qu'il leur témoignait de la dureté et de la cruauté. Par malheur il mourut trois mois après son arrivée au camp. Ayant remarqué qu'une des chambres à gaz avait une fuite, il mit un doigt dans le trou ; il fut alors apparemment mordu de l'intérieur ; il maintint pourtant son doigt jusqu'au bout en dépit de l'atroce douleur. La gangrène se déclara très rapidement et il décéda deux jours plus tard, attristé par l'ingratitude de cet « ami » inconnu.

KONX OMPAX, Sa très Sérénissime Majesté, roi des Ra'hu, des Salmigondis et des Cinomantiens, Grand Bâtonnier du Trésor, Roi du Khorassan, des Métaux et Évêque de la Dérason, Défenseur de la Foi et Guide suprême du Nadir et de l'Église du Haméh, Garant des libertés de Ra'hu, Roi des Bribes et Haillons après la Guerre sainte de Sadaroubay, Garde de la Verge de Commandant, Empereur des tribus d'Hisparu (à l'exception des territoires qui se trouvent à gauche du fleuve Naphta quand on regarde la carte), Empereur des très cruels et sauvages Farfarello Ismeno, Grand Bedeau, Seigneur des trois villes sabriniennes qui étaient autorisées à collecter elles-mêmes leurs impôts, Duc de Platthamburger dans la province de Axelfickschwein, Grand Duc de Jyvässkylä et de Chasch'sror, Garde de la Tringle ducale, Calife de l'Empire Équinoxial, Vizir de quelques-unes des arcandes éparpillées au-delà des Grandes Eaux, Doge de Venise le sept juillet de chaque année dont la somme des chiffres égale sept, Garde du Sceau, Mogol de quatre-vingt-dix-neuf cités fortifiées, Prince et Souverain absolu de toutes les baleines nageant à moins d'un jet de pierre de ses territoires, Garde du petit Sceau, Gouverneur extraordinaire de six des sept merveilles du monde, Grand Vizir de Londres (ce dernier titre lui ayant été décerné par Süleyman le Magnifique sur son lit de mort comme gage éternel de l'amitié de ce souverain), Garde du Marteau du Christ, Heureux Père de trois belles princesses, Ogham, Ogier et Oghris, Seigneur et Maître de son propre palais de Gargadic dans les fabuleuses Montagnes riphæennes, Seigneur et Maître de son épouse la Reine Sérénissime de Zend-Avesta, Royal Nonpareil des Nicodèmes et de la moitié des tribus Zincali, Consul honoraire de la République de Sæhrimmir, Prince Régent de plus de pays qu'il n'est possible d'en dénombrer, Garde du Casse-tête, Seigneur maritime de tout ce qui flotte, Grand Commandant de tout ce qui marche et Maréchal de tout le Royaume des airs, naquit le 1^{er} mars 1212 et mourut le 9 juin 1293, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

GROSBER, LUDWIG (1880-1917), romancier, est né en Géorgie dans une riche famille de banquiers. Son premier roman, *It Takes Two to Catch One* (*De deux choses l'une*), fut publié en 1902 et suivi par une douzaine d'autres, tous écrits à la venvole, comme le premier, et aujourd'hui oubliés. S'il est connu, de nos jours, c'est surtout pour sa dernière œuvre, énorme, posthume ; l'intrigue de *Shifting Sands* — 1920 — (*Sables mouvants*) est largement autobiographique et les milliers de personnages secondaires apparaissant et disparaissant au fil des 24 chapitres sont de toute évidence des portraits de ses concitoyens, les habitants de Columbus. Le héros, Jonathan Brainbird, un romancier, est décrit alors qu'il termine son dernier livre, dont les deux principaux personnages (des jumeaux) sont tous deux des romanciers ayant écrit (l'un parce qu'il voulait proclamer la vérité, et l'autre parce qu'il voulait la dissimuler) chacun 11 livres dans lesquels d'autres romanciers (l'un d'entre eux se nommant, étrangement, G. Grosbär, comme le père de Ludwig), dans des contextes totalement différents, ont entrepris l'écriture de livres décrivant des auteurs et leur production. Le nombre de ceux-ci s'élève maintenant à 297, l'un d'entre eux ayant épousé une dramaturge insatisfaite du roman dans lequel elle figurait ; ils eurent sept enfants, tous écrivains, à l'exception d'un seul, qui travaillait dans une banque et fut tué lors d'un hold-up ; un peu plus loin dans ce livre, nous apprenons qu'il avait lui-même écrit, pendant ses loisirs, un roman fort bien agencé dans lequel un écrivain était tué alors qu'il se rendait à la banque, l'assassin étant en fait le fils du personnage principal d'un autre roman — la génération suivante, où nous avons maintenant 1200 écrivains et environ 5553 romans (certains d'entre eux portant des titres identiques) tous avec le même héros, un bossu schizophrène qui tente d'écrire le « grand roman américain », sans toutefois parvenir à le terminer, provoque en duel tous les autres bossus et les tue, causant ainsi la mort de 1200, 627, 297, 62, puis de 2

romanciers, et finalement de Ludwig Grosber lui-même, qui a atteint son objectif : prouver qu'il est le seul écrivain indispensable puisque sa mort entraîne celle de tous les écrivains et, par conséquent, sa propre fin, étant donné qu'il était le créateur de tous les romanciers.

BERNARD HCEPFNER

Traduit de l'anglais par Catherine Goffaux

La lune, le hibou, ma sœur

Nous sommes une famille agraire, les champs sont notre vie. On nous a enseigné que ceux dont les champs sont toute la vie trouveront la mort dans les champs, et nous l'acceptons. Nous sommes nomades par nécessité. Notre croyance en une division équitable de la propriété terrienne n'est pas partagée par ceux à qui appartiennent les propriétés que nous cultivons et exploitons, ce qui explique que nous devons nous déplacer de champ en champ, glanant tout ce qu'il est possible de glaner, utilisant les résidus de la moisson pour construire nos habitations saisonnières. Les saisons nous sont parfois favorables, une remarque à double sens car je l'utilise pour désigner les périodes où les terres sont laissées en jachère, et pendant lesquelles nous devons courir les champs pour trouver à nous nourrir ; mais l'autre sens est positif car c'est au cours de ces saisons que nous nous enracinons et que, étourdiment selon notre mère, nous construisons des habitations qui ont l'air permanentes et que nous ressentons comme telles.

Pendant les deux dernières lunes de chasse nous avons vécu dans une de ces habitations « permanentes ». Nous ajoutons des pièces lorsque l'envie nous en prend et remplissons des réserves comme si nous en avions enfin la propriété exclusive, que personne ne pourrait nous arracher, ni par la révolution ni par tout autre moyen. « Tout autre moyen » doit rester indéfini, c'est le fondement de l'instinct ; mais la « révolution », telle que nous la définissons, nous accorderait un droit sur notre lopin de terre, lequel ne serait ni plus grand ni plus petit que ceux de nos prochains, de sorte que nous serions à l'abri de la cupidité.

Nous sommes une petite famille, bien qu'autrefois nous ayons été fort nombreux. D'ailleurs, la maîtresse de maison, que j'appelle mère avec reconnaissance, est en fait ma belle-mère et dans ce sens l'expression « notre famille » est relativement récente. Ma propre mère, dans les entrailles de laquelle mon père m'a conçu et dont je suis le seul rejeton encore en existence, nous fut enlevée quand j'étais en bas âge ; je m'en souviens pourtant encore parfaitement. Mon père a contracté une nouvelle alliance, autant pour mon bien que pour le sien, et l'excellente créature qu'il a prise comme épouse lui a donné une autre portée, fort réduite à présent. En tout, nous ne sommes plus que six ; deux d'entre nous ont été emportés lors d'accidents de chasse, un autre s'est noyé et un autre encore est parti, nous ne savons où.

Ma sœur préférée — bien que le qualificatif semble injuste, car je n'ai plus qu'une seule autre sœur maintenant, encore un bébé — est très belle, poétique et d'humeur changeante, elle est l'enfant qu'a eue ma belle-mère lors de sa première alliance, avant que je n'aie été conçu.

Notre père est robuste et nous le révérons et, bien qu'il nous arrive de nous moquer de lui, je suis persuadé qu'il nous y incite délibérément pour nous libérer de nos instincts de rébellion. Nous nous disputons rarement entre nous du fait de l'exemple

pacificateur de nos parents et nous jouissons d'une certaine indépendance, destinée à développer notre personnalité. La mort de quelques-uns d'entre nous n'est pas interprétée, heureusement, comme la conséquence d'une telle tolérance et les punitions ne viennent pas s'ajouter à notre deuil.

Pour le moment — faites qu'il se poursuive inviolé et dans l'indécision ! je tenterai de clarifier cette supplique au cours de mon récit — chacun de nous a sa chambre, ce qui reflète parfaitement notre indépendance. Mon frère et ma sœur, les deux plus jeunes, que nous appelons « les jumeaux » bien qu'ils ne soient que les survivants de sextuplés, ont transformé leurs appartements mitoyens en un unique labyrinthe, d'une complexité diabolique ; pour leur rendre visite, il faut accepter d'y séjourner un certain temps.

Ma chambre, du fait de mon goût pour la « réflexion », est la plus simple et, bien que je n'ai aucun livre complet, je possède des portions de livres, que j'ai disposées comme je l'ai vu faire dans certaines maisons (les maisons où je suis allé chercher les feuilles, patiemment, illégalement, une feuille après l'autre) ; parmi celles-ci, presque tous les *f* et les *m* du dictionnaire (*Microtus pennsylvanicus* y est souligné avec une grande fierté) ; on y trouve aussi un bouleversant poème de Robert Burns et, secret mystérieux et sans doute coupable, des fragments de nombreuses aventures tirées d'un livre curieux dont le titre est *Maître Till Eulenspiegel*.

C'est dans la chambre de ma sœur préférée que nous mourons d'envie d'être invités, car elle est à la fois étrange et douillette. Elle y a laissé s'accumuler — preuve de la bienveillance de cette bonne ménagère qu'est notre mère ! — les toiles d'araignées, intactes, avec leurs occupantes et parfois leurs dîners potentiels. Dans la plupart des cas la proie comme l'occupante n'ont que l'apparence de la vie, mais il y a toujours au moins une toile active et l'on peut s'asseoir devant, observer

la tragi-comédie de la vie et de la mort et méditer à ce sujet, ce que ma sœur fait fréquemment. Ma mère, que cela irrite quelque peu, a l'habitude de dire que ma sœur adorée doit à ce spectacle la morbidité qui l'habite. Mais, si l'on veut connaître mon opinion, je dirais simplement, sans vouloir contredire ma mère plus qu'il n'est besoin, que le mot — morbidité — me semble mal convenir à ma sœur. Comme je l'ai dit, elle est poétique, ce qui signifie, je crois bien, qu'elle est plus portée aux méditations sur le destin que certains d'entre nous, mais je suis persuadé que le mot ne trouverait pas en elle l'ambiance qui lui convienne. À moins que morbide et philosophique soient deux synonymes reliés, comme les deux moitiés d'un noyau de pêche, par un fil ténu que nous acceptons comme un signe de vigilance poétique.

Et pourtant. Le vol bas et le cri du hibou hivernal l'attirent, l'attirent comme un fil venu du monde d'en haut. La font sortir de sa chambre et s'approcher de la porte. L'expression de son visage en ces moments-là est une chose qu'un frère aimerait effacer ou oublier. Et pourtant ce n'est pas un air morbide, en tout cas c'est ce qu'il me semble depuis que mes rêves ont commencé. Pour le moment je décrirai simplement cette expression comme suit : quelque chose de résolu, comme si dans le cri elle entendait une musique qui nous est inaccessible ; quelque chose de curieux, comme si des mots étaient prononcés qu'elle ne comprend pas mais pourrait comprendre ; et il y a aussi autre chose. Ma mère et moi, les observateurs, aimerions voir cette « autre chose » transformée en une expression différente, qui se souviendrait de nous, car en ces moments-là elle nous oublie. Elle s'avance parfois parmi nous alors que nous sommes réunis pour partager chaleur et plaisir et ne nous voit pas, les diverses expressions de son visage absorbé composent le visage d'une inconnue. Même maintenant, alors que mes rêves m'ont permis de mieux comprendre, je trouve inquiétant de m'appesantir longuement sur cette expression, ce visage étranger.

Curieusement, mon père ne semble pas partager l'appréhension que nous ressentons, ma mère et moi. Lorsque ma sœur traverse notre petit groupe en somnambule, il arrive à mon père de dire une chose ou une autre, en élevant la voix, sur la qualité du blé que nous mangeons et parfois même de lancer un grain à la tête de ma sœur, mais si c'est pour la sortir de sa transe, on a plutôt l'impression qu'il le fait inconsciemment et sans y avoir réfléchi. Son désir de nous protéger le parcourt d'une extrémité à l'autre, comme une colonne vertébrale.

Nous entendons tous le hibou. Certains d'entre nous tremblent en entendant son cri grêle si près de notre serrure, mais ce manque de maîtrise ne se manifeste qu'en plein hiver, lorsque le givre a propulsé l'entrée de notre maison en direction de la lune. Et bien que ceux qui tremblent soient tranquilisés par les douces caresses de notre mère, nous n'en invoquons jamais la raison. C'est dans les champs que nous avons appris le nom de l'auteur de ce chant si effrayant, avec nos camarades de jeu. À cause de la discrétion qui entoure ce nom nous avons fini par comprendre que le prononcer devant nos parents serait comme énoncer une obscénité, pire que de dire « fromage » en bonne société. Nous évitons que nos parents sachent que nous connaissons ce nom et eux de même ; c'est pour cette raison que je dissimule *Maitre Till Eulenspiegel*, car je crois que ma mère serait profondément choquée par l'histoire de l'homme au hibou et au miroir. Et il ne nous arrive jamais, à nous les enfants, de comparer nos impressions entre nous, par exemple de dire, « Tu as entendu les ailes frôler le toit, la nuit dernière ? » Je crois que nous imaginons tous que quelque chose de terrible suivrait un tel échange de confidences, et lorsque nous l'entendons, les ruses gênées qui nous servent à couvrir le bruit qu'il fait peuvent être considérées comme assez comiques.

Les apparitions spectrales de ma sœur parmi nous ne se déroulent pas toujours lorsque le hibou est en chasse. Nombre de fois elle est restée avec nous, a entendu l'attaque brutale et les cris

d'appels, et n'a fait que trembler. Depuis peu, depuis ma révélation, elle s'assied de nouveau avec nous, mais sans trembler, car c'est comme si elle avait deviné qu'elle a un allié désormais, et qu'elle n'a pas besoin... mais je suis incapable d'achever ma pensée. Beaucoup de choses me sont claires à présent, qui auparavant étaient brumeuses, mais il y en a tant d'autres que j'aimerais conclure, dont j'aimerais au moins tirer des conclusions, et qui restent voilées, et ainsi, comme ma sœur, j'attends.

Je ne voudrais pas donner l'impression que nous vivons perpétuellement sous la menace de cette ombre. Si la mort, personnifiée par ce hibou, habite le ciel, la vie y réside aussi, quand le soleil est présent. C'est le soleil qui fait pousser les graines ; l'abondance ou la pénurie de graines occupe la plus grande partie de nos vies. Puisque nous avons la vue courte.

Même la leçon du fromage, que les jumeaux prennent en plaisantant, et je dois avouer que pendant ces exercices mon esprit est ailleurs. Se voir contraint à concentrer toute sa haine sur un morceau de fromage dur comme du bois est un peu ridicule. Jamais nous ne pourrions dire que c'est avec cela que nos rêves sont faits. Pendant l'exercice ma sœur est là, plutôt gênée, car c'est elle qui a été légèrement blessée ; elle porte sa légère claudication comme une punition et j'ai bien l'impression qu'elle n'oubliera jamais la leçon. Mais deux fois par semaine on nous met en présence du leurre et nous devons hurler notre dérision, nous boucher le nez comme s'il empoisonnait l'air de sa puanteur.

Les jumeaux adorent cet exercice car on leur permet alors de psalmodier et de hurler le mot qui, le reste du temps, ne peut qu'être chuchoté derrière le dos de nos anciens. Un jour j'ai demandé à notre mère si elle ne craignait pas que ma sœur prenne tout cela à son compte, que ma sœur ne se croie l'objet de toute la force de notre haine, mais mère m'a assuré que c'était ainsi qu'on faisait dans les meilleures maisons, même celles où on ne pouvait pas se vanter d'avoir quelqu'un qui avait survécu au piège.

Nous sommes une famille heureuse. Croyez-moi, nous sommes heureux. Les jumeaux folâtraient outrageusement, nos parents nous enseignent des jeux anciens et en inventent de nouveaux, mon côté studieux provoque leur fierté mais aussi leur amusement, car j'ai menti sur la façon dont j'ai constitué ma bibliothèque, et ma sœur, une artiste, apporte un peu de classe à notre famille. Si nous sommes connus, dans notre champ d'activité, c'est grâce à elle. Je crois bien que c'est grâce à elle que, la dernière fois que nous avons dû changer de lieu d'habitation, d'autres ont choisi de se grouper autour de nous, de sorte que nous sommes — ce qui est rare dans notre espèce — une communauté jouissant d'un centre et d'activités à l'extérieur du cercle familial. Pendant toute la dernière partie de la saison des verges d'or nous avons joué à nos jeux communautaires ; dès la première gelée nous avons fourragé en commun, partageant le butin, comme il se doit chez des agrariens. C'est ainsi que chaque réserve est équitablement approvisionnée, même lorsque la famille est excessivement nombreuse, et qu'elle a droit à plus. Personne ne grogne à ce sujet.

Maintenant que l'hiver approche, il nous arrive rarement de nous rendre visite réciproquement, et chez nous la chambre de ma sœur est le théâtre — mais seulement sur invitation ! — de soirées inoubliables.

Quelques détails supplémentaires sur la chambre de ma sœur : des branches d'églantine contre les toiles d'araignées, des gousses de pervenches pareilles à des têtes chenues, un tapis argenté d'enveloppes de maïs. C'est une chambre de fantaisie où, le pas bruisant, le visiteur participe à la fantaisie, comme s'il marchait dans un champ automnal, jouait avec la lune, alors qu'il se trouve en sécurité dans l'ambiance séductrice de ma sœur — une harmonie rare qui exprime parfaitement ma sœur dans ses rapports avec les autres. S'il n'y a pas de sécurité pour elle dans cette aura au-delà de laquelle nous ne sommes pas

admis, elle ne contient pas non plus, ou si peu, de séduction personnelle. Dans la chambre de ma sœur aucune trace de vanité, presque rien qui soit une parure personnelle. Pour nous amuser, elle porte parfois une perruque de soies de maïs ou bien, pour jouer les grandes dames, une guirlande de douces-amères en collier, mais c'est lorsqu'elle parodie les manières du monde sans accessoires ni costume qu'elle est le mieux, que sa pantomime éveille notre imagination.

Elle remporte son plus pur succès avec la chrysalide-transformée-en-papillon. Elle finit toujours sa danse au moment du vol virginal de l'insecte métamorphosé, à l'apogée de sa liberté enivrée, et la tragédie de sa brève durée de vie demeure tacite. Pour les plus jeunes d'entre nous, c'est une chose inimaginable, car les jumeaux jouissent de l'immortalité, la conviction étant l'âme même de la philosophie. Que le vol du papillon l'entraîne vers une des toiles d'araignées, qu'une « aile » frôle une toile, c'est là un des ténébreux sous-entendus central à tout art et il se peut, comme cela arrive si fréquemment aux artistes, qu'elle n'en ait pas conscience. Mais j'ai remarqué que quand elle joue cette pantomime pour nos parents, son vol se limite au centre de la pièce, qu'il est circulaire et lyrique et ne s'approche jamais d'une toile. Je crois donc que l'autre version n'a cessé de contenir un message ou, si vous voulez, une prière pour moi. Mais cette croyance date de mes rêves et est rétroactive. Notre mère dit que cette danse, jouée sans hâte aucune et à chaque fois ornée d'inspirations subtiles et nouvelles, est toujours aussi surprenante qu'un lever de soleil. Notre père rayonne et tire sur ses favoris en disant « Eh bien, eh bien ! »

Les soirs du papillon, nous sommes pensifs au moment de nous séparer et nos bonsoirs sont chuchotés. Mais d'autres soirs, lorsqu'elle a outragé la sensibilité de nos parents, c'est en tout cas ce qu'ils prétendent, par quelque élément ultramoderne — voire même scatologique — les adieux sont rauques et il faut alors aller

voir les jumeaux à plusieurs reprises pour leur demander de se calmer. Si la nuit est silencieuse, sans vent, et que la lune est froide, notre mère dit que les voisins pourraient entendre notre excitation. En observant le visage de ma sœur, je comprends que « les voisins » est un euphémisme pour le hibou.

Toute autre personne que ma sœur trouverait étrange que j'en sois venu à redouter justement ces soirées les plus réussies, les moments où, s'étant complètement laissée aller à son improvisation, ma sœur est dangereusement tendue. Seul avec elle dans sa chambre quand tous les autres ont fini par s'endormir, je suis l'unique témoin des risques que lui fait courir sa témérité, car ce n'est pas pour moi qu'elle joue. C'est comme si son sentiment d'accomplissement refusait d'être jugulé, voulait être emporté loin dans les champs. Je l'ai vue — pas indifférente à ma présence, mais confiante, ce qui revient un peu au même — gratter de ses ongles le plafond bas, parfois sauvagement, comme si en griffant elle voulait traverser et atteindre le monde, mais à d'autres moments avec une terrible douceur rythmique, comme si elle envoyait des messages codés à quelqu'un qui écoute là-haut, un amant qui aurait posé sa poitrine et son oreille sur son toit.

Gratte, gratte — pause — gratte, gratte, gratte. Cela suffirait presque à vous déconcerter, je sens mes nerfs tressauter sur toute leur longueur comme s'ils voulaient passer à travers ma peau, leur toit. Mais je n'ai plus l'âge d'implorer, de crier le nom de ma sœur, de glapir comme un bébé. Et que pourrais-je dire ? « Ne me quitte pas, très chère sœur. » Ce serait violer notre fatalisme fondamental et nécessaire et je peux très bien imaginer sa réplique méprisante ou, ce qui serait encore pire, sa désillusion blessée.

Elle me fait confiance et me traite d'égal à égal et c'est cela qui, je crois, a provoqué mes rêves et favorisé la révélation que j'ai eue. Sont-il pour autant artificiels, sont-ils la conséquence

d'un profond désir de me conformer aux besoins de ma sœur, à sa philosophie qui me dépasse ? Je ne suis qu'un oisillon dans le champ ténébreux des rêves et c'est presque aveuglé que j'y chasse, tel le hibou au soleil.

La dernière fois que ma sœur a joué le papillon, alors que le givre se craquelait autour de nous et que la terre grinçait pendant les silences de son génie artistique, lorsqu'elle a émergé de la chrysalide, inconsciente de sa beauté, surprise par l'apparence et les sons du monde, il s'est trouvé que le hibou a crié, et c'était comme s'il était assis sur nous, comme s'il n'était séparé de nous que par une mince membrane. Pour la première fois ma sœur a parlé en dansant. « Quelle innocence ! Regardez, quelle innocence ! » Mes parents ont pris cela pour une improvisation, pour un cri qu'elle adressait au papillon, à elle-même. Mais j'ai vu qu'elle parlait pour transformer son visage à l'aide des mots, pour effacer l'expression qui l'habitait comme si elle y était gravée à l'acide de manière indélébile. Pour se dissimuler à nous, à moi, elle a violé son art.

Ce que j'avais vu sur son visage quand le hibou a crié, à l'instant qui a précédé celui où elle est devenue un papillon qui parle, était de la passion. C'était profane. J'avais fini par isoler et définir ce « quelque chose » dont notre mère et moi regrettions l'existence et qui m'effrayait incommensurablement, maintenant que je l'avais vu. Mère l'avait-elle vu aussi ? Je ne pouvais pas le lui demander.

C'est cette nuit-là que j'ai rêvé de ma sœur, rêvé du hibou, que j'ai vu ma sœur irrévocablement attirée vers la porte, que j'ai vu la porte s'ouvrir, la lune au-delà. Je me suis réveillé en criant, un cri qui a effrayé tout le monde à l'exception du hibou. Lorsque les autres sont retournés se coucher, mon père en grommelant pour nous rassurer, j'ai de nouveau vu le rêve pendant qu'il était encore tout frais et horrible, j'ai effacé tous les détails étrangers et me suis concentré sur le visage de ma sœur.

Oui, c'était profane, c'était charnel, c'était sexuel. Mais à la porte il s'est transformé. Debout devant la porte ouverte avec la lune de chasse derrière elle, elle s'est retournée comme pour dire adieu et son expression indiquait, plus clairement que des mots « Sois content pour moi ! » Elle disait, « Je sais qui je suis, à présent. »

Parler de révélations est difficile et dangereux, car certains disciples potentiels n'attendent qu'une occasion pour mal interpréter et détourner les rêves des autres. Je vais donc être aussi simple que possible et interpréter moi-même mes rêves. Dans le rêve j'ai appris ceci : les rêves nous sont donnés comme des projections de lumière issues de parties de notre cerveau vers lesquelles, de jour, il n'existe pas de passages, les corridors étant encombrés de pensées quotidiennes, d'inquiétudes et de désirs. Pendant le sommeil ces corridors se contractent, la philosophie et l'art émergent tels qu'ils sont, car ils ne seraient pas identifiables par le cerveau banal d'une créature normale. Ainsi : dans tous les rêves nous sommes tous des philosophes et des artistes. En dormant, j'ai vu ma sœur, l'artiste : j'ai vu ce qu'elle voit pendant ses heures de veille, et j'ai compris.

Je ne l'ai pas voulu, je ne le veux pas, et je ne l'ai pas encore accepté, mais mon regard a pénétré l'aura.

Je me demande : ma compréhension est-elle suffisante pour que je ne l'arrête pas à l'instant où elle sera attirée vers la porte et vers le haut, à l'instant où je serai — quand nous serons tous — tout à fait réveillés et capables de dissuader, de détourner, voire même de l'en empêcher ? Mes instincts ne me sont d'aucune utilité. J'ai l'impression que notre mère ne comprendrait même pas la question, je le sens bien. Mon père ? Encore une fois, je ne sais pas.

Ma conclusion : le mieux serait que cela se produise un soir où nous serons tous restés à la chasse et où ma sœur sera seule puisqu'il lui est interdit de chasser la nuit en hiver. Je prie pour que cela se passe ainsi. Nous ne pourrions jamais l'oublier, mais

si elle avait disparu à notre retour nous ne *saurions* pas, et pourrions ainsi garder d'elle un souvenir vivant, même dans la tristesse, par la spéculation. Nous pourrions combattre la tristesse en lui inventant des voyages, et des succès dans le vaste monde ; nous pourrions nous dire que chaque jour, chaque nuit, elle pourrait réapparaître avec des cadeaux pour les jumeaux et des récits qu'elle nous conterait jusqu'au petit jour, et de nouvelles pantomimes ! Notre mère pourrait tisser pour nous les couleurs et les textures du costume que porterait ma sœur, et des bijoux pour ses oreilles. Je prie pour qu'elle puisse, comme n'importe lequel d'entre nous, simplement ne plus être là quand nous reviendrons.

Et mes rêves m'en disent encore plus : il y a quelque chose de paralysant dans le fait d'être témoin de l'épiphanie de quelqu'un d'autre. Il est certain qu'il existe un hibou dans toutes les vies, mais ce qui est terrifiant, me dit mon rêve, c'est que dans la plupart des vies ce ne sera que cela : un hibou. On m'a prévenu que de toutes les humeurs, la bile jaune, ou envie, est la plus destructrice. C'est là un rêve que je ne parviens absolument pas à sonder.

Dans mon rêve le plus récent ma sœur se retourne sur le seuil de la porte, la lune est derrière elle, mais je les vois comme une seule entité. Puis la silhouette du hibou apparaît devant la lune, avec ma sœur ils forment une trinité. Dans toute combinaison de paires, la somme est la troisième. Ce qui, je pense, n'est qu'un rêve, car si elle était le hibou elle ne me manquerait pas, je pourrais imaginer un avenir dont elle serait absente, la tuer si je le pouvais... Peut-être en faisant un effort pour la rejoindre et ne plus la quitter, je me dis que la dernière cause mentionnée plus haut fait de moi, aussi, le hibou.

En attendant, nous sommes une famille heureuse. Je dis cela avec détermination. Notre habitation est douillette. Les restes d'une récolte, pas loin, sont encore abondants. Nous n'avons pas

besoin de beaucoup nous éloigner pour ramasser des graines et parvenons à échapper au vol bas du hibou dans la pénombre du crépuscule, nous moquant de son regard ébloui et nous précipitant dans l'entrée en riant ; en tout cas c'est ce que font les jumeaux, car avant que le sol soit complètement gelé et que la lune, implacable dans le ciel, révèle notre entrée, que le gel a tordue et élevée du niveau du sol, fourrager — la vie elle-même — resteront des jeux pour eux.

Les rêveurs parmi nous apprennent à garder leurs rêves pour eux. Ces temps derniers ma sœur s'assoit avec nous le soir et quand le hibou produit son cri grêle elle ne tremble pas mais semble saisie d'une indifférence qui la plonge dans la torpeur. Notre mère sourit et hoche la tête, ses yeux me confient son soulagement. J'acquiesce en retour, et souris. Notre père craque des grains de maïs pour nous tous, les mastique pour les jumeaux, car l'hiver arrive, lune et hibou, et le maïs est à moitié gelé.

COLEMAN DOWELL

Traduit de l'anglais par Bernard Hœpffner

Dossier Coleman Dowell

Trop de chair pour Jabez

Texte de Gilbert Sorrentino

Interview de Coleman Dowell par John O'Brien

Texte de John Kuehl & Linda Kandel Kuehl

Traduit de l'anglais & présenté par Bernard Hoëffner

Coleman Dowell est né en 1925 à Adairville, Kentucky. Déprimé par le manque de succès de ses livres auprès du grand public, il s'est suicidé à New York en 1985. Après avoir travaillé, dans les années cinquante et soixante, pour le théâtre et la télévision, il s'est entièrement consacré à la fiction et a écrit cinq romans : *One of the Children Is Crying* (Random House, 1968 ; Weidenfeld & Nicolson, 1987) ; *Mrs. October Was Here* (New Directions, 1974) ; *Island People* (New Directions, 1976) ; *Too Much Flesh and Jabez* (New Directions, 1977; Dalkey Archive, 1987, 1995) ; *White on Black on White* (The Countryman Press, 1983 ; Serpent's Tail, 1990) ; ainsi que des nouvelles, rassemblées sous le titre *The Houses of Children* (Weidenfeld & Nicolson, 1987). Ont été traduits en français : *Trop de chair pour Jabez* (Climats, 1995) ; *Les Maisons des enfants* (Joëlle Losfeld, à paraître en 1996) et *Blanc sur noir sur blanc* (Climats, à paraître en 1997).

BERNARD HCEPFNER

La composition de *Trop de chair pour Jabez* est un tour de force, subtil et méticuleux, dont le matériau est l'imagination de Miss Ethel, une vieille fille, maîtresse d'école à la retraite, l'auteur de *Trop de chair pour Jabez*. Elle a écrit, comme l'indique Coleman Dowell dans le récit qui « encadre » le roman de Miss Ethel, une « histoire perverse » — expression toute imprégnée de délicate ambiguïté ! Dans l'écriture de Coleman Dowell — comme dans celle de tous les écrivains dont l'intelligence fouille les vétilles de la vie, les tourne, les retourne et les trie jusqu'à parvenir à des détails qu'il est impossible de réduire davantage — les significations se métamorphosent au moment même où elles paraissent avoir atteint une certaine clarté. Ce qui est « pervers » dans cette histoire ne l'est qu'en tant que symptôme de la décomposition émotionnelle générale — son effluve pour ainsi dire.

Le roman à clé de Miss Ethel, son livre privé, raconte l'histoire d'un agriculteur, Jim Cummins, de son mariage raté, de son seul et unique amour il raconte aussi comment Jim séduit et est séduit par Jabez, un étrange garçon, presque hermaphrodite, qui vient habiter une ferme voisine pendant la grande sécheresse d'un été de la Seconde Guerre mondiale. Le Jim fictionnel est l'invention de Miss Ethel, qu'elle a fabriqué à partir du vrai Jim, lequel avait été autrefois son meilleur élève, un garçon d'une intelligence extraordinaire avec un cerveau « qu'elle se représentait comme anormalement large, un organe bien trop gros pour son propre bien », dans cette ville de « bons vieux garçons ». Dans son roman, Miss Ethel transmue ce cerveau en un monstrueux phallus, transformation qui convient parfaitement à l'histoire que Coleman Dowell veut nous raconter par le truchement de celle de Miss Ethel. Nous avons là, évidemment, tous les éléments d'une plaisanterie obscène et, comme dans toutes les bonnes plaisanteries obscènes, son centre est froid et vide.

Miss Ethel ignore tout de l'amour sexuel — ignore, d'ailleurs, toutes les formes d'amour — et son roman prend donc la forme d'une pornographie étrangement chaste et déséquilibrée. Par contre, en lisant son œuvre fantastique et mutilée, il nous est permis d'entrevoir comment son imagination tente désespérément d'accepter sa propre solitude, la désolation de son esprit — état auquel elle est toujours parvenue à survivre. Le talent particulier de Coleman Dowell lui permet de nous révéler cet état dans des passages chargés d'un érotisme exsangue, lorsqu'ils ne sont pas imprégnés d'un sens du comique à la fois amer et cruel.

On pourrait avancer que, dans ce roman, Coleman Dowell, comme tant d'autres, fait l'esquisse d'un traité où la liberté sexuelle est envisagée comme une plénitude, l'acte sexuel comme un remède universel aux problèmes émotionnels. Ce qu'il m'est absolument impossible d'accepter. Il apparaît clairement que, si la vie avait permis à Miss Ethel de se libérer sexuellement, cette libération aurait été la contrepartie de l'expérience furieusement cynique qu'elle imagine pour son personnage ; et, si nous étions tentés de considérer cette libération, lorsqu'il s'agit de Jim et de Jabez, comme la magie qui délivrera Jim de son mariage, nous nous retrouverions confrontés à la réalité de la présence du Jim inventé par les désirs contrariés de Miss Ethel. Elle ne le dit certainement pas, mais elle aurait partagé l'opinion de Baudelaire, selon laquelle « la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal ». C'est ce « mal » qu'elle introduit dans ses pages avec une concupiscence ingénue et pathétique ; c'est ce qui la pousse à se projeter dans le personnage de Jabez, qui, s'il accepte Jim en lui, ne le fait ni par amour, ni même par luxure, mais dans la rage.

Le roman est « pervers » — pour revenir sur ce mot — en ce qu'il dément son sujet alors même qu'il l'expose. Il ne s'agit

certainement pas d'homosexualité. Le sujet du roman n'est pas, en fin de compte, le sexe — bien que le sexe gouverne sa structure formelle. Grâce à un habile tour de passe-passe, le thème supposé de plénitude sexuelle sur lequel Coleman Dowell centre son roman, presque comme s'il confortait le lecteur dans ses *a priori*, est perçu comme la vitre transparente au travers de laquelle nous pouvons discerner la terrible solitude et le terrible gâchis qu'est la vie d'un être humain. Les personnages que Miss Ethel a tissés à partir de son propre désespoir sont les extensions absolues de ce désespoir — des victimes, comme leur créatrice.

GILBERT SORRENTINO

Traduit de l'anglais par Bernard Hœpffner

JOHN O'BRIEN : *Vous est-il difficile de parler de votre écriture ou de l'expliquer ?*

COLEMAN DOWELL : Il existe des écrivains qui peuvent vous dire exactement ce qu'ils font, mais je n'en fais pas partie. E. M. Forster a donné une conférence, « Inspiration », où il parle de la pensée au moment où elle chavire. J'introduis une feuille de papier dans la machine à écrire et, si je sens que je vais bien écrire, la pensée chavire. Voilà qu'apparaît la personne devant la machine à écrire, l'écrivain, que je ne suis jamais quand j'abandonne la machine. Il m'arrive de parler de l'écriture avec d'autres écrivains de cette même manière décousue mais je n'ai pas très envie de le faire. C'est ainsi qu'il existe quelque chose entre la machine et la feuille de papier. Il y a ce moment où l'on chavire mais, comme le dit Forster dans sa conférence, on peut aussi aboutir à du n'importe quoi. Cet élément de mystère est là, qui m'attend. Je m'exprime mal au sujet de l'écriture, comme vous le voyez. Si j'étais capable de m'asseoir de la sorte et de vous dire tout ce qui se passe et pourquoi je le fais — en plus de la compulsion et de mon amour absolu pour l'écriture — je ne crois pas que j'écrirais. Je crois que j'abandonnerais tout de suite parce que c'est une activité très solitaire. Lorsque je commence un nouveau livre j'ai l'impression de pénétrer dans une caverne dont je ne peux sortir qu'au moment où le livre est terminé. Je vis selon un rythme routinier, je me couche tôt et je me lève tôt pour être à la machine à écrire vers sept heures, pas plus tard. C'est très solitaire et personne n'a vraiment envie de parler avec vous pendant que vous écrivez à la machine. Je peux vous dire pourquoi certaines choses sont dans mes livres, pourquoi un événement a lieu, mais à part ça, je pourrais sans doute parler avec plus de facilité de l'écriture de quelqu'un d'autre que de la mienne. Lorsqu'une œuvre est terminée, je peux en parler avec vous, chaque section, chaque mot, mais seulement lorsqu'elle est terminée. Au moment où j'écris je ne peux pas en parler parce que le processus m'est inconnu. Je contrôle mon matériau mais aussi il m'entraîne. Pour moi, l'écriture suffit. Je n'ai pas besoin d'en parler. Quand j'écris je

veux observer d'aussi près que possible. J'ai des notes prises il y a longtemps et que j'ai collées dans mon journal. L'une d'elles est très ancienne, elle doit dater de 1968 à peu près ; on peut lire : « Examine l'essence de l'évitement ». Cela m'intéressait à l'époque et un jour il se peut que j'écrive quelque chose là-dessus. Mais c'est ainsi que cela se déroule ; comme je l'ai dit, je veux observer d'aussi près que possible.

JOHN O'BRIEN : *Lorsqu'on parle à un ébéniste, il peut expliquer pourquoi il a mis une étagère ici et une autre là, mais il est fort possible qu'il ne puisse pas parler de ce meuble de la même façon qu'un antiquaire bien des années plus tard. Cette métaphore, malgré ses limites, décrit-elle vos relations avec l'écriture ?*

COLEMAN DOWELL : La métaphore colle vraiment très bien. J'ai toujours aimé le mot « artisan » et quiconque utilise ce mot à mon propos a droit à mon respect parce que l'écriture est un artisanat. Je bavardais avec un ami et nous parlions des comédies de Mae West, de ce qui les fait fonctionner et nous avons commencé à parler du sens du rythme. Et j'ai dit que le sens du rythme — quand j'écrivais des pièces de théâtre et maintenant que je n'écris plus que des romans — n'est rien d'autre que le sentiment que tel passage aurait besoin de quelques pages de plus. Et je ne peux pas mieux définir le rythme, les séquences temporelles, pourtant certaines personnes ont dit que j'avais un très bon sens du rythme. [...]

JOHN O'BRIEN : *Je m'intéresse particulièrement au système de cadre, de poupées russes dont se sert Miss Ethel dans Trop de chair pour Jabez, comment elle raconte son histoire. Le roman aurait-il été le même si vous aviez laissé de côté le cadre dans lequel vous expliquez qu'elle a écrit le roman qui suit l'introduction ?*

COLEMAN DOWELL : J'ai d'abord écrit le roman. Et ensuite seulement le cadre. Ensuite j'ai tout repris et j'ai ajouté toutes les références de Jim sur Miss Ethel, les souvenirs qu'il avait d'elle. Lorsque j'ai écrit la première version du roman, je savais que quelque chose n'allait pas : le point de vue. À qui appartenait-il ?

Si personne d'autre n'écrivait le livre, Jim n'allait pas rester couché dans son lit et réfléchir à la construction de la maison et à ce genre de choses. C'est le plus difficile des livres que j'ai écrits. J'ai mis dix ans à l'écrire et j'y jetais un coup d'œil de temps en temps et me disais : « Un jour... ». Ce devait être simple, mais à l'époque je n'étais pas capable d'autre chose que cette écriture compliquée qu'on trouve dans *Mrs. October* et dans *Island People*. Je savais que j'allais écrire un livre sur des victimes naturelles, ce qui est le thème de *Jabez*, mais je ne savais rien d'autre. Alors, pour finir, à cause du sentiment de mon propre vieillissement, j'ai dit : « Ça y est ». Ce serait l'histoire de quelqu'un qui vieillissait et se sentait stérile. Et c'est alors que je me suis dit que cette personne devait être vierge, que le livre serait celui qu'une vierge aurait pu écrire. Et j'ai alors fait un bon nombre de changements dans « son » roman une fois que j'ai su qui l'écrivait.

JOHN O'BRIEN : *Je pense qu'il y a certaines choses peu plausibles dans le roman de Miss Ethel qui ne peuvent vraiment s'expliquer que si on n'oublie pas que c'est elle qui l'a écrit.*

COLEMAN DOWELL : Oui, il y a des informations que *Jabez*, tout seul, n'aurait pu avoir ; seule Miss Ethel les possédait. Il n'y avait pas, à cette époque, de livres où il aurait pu les trouver. Comme James Laughlin [propriétaire des éditions New Directions, où *Jabez* a été publié en 1977] n'arrêtait pas de le dire.

JOHN O'BRIEN : *Selon le personnage sur lequel elle écrit à un moment particulier et la façon dont elle veut que le lecteur l'imagine, elle devient ce personnage.*

COLEMAN DOWELL : Oui, c'est bien ça. Les références à Wilde, et il y en a plusieurs, n'étaient pas dans le manuscrit original du livre. Lorsque je l'ai repris et que j'ai créé le cadre, je les ai rajoutées. Et j'avais mis aussi quelques références assez compliquées à *Au cœur des ténèbres*, et elle citait même « l'horreur, l'horreur » deux ou trois fois. Cela devait être une de ses références constantes

dans le livre. Mais un ami m'a déconseillé de le faire.

JOHN O'BRIEN : *Les lecteurs doivent-ils toujours se rappeler en lisant le livre que l'histoire est racontée par Miss Ethel ?*

COLEMAN DOWELL : Ils ne le font pas. Quelqu'un m'a dit quelque chose que j'ai beaucoup apprécié : lorsqu'il est arrivé au moment, presque à la fin, où Jim dit ne jamais avoir entendu parler de ce type, Jabez, il s'est dit : « Mon Dieu, mais c'est elle qui a écrit le livre ! » D'autres l'ont aussi oublié. Il est évident que ce n'est pas vraiment essentiel. Les gens sont accrochés par son roman, celui de Miss Ethel. Ils ne sont pas accrochés à sa vie de la même façon. Je crois qu'à la fin les lecteurs sont touchés de voir que Jim va lui rendre visite. Une critique a dit qu'elle aurait aimé en savoir un peu plus sur le vrai Jim, en comparaison avec celui de Miss Ethel. Cela aurait fait un autre livre. Je voulais que le roman soit court, aussi court que possible, pour qu'il puisse être lu rapidement, en une soirée.

JOHN O'BRIEN : *Comment réagissez-vous à ce que vous venez de me dire — que l'histoire de Miss Ethel est lue comme si elle était détachée du cadre ?*

COLEMAN DOWELL : Cela ne me dérange pas. En approchant de la fin du livre, les lecteurs s'en souviennent. Je ne pense pas qu'un lecteur doive s'en souvenir tout du long, mais j'ai du mal à comprendre comment certains arrivent à l'oublier étant donné qu'il y a ces références constantes à Miss Ethel dans le texte. Elle n'arrête pas de coller de petites références à elle-même d'un bout à l'autre. Et elle surgit tout le temps dans l'esprit de Jim. J'ai l'impression que, chaque fois qu'il se rappelle quelque chose que Miss Ethel a dit ou fait, les gens devraient se dire : « Ah, oui, c'est elle qui l'écrit. » Mais il semble bien que ce ne soit pas toujours le cas.

JOHN O'BRIEN : *Auriez-vous pu écrire Jabez avec un point de vue omniscient ? Miss Ethel aurait alors simplement été un personnage un peu névrotique.*

COLEMAN DOWELL : Je ne crois pas, il fallait que ce soit son roman. J'étais déconcerté parce que je ne savais pas bien comment elle devait être. C'est pour cela qu'il m'a fallu dix ans pour écrire le livre. Finalement, le cadre est devenu la solution idéale pour moi. Je n'arrive pas à m'imaginer Miss Ethel comme simplement un des personnages du roman. Comme vous voyez, j'écris sur les gens qui écrivent. Dans *Mrs. October Was Here*, tout le monde écrit sur tout le monde. Dans *Island People* il n'y a qu'un homme qui écrit sur tous les aspects de lui-même et qui essaye de devenir une péninsule parce qu'il en a assez d'être une île.

JOHN O'BRIEN : *Quel genre de problèmes se sont présentés à vous du fait que Miss Ethel, qui n'est pas une romancière, écrit un roman ? Avez-vous eu des difficultés à imaginer quelle serait la qualité de son écriture ?*

COLEMAN DOWELL : J'ai seulement fait l'hypothèse qu'elle était une femme cultivée et j'ai commencé en pensant que *Au cœur des ténèbres* serait la référence à sa vie. Sa vie était réellement une horreur. Une seule personne l'a réellement intéressée pendant toutes ses années d'enseignement. Il me semble donc que, dans ces circonstances, elle ne pouvait que lire voracement. Elle aurait beaucoup lu simplement à cause de l'horreur de sa vie. Nous échappons tous à l'horreur de notre vie par la littérature et l'art. C'était l'idée que je m'étais fait d'elle, elle aurait beaucoup lu et elle serait une radicale. Il ne fait aucun doute que dans le Sud, à cette époque, les maîtresses d'école étaient des personnes très cultivées. Je voulais qu'elle soit une femme brillante et curieuse.

JOHN O'BRIEN : *Le fait qu'elle sache écrire est un « acquis » du roman qui, je suppose, ne peut être remis en cause. Mais, pourtant, n'avez-vous eu aucun problème à décider dans quelle mesure elle écrivait bien et si, par exemple, son écriture devait être maladroite ?*

COLEMAN DOWELL : Il était assez astucieux de lui faire dire, dès la première page, qu'elle était surprise de voir qu'elle avait un don pour la narration ! Le lecteur comprend tout de suite qu'il ne s'agit pas d'une tentative d'amateur. On ne va pas lire le premier

livre d'une maîtresse d'école. Il se peut qu'elle ait écrit toute sa vie, mais je ne pense pas que quiconque ait vraiment envie de savoir, de savoir si c'est le quatrième ou le cinquième ou le vingtième roman qu'elle a écrit. Son enseignement et ses élèves lui permettent de sortir de l'horrible ennui de sa vie. Je ne crois pas qu'il y ait quelque chose de plus terrible que de se rendre compte en vieillissant qu'on est toujours vierge ; ou quelque chose d'approchant — simplement très peu d'expérience. Cela m'attriste beaucoup et me rend claustrophobe lorsque j'y pense parce que avoir un contact intime avec une autre personne est certainement une des justifications de la vie.

JOHN O'BRIEN : *Qu'elle soit bonne ou mauvaise ?*

COLEMAN DOWELL : Oui, dans tous les cas. Dans le livre sur lequel je travaille en ce moment, j'ai terminé une longue section qui s'appelle « The Snake's House », et les expériences y sont terribles. Je ne peux pas y travailler trop longtemps à la fois parce je me penche sur l'horreur que peuvent susciter, dans l'imagination, les choses sexuelles. C'est d'une telle tristesse et tout à fait destructeur. Pour moi, c'est un cauchemar. Il est évident qu'il existe des gens qui traversent la vie sans connaître quelqu'un d'autre de cette façon. Les mots les plus mélancoliques dans *Jabez* sont à la fin de la première partie : « Elle n'avait encore jamais pénétré une autre personne, et aucune autre personne ne l'avait jamais pénétrée. » Je ne pense pas que les esprits se rencontrent si les deux personnes ne se connaissent pas sexuellement, si peu que ce soit. On fait l'hypothèse que le sexe est un territoire commun à tous et alors on peut parler. Mais si j'imaginais que je parlais à quelqu'un qui ne sait pas ce qu'est le sexe, qui serait naturellement d'un certain âge, je ne crois pas que nous aurions grand-chose à nous dire. Nous n'aurions pas de langage commun. Ne pas avoir de cadre de référence serait bien triste.

JOHN O'BRIEN : *Le plus intéressant à propos de Miss Ethel est que,*

malgré sa virginité — ou peut-être à cause d'elle —, elle est très préoccupée par le sexe et que celui-ci semble déterminer tout ce qu'elle fait et tout ce qu'elle pense.

COLEMAN DOWELL : Oui, c'est vraiment triste. J'ai dû faire de Jabez un jeune garçon parce que Miss Ethel ne pouvait même pas accepter l'idée d'être pénétrée. Elle pouvait accepter l'homosexualité parce que Jabez n'est pas une femme, est différent d'elle. Elle n'aurait rien besoin d'imaginer sur elle-même. J'ai pensé que pour Miss Ethel il fallait que Jabez soit androgyne. La partie d'elle-même qui est Jabez est ce qui, chez elle, est androgyne et établit le fait qu'elle était androgyne quand elle était petite. Mais je crois qu'il lui est tout à fait impossible d'imaginer une femme faisant l'amour. C'est pourquoi dans son roman elle doit rendre l'acte sexuel douloureux pour Effie. La seule femme sexuelle du livre — Ludie — devient folle. C'est pour cela que j'ai eu tant de mal à écrire ce livre, à imaginer une personne avec une imagination de ce type.

JOHN O'BRIEN : *Ainsi tout dans sa vie est lié au sexe.*

COLEMAN DOWELL : Il est évident qu'on ne peut penser à rien d'autre si l'on est vierge. Miss Ethel est obsédée par le sexe parce qu'elle est vierge. Si elle ne l'était pas elle pourrait penser à plein d'autres choses pendant de longues périodes. Mais ce n'est pas obligatoirement la vie sexuelle ; ce pourrait être n'importe quoi, tout ce qui est puissant et qui vous manque. Ce pourrait être l'argent. Les gens qui n'ont pas d'argent et ne parviennent pas à en gagner pensent à l'argent tout le temps. Ça devient une obsession, et plus on est obsédé par ça, plus il paraît difficile de l'avoir, peu importe ce que « ça » représente. Le sexe, l'argent ou la gloire.

JOHN O'BRIEN : *Au moins Miss Ethel commence-t-elle à identifier son démon ; elle écrit cette histoire.*

COLEMAN DOWELL : Ça, c'est la femme sur son déclin. Elle devient presque folle. Sa façon de s'exercer à prononcer des mots comme

« foutre ». Lorsqu'elle voit qu'elle a perdu ses chances, elle devient folle.

[...]

JOHN O'BRIEN : *En relisant vos livres, vous arrive-t-il d'y trouver des défauts, de sentir que, si vous vouliez les corriger, il faudrait changer le roman tout entier ? Certains défauts d'un livre sont-ils, à la limite, inséparables de leurs qualités ?*

COLEMAN DOWELL : C'est un peu ça. Dans mon cas, il s'agit souvent d'un problème structurel. Dans *Island People* il y a un passage, je ne vais pas vous dire où, qui est d'une maladresse incroyable. [...] Mais personne ne m'en a jamais parlé.

JOHN O'BRIEN : *Vous finissez donc par accepter ces défauts.*

COLEMAN DOWELL : Je n'ai pas le choix. Je ne crois pas qu'une chose parfaite puisse exister, et d'ailleurs la beauté, lorsqu'on y trouve un défaut, en devient plus intéressante encore... Lorsque je corrige des épreuves, je suis déprimé parce que j'ai l'impression de ne pas avoir réussi ce que je voulais faire. Voir le livre imprimé n'est pas la même chose que voir le tapuscrit. Mes tapuscrits sont très propres — quand je lis les épreuves, tout change. Je deviens extraordinairement déprimé. Il ne s'agit pas simplement de ma déception ; je déteste corriger les épreuves. Et puis, quand on m'envoie le premier exemplaire du livre, je me dis que je vais lire le livre encore une dernière fois et je me dis que ce n'est pas aussi mauvais que je l'avais pensé.

New York, printemps 1978

Traduit de l'anglais par Bernard Hœpffner

Alors que j'écrivais *One of the Children Is Crying*, j'ai commencé *Too Much Flesh and Jabez*, terminé *One of the Children*, abandonné *Jabez* et commencé *Island People* ; j'ai interrompu ce livre pour écrire la totalité de *Mrs. October Was Here* en six mois, puis je suis revenu à *Island People*, que j'ai terminé, avant de reprendre *Jabez*.

COLEMAN DOWELL

Étant donné que ces quatre romans ont été écrits simultanément, il n'est pas surprenant qu'on y trouve un certain nombre de similitudes. L'une d'elles — l'utilisation de formes fictionnelles variées, mais traditionnelles — est immédiatement évidente car, bien que Dowell soit un écrivain expérimental, il est aussi un lecteur vorace de la littérature qui l'a précédé, tout particulièrement de romans du XIX^e siècle. C'est ainsi que *One of the Children Is Crying* est une étude socio-psychologique de la vie de famille, *Mrs. October Was Here*, une fantaisie satirique sur la révolution, et *Island People*, où l'on trouve des fragments de journal, des histoires, des essais et des poèmes, un croisement entre l'histoire d'une confession et le roman architectonique.

Trop de chair pour Jabez, où s'entrecroisent aussi très efficacement le neuf et l'ancien, utilise au moins deux conventions littéraires connues. La première est la narration en abyme ou histoire-dans-l'histoire, une forme associée aux *Mille et Une Nuits*, au *Décameron*, aux *Contes de Canterbury* et plus récemment aux histoires de fantômes (*Le Tour d'écrou* de Henry James par exemple) et aux *tall tales* ou histoires invraisemblables (par exemple, *Le Grand Ours de l'Arkansas* de T.B. Thorpe). Lorsque Walter Blair insiste sur « l'incongruité entre la situation au moment où l'histoire invraisemblable est racontée et la situation décrite dans l'histoire invraisemblable elle-même » ou sur « l'incongruité entre le réalisme — qu'on trouve dans le cadre extérieur, où la scène et le narrateur sont campés de

manière réaliste, et la fantaisie, qui s'est introduite à l'intérieur de la narration ¹», il fait référence à l'humour de l'Ouest des États-Unis, mais ses remarques pourraient tout aussi bien s'appliquer à *Trop de chair pour Jabez*. (L'énorme pénis de Jim Cummins ainsi que la bête fabuleuse de Thorpe sont le type même d'exagération qu'on trouve dans les *tall tales*.) Il faut cependant préciser que le récit qui « encadre » *Jabez* est plus compliqué que la plupart des modèles qui l'ont précédé, car, entre autres choses, le prologue est une introduction à la fois au roman de Dowell et à la fantaisie de Miss Ethel — qui s'intitule, elle aussi, *Trop de chair pour Jabez* — bien que le premier roman commence à la page neuf et le seconde à la page vingt-neuf, Miss Ethel, la narratrice du second roman, remarque : « Je couche ceci par écrit pour “encadrer” l'histoire — une technique ancienne » (p. 10) ². Elle compose son récit en grande partie après la Seconde Guerre mondiale, pendant « un long hiver secret rempli de pensées, suivi par un sacré printemps, puis par un été de gribouillages » (p. 205), alors que le récit lui-même se déroule pendant la guerre, au cours de l'été 1942.

Une autre convention connue utilisée de manière nouvelle dans ce livre est celle de l'observateur à la première personne qui raconte l'histoire, technique associée à des chefs-d'œuvre tels que *Les Hauts de Hurlevent*, *Moby Dick*, *Lord Jim*, *Gatsby le magnifique*, *Absalon ! Absalon !* et *All the King's Men* (de Robert Penn Warren). Comme dans *Les Hauts de Hurlevent*, où le narrateur obtient un grand nombre d'informations d'une autre personne, ou dans *Moby Dick*, où la perspective narrative ne

1. Walter Blair (éd.), *Native American Humor*, San Francisco, Chandler Publishing, 1960, p. 92.

2. Coleman Dowell, *Too Much Flesh and Jabez*, New Direction, 1977 ; *Trop de chair pour Jabez*, Climats, 1995. Toutes les références à ce livre sont indiquées par le numéro de page de l'édition française, entre parenthèses.

cesse de se transformer, beaucoup de ces romans introduisent des perspectives narratives supplémentaires. *Lord Jim*, par exemple, est raconté en partie par Conrad et en partie par Marlow et, au moins deux autres narrateurs apportent leur concours à Quentin Compson pour raconter l'histoire de Thomas Stupen dans *Absalon ! Absalon !* De même, *Trop de chair pour Jabez* — un de ces livres où « les gens écrivent sur d'autres gens »³ — contient différentes voix. Dans le prologue, Dowell juxtapose des passages où la troisième personne du singulier représente l'auteur omniscient et l'intelligence centrale avec les rêvasseries à la première personne de Miss Ethel, tandis que dans l'épilogue il présente l'histoire uniquement par l'intermédiaire d'une autre intelligence centrale, Jim Cummins. L'histoire encadrée est construite selon la technique des points de vue variés à la troisième personne, le narrateur caché passant à volonté d'une conscience à l'autre.

Dans les romans où l'histoire est racontée par un observateur, que le point de vue soit unique ou multiple, l'ironie est toujours au premier plan. Les titres de livres tels que *Lord Jim* et *Gatsby le magnifique* donnent à penser que l'auteur va se concentrer sur un personnage à la troisième personne, dont le rôle n'est souvent que symbolique. On peut cependant aussi penser que Heathcliff, Ahab et d'autres personnages de ce type ne sont des protagonistes qu'en « apparence » dans des récits dont les protagonistes « réels » sont leurs observateurs apparemment insignifiants. Le personnage central de *Trop de chair pour Jabez* n'est donc pas Jim ou Jabez, mais Miss Ethel, la narratrice de Dowell.

C'est en général par le biais d'un récit d'initiation que les romans de ce type traitent de l'archétype thématique de la

3. Toutes les citations non indexées aux pages du roman *Trop de chair pour Jabez* sont extraites de John Kuehl & Linda Kuehl, « An Interview with Coleman Dowell », *Contemporary Literature*, XXII, 1981, pp. 272-291.

maturation. Et ce thème dépend bien plus du narrateur que du personnage qu'il observe. Ce dernier, placé dans un environnement simplifié correspondant à un personnage plus grand que nature, presque toujours statique, n'est, à la fin de l'expérience fictionnelle, que peu différent dans son essence de l'individu qu'il était au début, tandis que le narrateur, qui a droit à un environnement qui correspond à son caractère plus complexe, change radicalement. Alternativement observateur et participant, le narrateur évolue et, ce faisant, incarne le message fondamentalement positif de l'histoire. Le fait que sa souplesse lui permette de survivre, tandis que le personnage qu'il observe, périt à cause de son manque de souplesse pourrait être compris comme un commentaire de l'auteur sur la nécessité d'être pourvu d'un tempérament adaptable plutôt que rigide, à une époque historique qui a vu la mort de l'éthos romantique et l'apparition de l'éthos réaliste. Tous ces livres cherchent un équilibre entre les deux *Zeitgeists* au travers du narrateur, qui finit par représenter une sensibilité unifiée dans ce que T.S. Eliot voyait comme un monde de la dissociation. C'est ainsi que l'imagination du rationnel Nick Carraway s'enrichit après sa rencontre avec le flamboyant Jay Gatsby, et que le puritain Jack Burden apprend la tolérance grâce au pragmatique Willie Stark.

Trop de chair pour Jabez inverse ce schéma familial, car l'importance de Miss Ethel comme sujet du tour de force psychologique de Dowell dépasse de loin son rôle de narratrice de ses propres fantaisies malsaines. Elle possède donc davantage les traits caractéristiques d'un personnage observé que ceux d'un observateur. Son histoire est racontée par une femme incapable de changements, que son inflexibilité et sa rigidité entraînent vers la mort. Subjective plutôt qu'objective, antipathique plutôt que sympathique, Miss Ethel n'est certainement pas un personnage équilibré.

Miss Ethel, en exil volontaire, crée un univers peuplé de créatures confectionnées à partir de fragments divers de sa

propre nature en guerre : « Lorsqu'elle pensait s'être reconnue dans un personnage, elle "devenait", à l'improviste, un autre personnage : parfois Jim, parfois Jabez, parfois Ludie, et ainsi de suite, mais elle ressentait avec une force accrue l'insécurité de sa propre personne, qui, comme une amibe, s'était divisée en deux et avait ensuite continué à se subdiviser » (p. 9).

Les fragments de sa subdivision prennent vie dans l'« histoire perverse » de Miss Ethel, une exploration en cinq chapitres d'un « monde aussi sombre que beaucoup de ceux qu'elle avait rencontrés dans ses lectures secrètes » (p. 10). À l'aide d'une fantaisie sexuelle compliquée que conjure une femme déterminée à trouver une compensation à toute une vie de privations émotionnelles, la maîtresse d'école et vieille fille dirige toutes ses ressources et toute sa haine sur l'objet de son tourment virginal, Jim Cummins, un ancien élève talentueux qui l'a désertée après une tentative maladroite de séduction. Cependant, ce qui avait commencé par la destruction vengeresse du caractère de Jim se transforme rapidement en apologie des relations variées et douloureusement ambivalentes qui dramatisent d'une façon poignante un cycle sadomasochiste d'oppression, particulièrement entre les sexes. Cette guerre des sexes est habilement chorégraphiée par Miss Ethel. Les divers alter ego qu'elle invoque cherchent tous à capturer, à asservir et à castrer l'homme qui lui a échappé dans la vie réelle, alors que, même dans son récit fantaisiste, elle ne peut s'empêcher d'être attirée et utilisée par l'objet de son dégoût. En conséquence, la passion de la vengeance se voit remplacée par une soif d'amour, un besoin que l'histoire grotesque de Miss Ethel finit par satisfaire.

Avant que le cri de guerre puisse devenir un chant d'amour, sa colère doit être apaisée ; Miss Ethel y parvient en partie en inventant différents personnages pour punir Jim. Ces alter ego, pour la plupart féminins, participent à un assaut, à un complot mental contre sa masculinité exagérée mais, ce faisant, révèlent

la profondeur de la haine de Miss Ethel, à quel point aussi elle refuse d'être délivrée. Bien qu'elle accuse d'abord Jim d'être responsable de son isolement et de son désespoir, elle finit par comprendre qu'elle est elle-même sa pire ennemie, « une victime parce qu'elle s'était elle-même transformée en victime ». Il faut toutefois attendre le début de l'histoire de Miss Ethel, attendre qu'elle se prépare « à entrer en elle-même » (p. 27) pour la voir découvrir le courage et l'intelligence d'accepter ses propres défauts ; ses déficiences sont cependant toujours réparties entre plusieurs personnages qu'elle qualifie de victimes « naturelles ».

La pauvre petite Effie, la première femme que la maîtresse d'école nous présente, est victime d'un corps trop menu pour accueillir son mari. Avec ses minuscules seins et ses minuscules orifices, ce petit oiseau est terrifié, comme sa créatrice, par le contact physique et ne se sent en sécurité qu'en présence d'autres femmes. Contente de trouver refuge dans la maison de sa mère, où il n'y a que des femmes et où elle sera à l'abri des sollicitations sexuelles, Effie disparaît rapidement de l'histoire et est remplacée par Jabez. Avant de la faire disparaître, Miss Ethel se laisse aller à une autoflagellation ironique en mettant dans la bouche du Jim qu'elle a créé des commentaires sur les similitudes entre sa femme et son ancien mentor ; il fait remarquer qu'Effie, comme la vieille fille, « elle aussi certainement frigide, [...] cherchait à se déssexualiser » (p. 118). Mais Effie, un des agents de la vengeance de Miss Ethel, est tout autant bourreau que victime. Elle réduit l'anatomie de son mari à une plaisanterie d'étable, qu'elle partage avec un autre alter ego, Helen Taylor, encore une maîtresse d'école vierge, affligée d'une curiosité lascive envers l'organe de Jim. Effie trouve d'autres moyens de tourmenter son mari : elle le force à porter un appareillage lorsqu'ils font l'amour ; elle donne à entendre que sa sexualité fruste a poussé un plus jeune frère à quitter la maison ; et, surtout, elle fait croire à Jim qu'il n'est pas mieux que les bêtes qu'il doit aller trouver pour se satisfaire sexuellement.

Miss Ethel, que la punition administrée par Effie ne suffit pas à apaiser, remplit l'esprit de son ancien élève de souvenirs d'autres femmes qui l'ont poussé au désespoir. C'est par un chantage émotionnel sur Jim que Helen Taylor, confidente de Miss Effie, arrache à Jim la permission de vivre dans une maison qui lui appartient : le prétexte de son chantage est la supposée responsabilité de Jim dans le tort causé à une jeune parente du nom de Ludie. Bien que Ludie soit une femme sensuelle, « remplie de jus » (p. 166), elle ressemble aussi beaucoup à Miss Ethel, car toutes deux ont été rejetées et poussées à la folie par Jim, et toutes deux sont représentées dans un « bateau semblable à un corbillard tiré par des chevaux noirs » (pp. 14 & 50). En invoquant Ludie, Miss Ethel transforme Jim en victime du passé, obligé à revivre son amour malheureux pour la jeune fille, un amour non consommé parce qu'elle avait refusé de lui abandonner sa virginité après avoir appris que Jim, l'homme qu'elle désirait, s'apprêtait à en épouser une autre. En réfléchissant à cela et à d'autres choses, Jim se rend compte qu'il a toujours été un simple pion entre les mains de femmes mystérieuses. « Il connaissait comme sa poche les tactiques transparentes, inoffensives d'Effie, mais Helen, et toutes les autres femmes, restaient des inconnues [...] sa mère, et la mère d'Effie, et Ludie » (p. 187). C'est ainsi que Miss Ethel, tout en utilisant Ludie pour exprimer ainsi son amour pour l'étudiant qu'elle a elle-même perdu, parvient aussi à exprimer son hostilité en permettant à cette jeune fille et à d'autres personnes de sexe féminin de contrôler la vie de Jim, contrôle qu'elle-même n'avait pu exercer.

Cette absence de maîtrise transparait ironiquement dans l'histoire, car c'est la voix de Jim Cummins qui la domine : c'est lui qui devient la référence morale et évalue son créateur. Au cours de son voyage d'exploration en elle-même, Miss Ethel renverse les rôles, Jim devient l'enseignant et elle l'élève. Et ce qu'elle apprend n'est pas bien flatteur puisque, bien que les

pensées de Jim soient pleines d'affection nostalgique, elle sait qu'à ses yeux elle est une personne égoïste, hypocrite, despotique et prude. Le peu que nous savons de la « vraie » Miss Ethel nous renseigne sur l'exactitude de ce jugement.

En tentant de comprendre sa propre oppression, la vieille fille transforme tous ses personnages fictionnels en victimes, et réserve un traitement particulier à Jim Cummins. Parce que, dans la vie réelle, il était la seule personne suffisamment intelligente pour voir les limites de Miss Ethel, elle transforme son exceptionnel cerveau en un phallus exceptionnel, « stupéfiée de découvrir en elle-même, avec si peu d'ambiguïté, un talent pour la métaphore sexuelle » (p. 13). Et pourtant il refuse d'accepter l'étiquette de victime « naturelle ». « L'image qu'il avait fini par se faire de lui-même était, la plupart du temps, celle d'une brute, presque un monstre lorsqu'il était nu, mais il entretenait cependant une toute petite pointe de doute parce qu'il ne pouvait pas accepter l'idée de lui-même comme victime absolue sans devenir fou » (p. 47).

La dignité tranquille de Jim est évidente d'un bout à l'autre de l'histoire dans l'histoire, malgré les intentions manifestes de Miss Ethel. Elle voulait au départ humilier le « vrai » Jim en créant une caricature grotesque, mais le Jim « fictionnel » possède clairement bon nombre des qualités de son modèle dans la réalité. Il est intelligent, sensible, sensuel et, par-dessus tout, généreux. Au cours du récit de Miss Ethel, il essaye sans cesse d'assouvir la faim des autres tandis que lui-même reste affamé. Dans son enfance, il a toujours désiré les pommes vertes cachées dans le jardin de son père, car « il ne parvenait pas, semblait-il, à se remplir l'estomac, peu importaient les quantités qu'il avalait à table » (p. 139). À la recherche de quelque chose qu'il ne pouvait pas atteindre, il a enduré à la fois la souffrance physique et la punition paternelle en tentant de soulager son « obsession ». Des années plus tard, devenu un adulte émotionnellement affamé, il ne supporte pas de voir une autre

créature souffrant de la faim. Néanmoins, même si elles vont dans le sens du thème victime-oppresseur, les bonnes intentions de Jim ont parfois un effet néfaste, comme lorsqu'il bourre de nourriture d'abord un jeune réfugié, puis Jabez, au point de les rendre violemment malades.

La faim qu'a Jim d'un contact physique et émotionnel est apaisée de façon ambiguë dans la fantaisie créée par Miss Ethel lorsqu'elle introduit Jabez ; avec l'apparition de ce personnage l'histoire devient bien plus complexe que le récit d'une simple vengeance. Sa propre identification à la plus étrange de ses créations est évidente. Androgyne lorsqu'elle était petite du fait de l'influence de « cinq frères sauvages et [d']une meute de cousins tout aussi sauvages » (p. 25), Miss Ethel n'a aucune difficulté à attribuer à un enfant mâle ses haines et ses désirs les plus profonds : « Elle construisit des scènes : Jim et l'enfant ; elle-même, Jim, et l'enfant ; elle-même et l'enfant — et cette dernière était comme d'être seule avec elle-même » (p. 23). Parmi les traits de caractère que partagent l'enfant et la vieille dame, on trouve leur capacité à faire « penser » Jim, leur mépris pour les femmes vierges (un signe de haine envers soi-même), et une préoccupation obsessionnelle pour le cerveau et le phallus, ainsi que Jabez l'exprime avec humour : « L'intérêt que je porte aux gens est confiné au-dessus des yeux et en dessous de la ceinture » (p. 128).

Au début, Jabez apparaît comme l'ultime arme de la vengeance de Miss Ethel contre son ancien élève. Projetant sans doute ses propres sentiments de culpabilité parce qu'elle a désiré un jeune élève, Jim désire sexuellement, non seulement un enfant, mais un enfant du même sexe que lui. Pourtant, il est ironique de voir à quel point Miss Ethel féminise Jabez et, peu à peu, son arme de vengeance devient sa propre doublure terrestre, car, comme l'a expliqué Dowell, « elle est obligée de faire un androgyne de cet enfant mâle parce qu'elle ne peut pas accepter de se laisser

pénétrer, même dans ses fantasmes ». L'amant insaisissable de Jim satisfait aussi les besoins de plusieurs autres personnages. Dichotomie amorphe entre le jeune et le vieux, le masculin et le féminin, l'innocence et la corruption, Jabez apporte la pluie vitale dans un pays de sécheresse et fait oublier les problèmes d'un monde déchiré par la guerre en jouant le rôle de prétendant platonique pour Effie, d'enfant de substitution pour Helen Taylor, de doublure de Ludie, de frère et de fils tout autant que d'amant et de bourreau pour Jim.

Dans le récit de Miss Ethel, Jabez a été envoyé pour venger l'honneur de Ludie en détruisant l'innocence de Jim. Tout comme son homonyme biblique Jabès, il parvient en douce à prendre possession d'un jardin où il peut se tapir pour guetter sa proie qui, inconsciente du danger, vient chercher les pommes défendues. Toutefois Jabez n'est pas seulement l'idée que Miss Ethel se fait d'un diable incarné venu tenter un pauvre fermier naïf et lui faire commettre des actes contre nature. Dans l'enfant lui-même on identifie le propre désir de la vieille fille, transformé en vengeance et en punition. Par l'intermédiaire de la séduction sadomasochiste de Jim par sa personnification la plus intime, Miss Ethel expose la relation symbiotique qui unit victime et bourreau.

Lors d'une étrange scène sexuelle, Jabez, qui porte parfois le nom de « Bessie », revêt les vêtements de Miss Effie, entreprend Jim en usant de ruses féminines et reçoit, en retour, de la tendresse ; cependant, lorsqu'il endosse le rôle du mâle et tente de violer Jim, il est sauvagement battu. Miss Ethel protège de la sorte l'identité sexuelle de Jim jusque dans le récit qu'elle écrit, mais son manque d'expérience transforme la consommation de l'acte sexuel en une perversion de la passion. N'ayant « aucun lien avec cette partie du pays » (p. 205), sa sexualité refoulée met en équation la douleur, la culpabilité et, finalement, l'anéantissement. Une fois qu'il y a eu consommation, la mort est imminente.

Le personnage androgyne créé par Miss Ethel, tout comme elle, tient des journaux secrets. Assis dans son lit, l'enfant mourant termine son journal par la déclaration : « Je ne peux plus me permettre de vivre » (p. 200). Cette affirmation sert de passerelle au lecteur pour atteindre l'épilogue, où le « vrai » Jim s'aperçoit que la vieille fille a transcrit exactement le même commentaire « dans son propre livre, avec ses propres mots, de sa propre main » (p. 210).

Coleman Dowell, en référence à un personnage émotionnellement cannibale qu'il avait créé, a déclaré : « Les gens capables de créer sont en fait malades. Ils dévorent, ils avalent. Ils maltraitent ceux qui les entourent ». Cette remarque éclaire beaucoup la « préoccupation centrale [de l'auteur] : la responsabilité du créateur face à celui ou celle qu'il a créé(e). » Cette préoccupation — pour lui « quelque chose de très, très moral » — a fait dire à Dowell qu'un grand nombre d'écrivains contemporains étaient « absolument immoraux » parce qu'ils « permettaient que les pires choses arrivent à leurs personnages sans autre raison que celle du fric. Les personnages sont bien plus qu'une invention à moins que vous ne soyez un auteur polémique ».

Le conflit entre auteur moral et immoral, exploré dans *Mrs. October Was Here*, réapparaît dans *Trop de chair pour Jabez*, un autre roman traitant secrètement « de l'écriture, rien que de l'écriture ». Bien que novice, Miss Ethel est tout aussi préoccupée par son art que l'était Mrs. October. Nous apprenons qu'elle tient « un journal, des cahiers, des carnets » (p. 206) et qu'elle « avait réécrit tout le récit et en était satisfaite, et pourtant elle ne pouvait pas vraiment s'empêcher d'y revenir » (p. 9). En outre, elle est une praticienne douée et qui sait ce qu'elle fait, car c'est elle qui introduit le cadre de son histoire, prouvant son « talent pour la narration » (p. 10), abandonnant la première personne pour la troisième et devenant la narratrice cachée.

Malheureusement, Miss Ethel abuse de ses talents. L'histoire de la maîtresse d'école est pleine de mensonges, elle y montre ses « désirs plutôt que les événements » (p. 206). Elle en est consciente : « Les scènes où elle apparaissait étaient ainsi signées, comme le papillon de Whistler avait été sa signature. Si ces apparitions étaient déformées, si elles étaient une dissimulation, il ne s'agissait, selon elle, que d'un astucieux stratagème » (p. 10). Le motif de la vengeance est parfaitement clair, et son « histoire perverse », en termes de droit, lui donne le rôle d'un « monstrueux juré » qui, « à partir de fragments inspirés par les commérages de la ville et de quelques regards et silences échangés entre ceux qui étaient pour elle "les accusés de l'affaire", [...] avait créé un monde » (p. 10) qui, s'il avait été vrai, aurait pu « envoyer [Jim] derrière les barreaux » (p. 206).

Il y a une grande différence entre l'écrivain immoral de l'histoire dans l'histoire et Coleman Dowell, l'écrivain moral du roman tout entier. Sa propre voix omnisciente est décelable dans les passages du prologue qui font référence à Miss Ethel comme à la « maîtresse ». Toutefois, ce point de vue, auquel Dowell a donné le nom de « voix organisatrice », a d'autres usages dans *Trop de chair pour Jabez* que dans les autres romans, où cette voix apparaît au milieu de phrases narratives pour spéculer et philosopher. Au cours du prologue de *Jabez*, la technique de l'omniscience croise la technique de l'intelligence centrale pour présenter les données sur Miss Ethel selon son point de vue à elle, et nous apprenons ainsi, sans jugement de valeur, qu'il existe un manuscrit de la vieille fille, qu'elle a pris sa retraite, qu'elle avait connu Jim autrefois, on nous parle de son enfance, de son isolement actuel.

Alors que Jabez représente le besoin créatif de Miss Ethel, Jim est celui de Dowell, ce qu'il a peut-être indiqué lorsqu'il a expliqué : « À la fin, c'est le récit de Jim. Il prend la succession et termine la vie et le livre de Miss Ethel ». Il est vrai que l'épilogue est rédigé à travers le regard de ce personnage. En passant du

prologue à l'épilogue, du point de vue de Miss Ethel au point de vue de Jim Cummins, Dowell transforme l'objectivité en sympathie. Jim interprète la fantaisie comme la confession amoureuse d'une femme qui a nié sa nature sexuelle, une histoire où la déception de soi-même, l'autoflagellation sont omniprésentes : « Il vit à quel point elle était disséminée dans tout le livre, et à quel point ses déguisements n'étaient là que pour se tromper elle-même : sous les traits de Ludie, de Jabez — lui parlant des sentiments qu'elle éprouvait pour lui. [...] Il pensa que ce n'était pas lui qu'elle calomniait mais elle-même » (p. 209). La pitié que Jim ressent envers le personnage est parallèle à sa tolérance envers l'histoire qu'elle a écrite, lorsque, par exemple, « ce qu'il aurait voulu faire, [...] c'était la prendre dans ses bras comme une enfant, [...] la conduire à la ferme et la forcer à manger » (p. 204). Ayant été indirectement appelé au chevet de Miss Ethel, Jim effectue une pénétration symbolique, ce qui, pour la vieille fille, signifie la mort : « Alors, tout en lisant, il la vit perdre cette virginité, l'abandonner, l'éparpiller un peu partout en petits bouts de cartilage et de sang, car l'hymen le plus résistant est mental. [...] Il se demanda s'il avait "fini" sa vie en la lisant, comme elle le lui avait demandé. Il soupçonnait qu'il en était ainsi [...]. Alors, il l'étreignit » (p. 209).

Il est significatif que Miss Ethel meure à la fin de la Seconde Guerre mondiale, car ce conflit public est un miroir de son conflit privé. Elle se retrouve associée à la fois à Adolph Hitler et au frère imaginaire de Jim, un nazi du nom de Will — car existe-t-il quelqu'un qui ait « une volonté [*will* en anglais] qui [ne soit] pas une dictature à parti unique ? » (p. 209) — ses élèves lui avaient donné le surnom de « fasciste » (p. 202), un sobriquet dont Jim se souvient encore dans l'épilogue, où « elle était toujours la maîtresse d'école, toujours la "fasciste" » (p. 208). Il est évident que Miss Ethel était tout aussi impitoyable comme éducatrice que comme artiste, ces deux rôles étant liés selon Dowell, qui a dit : « Une partie de mon désir d'écrire est un désir

d'enseigner. La plupart des écrivains veulent enseigner. » Mais, au contraire de l'immorale Miss Ethel, le Dowell moral enseigne par « compassion [...] pour l'être humain, cette "pauvre créature fendue" si vulnérable du fait de sa sexualité. »

JOHN KUEHL & LINDA KANDEL KUEHL
Traduit de l'anglais par Bernard Hœpffner

Umberto Eco, sémiologue & romancier
À propos de *L'Isola del giorno prima*,
Éditions Bompiani, 1994

Lorsqu'un sémiologue fait du roman, tout est possible. Umberto Eco nous livre sa troisième tentative, *L'Île du jour précédent*, sorte d'étude sémiotique du roman qui aurait pris la forme de son sujet.

Le récit est tiré des lettres, prétendument authentiques, que Roberto de la Grive, gentilhomme italien du XVII^e siècle, écrit à sa Dame en sachant qu'il ne pourra jamais les lui transmettre, puisqu'il a fait naufrage sur un navire désert sans chaloupe, et qu'il ne sait pas nager. « Il écrivait pour lui, ce n'était pas de la littérature, il était vraiment là à écrire comme un adolescent qui poursuit un songe impossible, rayant la page de larmes, non à cause de l'absence de l'autre, déjà pure image quand elle était présente, mais par tendresse pour soi, énamouré de l'amour » (p. 9).

De lettre en lettre, Roberto dresse un tableau de sa situation, qu'au gré des associations d'idées il enrichit de souvenirs. Ainsi le

fait d'être assiégé par la mer sur un navire lui rappelle le siège de Casal, capitale du Montferrat, auquel il a participé à l'âge de seize ans. Ainsi, par les chemins tortueux de sa mémoire, Roberto va raconter toute sa vie, jusqu'au naufrage. « Il y aurait de quoi en tirer un roman, mais [...] par où commencer ? » (p. 9).

Le narrateur, embarrassé, va se lancer dans le récit au moment où le protagoniste l'a lui-même commencé : lors de l'arrivée sur le navire désert. Il va ensuite reconstruire patiemment l'exploration des lieux, en relevant au passage les contradictions entre les divers comptes rendus que Roberto fait à sa Dame — et, par hypothèses successives, va chercher à cerner la vérité. Toujours en suivant les associations d'idées du protagoniste, il va reconstruire les événements de sa vie passée chaque fois qu'un événement présent les ressuscite.

Le résultat est un récit fragmentaire, à l'image des « cascades de lumière qui se répandent dans l'obscurité d'une cathédrale, s'animant à l'intérieur même d'une multitude de monades, graines, caractères indissolubles, gouttes d'encens mâle qui éclatent spontanément, atomes primordiaux engagés en combats, batailles, escarmouches d'escadrons, parmi d'innombrables rencontres et séparations — preuve évidente de la composition même de notre univers, non autrement composé que de corps premiers fourmillant dans le vide. [...] La création n'est rien d'autre que l'œuvre de cette danse d'atomes » (p. 37).

Si le monde est un fourmillement d'atomes, et l'existence un fourmillement de faits, comment leur trouver un sens ? Le narrateur lui-même s'interroge : « Comment traduire le journal de quelqu'un qui veut rendre visible, par de perspicaces métaphores, ce qu'il voit mal, en marchant de nuit avec les yeux malades ? » (p. 9).

La réponse se cache peut-être dans ce discours du père Emmanuel à Roberto : « Tu auras entendu parler de cet Astronome florentin qui pour expliquer l'Univers a utilisé la

Lunette, hyperbole des yeux, et avec la Lunette a vu ce que les yeux imaginaient seulement. Je respecte beaucoup cet usage d'Instruments Mécaniques pour comprendre, comme on a coutume de dire aujourd'hui, la Chose Diffuse. Mais pour comprendre la Chose Pensante, ou notre façon de connaître le Monde, nous ne pouvons qu'utiliser une autre Lunette, la même qu'utilisait déjà Aristote, et qui n'est ni tube ni lentille, mais qui est Trame de Parole, Idée Perspicace, parce que c'est seulement le don de la Sophistiquée Éloquence qui nous consent à comprendre cet Univers » (p. 84).

Autrement dit, seuls les rapports entre les choses font sens, et nous les tissons par les signes du langage, reflets abstraits des atomes matériels. Ce détachement de la matière permet de « fomentier le désir à travers le langage, qui transforme « une jeune fille en cygne et un cygne en femme, le soleil en chaudron et un chaudron en soleil » (p. 122).

Le meilleur moyen d'engendrer des rapports inattendus, qui éclairent des aspects impensés du monde, n'est-il pas la métaphore ? « Si l'Esprit, et donc le Savoir, consistent à lier ensemble des Notions éloignées et trouver Ressemblance en des choses dissemblables, la Métaphore, la plus pointue et recherchée entre les Figures, est la seule capable de produire l'Étonnement, d'où naît le Divertissement, comme des changements de scène au théâtre. Et si le Divertissement que nous causent les Figures est celui d'apprendre de nouvelles choses sans fatigue et beaucoup de choses en peu de volume, voici que la Métaphore, portant au vol notre esprit d'un Genre à l'autre, nous fait entrevoir en une seule Parole plus d'un Objet » (p. 86).

Père Emmanuel, homme ingénieux, n'a pas hésité à construire une machine à métaphores, elle-même métaphore de la Métaphore. « La base était donc formée d'une commode ou bahut sur la façade de laquelle s'ouvraient en échiquier quatre-vingt-un tiroirs — neuf rangées horizontales pour neuf

verticales, chacune, pour les deux dimensions, caractérisée par une lettre gravée (BCDEFGHIK). Sur le plateau de la commode se dressait, à gauche, un pupitre, sur lequel était posé un grand livre manuscrit avec des lettrines colorées. À droite du pupitre, il y avait trois rouleaux de longueur décroissante et de croissante largeur (le plus court ayant la plus grande capacité et pouvant contenir les deux plus longs), tels qu'une manivelle de côté pouvait ensuite, par inertie, les faire tourner l'un dans l'autre à vitesses diverses selon la poussée. Chaque rouleau portait, gravées sur le bord gauche, les mêmes neuf lettres qui marquaient les tiroirs. Il suffisait de donner un coup de manivelle et les rouleaux se mouvaient indépendamment les uns des autres, et quand ils s'arrêtaient on pouvait lire des triades de lettres unies par le hasard, soit CBD, KFE ou BGH » (p. 88).

« Comme le Philosophe nous l'a appris, l'Esprit n'est autre que la vertu de pénétrer les objets selon dix catégories, qui seraient Substance, Quantité, Qualité, Relation, Action, Passion, Situation, Temps, Lieu & Tournure. Les substances sont le sujet même de toute pensée subtile & d'elles doivent s'affirmer les ingénieuses Ressemblances. Quelles que soient les Substances, elles sont notées dans ce livre sous la lettre A, et ma vie ne suffira peut-être pas à en dresser la Liste complète » (p. 88).

« Il indiquait maintenant les tiroirs de son meuble, et les ouvrant montrait comment chacun contenait des feuilles carrées en parchemin très épais [...] entassées par ordre alphabétique : « Comme vous devriez savoir, chaque rangée verticale se réfère, de B à K, à une des neuf autres Catégories, et pour chacune d'elles, chacun des neuf tiroirs recueille des familles de Membres. [...] Sous la Qualité tu auras la famille des qualités appartenant à la Vue, comme Visible, Invisible, Beau, Difforme, Clair, Obscur ; ou à l'Odorat, comme Odeur Suave et Puanteur ; ou aux Qualités des Passions, comme Joie et tristesse. Et ainsi pour chaque catégorie. Et chaque feuille correspondant à un

Membre, de lui je note toutes les Choses qui en dépendent. C'est clair ? » (p. 89).

Il suffit ensuite d'ouvrir « Le grand Livre des Substances », et d'y prendre un mot au hasard. En tournant les cylindres, on obtient des triades de lettres, qui renvoient à des tiroirs. Il ne reste plus qu'à consulter les parchemins pour qualifier, par exemple, un Nain d'« Atome d'Homme » (p. 90), de « segment carné qui commence où il finit, ligne qui s'engrumelle en un point, [...] substance si petite qu'elle n'est pas susceptible de couleur, corpuscule qui n'a rien de plus et rien de moins que ce qu'il eut jamais, matière sans forme, forme sans matière, corps sans corps, [...] point de l'i, individu mathématique, néant arithmétique » (p. 92).

Tout poète devrait-il se construire sa machine ? Écoutons les conseils donnés à Roberto par un gentilhomme espagnol : « Faites devenir en vous nature ce qui dans la machine de père Emmanuel est art mécanique.

— Mais monsieur, la machine de père Emmanuel me paraît une image de l'Esprit, lequel n'entend pas frapper ou séduire, mais bien découvrir et révéler les connexions entre les choses, et donc se faire nouvel instrument de vérité.

— C'est pour les philosophes. Mais pour les sots, usez de l'Esprit pour étonner, et vous obtiendrez l'approbation générale. Les hommes aiment être étonnés » (p. 106).

Attention donc à ne pas se laisser dérouter par le style alambiqué d'Umberto Eco ! C'est seulement à ce prix que, au tournant des emphatiques effusions de métaphores du poète moqueur, le lecteur avisé démasquera le philosophe.

YVES-FERDINAND BOUVIER

L'entreprise France & Galligrasseuil Avant-propos

Pour Pierre, Christophe et les autres

Au commencement, il y avait le service de presse, et quelqu'un le reçut, envoyé par l'éditeur. Alors il rédigea un compte-rendu. Puis il écrivit un livre, que l'éditeur accepta et qu'il transmit comme service de presse. Celui qui le reçut fit de même. Et c'est ainsi que se constitua la littérature contemporaine.

KARL KRAUS

Le texte de Lothar Baier présenté ici correspond au septième chapitre de *Firma Frankreich*, publié en 1988 par Klaus Wagenbach Verlag, mais absent de la traduction française, éditée en 1989 par Calmann-Lévy sous le titre *L'Entreprise France*. La quatrième de couverture de ce livre nous apprend que « la volée de bois vert lancée par l'auteur n'épargne ni certains personnages connus ni certaines de nos institutions, et elle fait de cet essai irritant, polémique, un pavé salutaire dans la mare trop tranquille de la gauche française. » Mais l'honorable éditeur ne raconte pas comment il a pris un soin corporatiste à ce que la volée de bois vert épargne certains autres personnages connus et certaines institutions. Les pavés, c'est bien connu, ne sont salutaires que dans la mare d'à côté.

Curieuse fortune pour ce texte, qui fut deux fois traduit et dont les droits durent être deux fois achetés pour pouvoir être publié en France — ceci d'autant que l'auteur est largement traduit, et par plusieurs maisons

d'édition ¹. Mais que nous apprend Lothar Baier qu'un observateur dessillé ne sache déjà : que les valeurs dominant les grosses maisons d'édition françaises sont d'abord commerciales et par défaut littéraires ? que le système des prix littéraires est une escroquerie intellectuelle mais une entreprise commerciale juteuse ? que la plus grande partie de la presse littéraire et des critiques sont à la botte des grosses maisons d'édition ? que l'autonomie des moyennes et petites maisons d'édition n'est souvent qu'un leurre dans le contexte féodal de la distribution ? Puisque tout cela est, paraît-il, bien connu, pourquoi le dire encore ? J'entends déjà ceux qui pensent que cela ne sert à rien. Mais alors, pourquoi un éditeur à peine cité dans ce texte en a-t-il censuré la parution ?

Analysant les pièges de l'imposture médiatique, un jeune auteur écrit que le courage qui nous reste encore à inventer est celui d'oser enfoncer certaines portes ouvertes, que désormais, avoir raison, c'est répéter après tout le monde ce qui fatigue tout le monde. La vérité est démodée, conclut-il. Sa manifestation réclame une intempestive opiniâtreté ². C'est à ce travail que s'applique ce texte, et notre volonté de le publier, bientôt dix ans après sa rédaction, l'absurde mécanique qu'il met à jour étant toujours en place, peut-être plus profondément installée encore, seuls quelques noms propres ayant changé, mais pour des rôles identiques.

THIERRY DISCEPOLO & BÉATRICE VINCENT
Marseille, novembre 1995

1. De Lothar Baier ont été également publiés en français : *Le Délai* (roman), Actes Sud, 1992 ; *Les Allemands maîtres du temps. Essai sur un peuple pressé*, La Découverte, 1991 ; *Un Allemand né de la dernière guerre. Essai à l'usage des Français*, Calmann-Lévy, 1989 (Complexe, 1985). (On peut s'étonner de l'humour « casque à boulon » de l'illustration de couverture de l'édition allemande de *L'Entreprise France* : un Obélix coiffé d'un béret et portant un missile en guise de menhir... État d'esprit totalement étranger à la bienveillance francophile dont Lothar Baier ne se départit pas jusque dans ses analyses les plus sévères.)

2. Christophe Deshoulières, *L'Anti-journal. Roman de la vie littéraire*, infra, p. 114.

Le triomphe de l'administration sur le marché littéraire

Celui qui séjourne en France à la fin de l'automne, et en profite pour survoler les pages culturelles des journaux et des hebdomadaires, est vite gagné par le sentiment d'être en villégiature dans un pays qui n'a pas de soucis plus pressants que la prospérité de sa littérature. C'est la saison où se réunissent les jurys qui désigneront le vainqueur parmi les candidats aux grands prix littéraires. Des semaines avant le scrutin fatidique, des bruits circulent au sujet des auteurs qui seront sûrement couronnés par tel ou tel jury. Le monde des lecteurs connaît les candidats les mieux placés pour le Goncourt et le Renaudot, tout comme le monde des téléspectateurs connaît en période de campagne électorale les candidats les mieux placés pour accéder à la magistrature suprême. Le jour de la proclamation des résultats, celui qui obtient le prix a la chance de précéder à la télévision l'extrait du discours de son président de la République ou les images de la dernière catastrophe aérienne, et de se voir

attribuer la première place dans les informations radiophoniques. En la personne du prix Goncourt est né le roi du loto de l'année littéraire.

Tandis que le public, dans les jours qui suivent l'annonce du prix, se rue dans les supermarchés du livre et les kiosques de gare, afin d'emporter chez soi le produit de pointe de la littérature romanesque nationale, l'heureux élu se dore aux feux du bonheur. « La gifle d'or du destin. Il pleut de l'argent, des amis, des fêtes, des voyages, des femmes, des ennemis, des escrocs, des soirées de gala, le ciel est bleu et il neige, le soleil n'arrête pas de briller, aéroports, hôtels de luxe et caviar, hommages de tous côtés. ¹» Le romancier Yann Queffélec, prix Goncourt 1985, décrit en ces termes l'état d'exaltation qui succède à l'événement. Il faut dire qu'avec les cinquante francs que lui rapporte le prix le lauréat du Goncourt a tout juste de quoi payer son taxi pour rentrer chez lui, mais il n'est pas rare que les tirages qui en résultent fassent de lui un multimillionnaire. Le remue-ménage autour du prix produit le même effet qu'une campagne publicitaire qui aurait coûté des millions à l'éditeur, si elle n'était organisée gratuitement par les médias. Il n'est pas étonnant que la publicité commerciale ait elle aussi découvert le pouvoir attractif du prix littéraire : « Futurs Goncourt », pouvait-on lire en 1986 sur de gigantesques affiches dans le métro parisien. Ce n'était pas un groupe d'édition, mais un fabricant de machines à écrire électroniques qui s'adressait aux « futurs lauréats du Goncourt ». En 1987, un ancien lauréat prit, lui, la parole pour conseiller à ses successeurs de faire en temps utile abondante provision de tranquillisants, de se procurer des adresses de cliniques spécialisées et de prendre contact avec des avocats traitant les affaires de divorce. Jean Carrière, à qui fut décerné le Goncourt en 1972 pour son

1. *Le Nouvel Observateur*, 13 novembre 1987.

roman *L'Épervier de Maheux*, a consigné par écrit les expériences collectionnées durant les années qui suivirent la gloire du prix, et qui se résument dans le titre : *Le Prix d'un Goncourt*². Carrière n'est pas le premier écrivain à qui la gloire soudaine d'un prix a failli casser les reins, que l'on pense à son art ou à son équilibre psychique, mais il est le premier à ouvrir la bouche pour raconter son voyage au bout de l'enfer, à travers des régions nocturnes que le pays radieux de la littérature veut ignorer pour ne rien avoir à changer à son désordre familial.

Ce qui s'est passé avec Carrière est à bien des égards extrême, mais ne constitue en rien une entorse aux règles qui gouvernent l'activité littéraire française, et en font, malgré la similitude des conditions économiques générales, une exception en Europe de l'Ouest. Il arrive partout que des écrivains paniquent et, s'ils sont nombreux à digérer encore moins bien le succès que l'échec, c'est sans doute dû à la contradiction qu'un auteur porte en lui à l'état latent lorsqu'il écrit, contradiction entre le désir de se réaliser et celui de persévérer dans l'attente prometteuse, et qui se résorbe à l'instant même où le succès extérieur vient mettre un terme à l'ambivalence productive. Ernst Bloch parlait à ce propos de « mélancolie de l'accomplissement ». Le cas de Jean Carrière est précisément révélateur en ce qu'il montre comment un succès entièrement mérité sur le plan littéraire, mais démesurément amplifié par un véritable cartel de l'industrie culturelle, non content de fabriquer une notoriété artificielle, détruit par là même un auteur.

Lorsque je rencontrais Jean Carrière, au cours de l'été 1975, afin de l'interviewer, l'auteur récompensé par le Goncourt semblait toujours nager dans le bonheur qui s'était abattu sur lui avec le prix. Il vivait dans une villa toute neuve avec piscine,

2. Jean Carrière, *L'Épervier de Maheux*, Jean-Jacques Pauvert, 1972 (Robert Laffont, 1992) ; *Le Prix d'un Goncourt*, Robert Laffont, 1987.

qu'il s'était fait construire grâce à ses droits d'auteur dans un village du Gard (son roman avait été écrit dans l'appartement de fonction situé au-dessus de l'école où enseignait son épouse). Devant la porte était garée une BMW flambant neuve. C'était là un écrivain qui avait fait fortune en écrivant et, ce qui ne gêne rien, avec un très bon roman. Finis les travaux alimentaires pour la télévision ! Quelle enviable situation !

Son premier roman, *Retour à Uzès*³, avait valu à Jean Carrière, né en 1932, quelques critiques bienveillantes et un prix d'encouragement de l'Académie française, mais n'avait pas dépassé les mille deux cents exemplaires. Son deuxième roman, paru en 1972, *L'Épervier de Maheux*, fut mieux accueilli, mais n'avait cependant guère de chance de prendre un départ dans la course aux prix, pour la bonne et simple raison que son éditeur, Jean-Jacques Pauvert, ne faisait pas partie du cartel d'où sont issus les jurés des prix littéraires. Pourtant, l'in vraisemblable se produisit, et le roman obtint le plus grand d'entre les grands prix littéraires : le prix Goncourt. Jean Carrière, modeste auteur originaire du Sud de la France, devint en l'espace d'une nuit une véritable star qui se laissa traîner, naïve et obligeante, sous les feux de la rampe⁴. En trois semaines, trois cent mille exemplaires du roman étaient vendus et, à la fin de l'année 1972, les tirages dépassaient le demi-million. En comptant les éditions de poche, un million sept cent mille exemplaires de *L'Épervier de Maheux* ont été vendus jusqu'à aujourd'hui. Un succès d'une ampleur inouïe, même par rapport aux autres Goncourt.

« J'avais écrit un livre comme d'autres tirent sur un joint, pour planer... Mon succès, je l'attribuais au hasard, ou à quelques

3. Jean Carrière, *Retour à Uzès*, Jean-Jacques Pauvert, 1967.

4. En fait d'in vraisemblance, en tant que roman *présentable* au Goncourt, *L'Épervier de Maheux* était simplement l'une des *cartes* de son éditeur de Jean-Jacques Pauvert, qui venait d'être racheté par Hachette, relié au système des prix par sa façade littéraire, Grasset. (N. de la R.)

machinations dont je ne savais rien, et j'empochais les profits le cœur toujours plus léger. Malgré mes scrupules, l'ivresse était d'autant plus forte que j'avais été projeté du jour au lendemain de l'ombre vers la lumière. ⁵» La désillusion se fit longtemps attendre mais, dès les premiers signes avant-coureurs, Carrière ne se sentit pas de taille à lutter avec elle. Dans ses visions cauchemardesques, les membres du Goncourt se rassemblaient autour de son bureau et lui réclamaient la contrepartie littéraire du succès qu'ils lui avaient procuré. Pire encore, des millions de lecteurs mobilisés par la gigantesque publicité du Goncourt venaient le trouver au beau milieu de la représentation et exigeaient que l'on recommence le spectacle. Carrière capitula, écrasé sous le poids de cette attente toujours plus menaçante. Chaque nouvelle tentative d'écrire se soldait par un abandon immédiat. La crainte de ne pas être à la hauteur dégénéra en dépression persistante, dont les effets paralysants étouffaient toute productivité. Vinrent ensuite les cabinets médicaux en série, les doses de plus en plus fortes et de moins en moins efficaces d'antidépresseurs et de neuroleptiques, le désastre familial, les symptômes psychosomatiques habituels. Dans une clinique spécialisée de Marseille, il finit par rencontrer un médecin qui comprit son cas, rangea la palette pharmaceutique et soigna Carrière avec un seul et unique remède, préparé exclusivement à la clinique. Dix ans après le Goncourt, le zombie de la pharmacochimie redevint peu à peu un écrivain capable d'écrire sans jeter le manche après la cognée dès la seconde phrase. À côté de ses deux romans ⁶, Carrière a donc depuis ce temps raconté par écrit, d'un seul trait et en six semaines, l'histoire de son prix.

5. *Le Prix d'un Goncourt, op. cit.*, pp. 23 & suiv.

6. Jean Carrière, *Les Années sauvages*, Robert Laffont, 1987 ; *Voyage d'hiver en Provence*, Robert Laffont, 1987.

« Si je n'avais pas eu le Goncourt, écrit-il, j'aurais mieux supporté les impondérables de la vie d'écrivain. Je me faisais l'effet d'un chef d'État déposé pour incapacité notoire : comment peut-on avoir le front de s'asseoir sur les bancs d'une assemblée quand on a un jour occupé la première place ? ⁷» Un autre lauréat, Jean-Louis Bory, aurait même eu besoin, aux dires de Carrière, de dix ans pour se remettre de son Goncourt. Ce n'est pas le succès qui est responsable de ces ravages (d'autant que *L'Épervier de Maheux* trouve encore aujourd'hui, à la grande satisfaction de son auteur, des lecteurs enthousiastes ⁸), mais plutôt l'arbitraire de sa fabrication. « Il faut comprendre en quoi consiste le défaut du système, déclare Robert Laffont, l'éditeur de Carrière : on transforme artificiellement en star un auteur qui n'est en rien préparé à ces vénération exagérées. ⁹» Pourquoi, malgré cela, tient-on au système des prix littéraires ? « On prétend que les prix attirent l'attention de l'opinion publique sur la littérature, et que la France serait le seul pays au monde où la littérature joue un si grand rôle dans la vie publique, déclare Carrière. Il paraît que les Allemands et les Anglais achètent quatre fois plus de livres que nous, bien qu'il n'y ait chez eux presque aucun prix littéraire. » C'est bien sûr exagéré. Les statistiques comparées sont très partielles et n'autorisent que la conclusion approximative selon laquelle on dépense environ trois fois plus d'argent dans l'achat de livres en RFA qu'en France, ce qui ne nous apprend pas grand-chose sur le nombre de livres vendus, et encore moins sur la lecture proprement dite ¹⁰. Mais il ne peut échapper à aucun observateur sensé que

7. *Le Prix d'un Goncourt, op. cit.*, p. 172.

8. Malgré la distinction du Goncourt, ce roman est un de mes livres favoris.

9. Robert Laffont, *Éditeur*, Robert Laffont, 1974, p. 185.

10. Selon les indications du Cercle de la librairie à Paris, le chiffre d'affaires global de la librairie s'élèverait à un peu moins de dix milliards de francs pour 1986. Selon les indications du Börsenverein des deutschen

le système français des prix littéraires, avec toutes ses manifestations annexes, cause aussi bien la ruine de maints auteurs que celle de la vie littéraire.

Les grands prix littéraires français (Goncourt, Renaudot, Grand Prix de l'Académie française, Interallié, Médicis et Fémina) ne sont pas, pour la plupart, de création récente. Tout comme les grandes écoles, établissements traditionnels de formation des élites, les prix sont sortis intacts des changements de régime et des bouleversements liés à l'apparition de l'industrie culturelle. Comme au bon vieux temps de la Troisième République, le jury du Goncourt se fait appeler « Académie Goncourt », et ses membres ennoblissent leurs noms en y ajoutant « de l'Académie Goncourt ». Seuls les résultats chiffrés dans lesquels se traduisent concrètement les effets d'un prix ont radicalement changé de proportion. Lorsqu'en 1934 le roman *La Condition humaine*, écrit par un André Malraux auréolé d'un parfum de scandale et d'aventure, fut récompensé par le prix Goncourt, le tirage s'éleva au chiffre, sensationnel pour l'époque, de trente mille exemplaires. Quarante ou cinquante ans plus tard, le livre d'un débutant couronné du Goncourt atteint ou dépasse facilement les trois cent mille exemplaires. Le Goncourt représente toujours pour son lauréat une entrée d'argent qui, même aux yeux de contemporains habitués à penser en termes économiques, fait de l'écriture une activité lucrative et console le détenteur du prix de la brièveté de sa gloire. Car, bien souvent, son nom a déjà pâli lorsqu'à l'automne suivant déferle la nouvelle vague des romans primés. Mais le livre s'est vendu, et la

Buchhandels (l'équivalent allemand du Cercle de la librairie), le chiffre d'affaires global est estimé à huit milliards de marks en RFA. Il n'y a pas de chiffres permettant de comparer l'achat effectif de livres par tête d'habitant. À elle seule, la production de titres (environ soixante mille en RFA, environ trente-huit mille en France pour 1983) n'est pas très significative. Mais les différences existent.

plupart des jeunes auteurs ont un réveil infiniment moins douloureux qu'un Jean Carrière, pour la simple et bonne raison que, à la différence de ce dernier, ils n'ont pas fait leur apprentissage auprès de l'ermite Jean Giono, mais à la télévision.

L'écrivain qui concourt pour un prix doit posséder, outre une nature robuste, un œil bien exercé à discerner les lignes de partage qui sillonnent l'industrie de l'édition. S'il confie son manuscrit à un éditeur comme Laffont, Belfond, Calmann-Lévy ou Albin Michel, voire à un petit éditeur de province, il renonce pratiquement à toute chance d'obtenir la gloire d'un prix et les revenus correspondants. Il doit commencer par devenir auteur « Galligrasseuil » s'il veut être sûr que son livre soit sélectionné parmi les ouvrages susceptibles de recevoir un prix — Galligrasseuil est le nom donné au trio Gallimard-Grasset-Le Seuil qui a la mainmise sur les prix. Un bref historique des prix ne laisse subsister aucun doute. Sur vingt-cinq ans, reviennent à Galligrasseuil dix-huit Goncourt, vingt et un Renaudot, vingt-quatre Fémina, vingt et un Interallié, dix-neuf Médicis, dix-neuf Grands Prix de l'Académie française ¹¹. Plus de quatre-vingts pour cent des grands prix littéraires ont été décernés à des auteurs de trois maisons d'édition. Outre le renouvellement constant de leur prestige, Gallimard, Grasset et Le Seuil ont ainsi considérablement augmenté leur chiffre d'affaires et leurs bénéfices, la promotion étant assurée par la publicité gratuite

11. Depuis 1987, les nouvelles attributions de prix littéraires n'ont rien changé à la proportion très largement majoritaire de Galligrasseuil. Dans le détail, les apparences sont à peine trompeuses : les bénéfices entrent par une autre porte, celle de la distribution — ainsi pour les prix attribués aux Éditions de Minuit, de L'Olivier, ou à Phébus, distribués par Le Seuil. En 1995, le Fémina revient à P.O.L., maison sous contrôle Gallimard ; quant au double prix d'Andréï Makine, il n'est pas seulement un dernier hommage à Simone Gallimard mais, sonnante et trébuchante, il aidera, selon Antoine Gallimard, « à compenser les déficits du Mercure ». (N. de la R.)

des médias. Comment expliquer cette chose singulière ? L'écrivain à succès Hervé Bazin, président du jury Goncourt où sa voix compte double, se l'explique ainsi en toute ingénuité : « Les trois grandes maisons d'édition qui se partagent les prix publient plus de quatre-vingts pour cent des romans, elles patronnent donc les meilleurs livres. ¹²» Il va de soi qu'il s'agit là d'une énormité non totalement désintéressée : d'après les renseignements fournis par le Syndicat national de l'édition, Galligrasseuil ne publie qu'un quart de la littérature romanesque et empêche néanmoins quatre-vingts pour cent des prix. Les trois quarts des romans publiés en France n'ont donc statistiquement que de très faibles chances d'être honorés d'un prix et de bénéficier des tirages correspondants.

C'est pourquoi, des éditeurs comme Laffont et Belfond, qui se refusent à remettre leurs livres aux jurys, afin de ne pas servir plus longtemps d'alibis dans ce jeu truqué, répètent inlassablement depuis plusieurs années qu'au moment de la décision, on ne choisit pas dans la littérature française contemporaine mais dans le catalogue de trois puissants éditeurs. Un coup d'œil sur la composition du Goncourt montre comment ce monopole se met en place dans les faits : Armand Salacrou et Michel Tournier sont auteurs chez Gallimard ; Françoise Mallet-Joris, François Nourissier et André Stil publient chez Grasset ; Jean Cayrol et Emmanuel Roblès sont auteurs au Seuil ; Hervé Bazin est auteur chez Grasset et au Seuil ; Armand Lanoux publie chez Grasset et Albin Michel (qui ne fait pas partie du club) ; seul Robert Sabatier, auteur chez Albin Michel, ne dépend pas du grand trio. On compte également quatre-vingt-cinq pour cent des jurés du prix Médicis chez Galligrasseuil, et quatre-vingt-dix pour cent du Fémina. Pour le prix Interallié, décerné aux journalistes-écrivains, le

12. *France Soir*, 17 novembre 1979.

cartel a dans la poche soixante dix pour cent des jurés. Il n'y a que dans le jury du Renaudot où les auteurs du trio sont en légère minorité. Comment s'étonner, dans ces conditions que Gallimard, Grasset et Le Seuil se taillent la part du lion lors de la remise des prix littéraires ¹³? Voyons donc comment fonctionne concrètement le système.

Comme il y a beaucoup d'argent en jeu pour les éditeurs, lorsque les jurys, chaque année en novembre, passent au vote, il est tout naturel de soupçonner que la décision du juré hésitant puisse être influencée par un chèque. Mais il n'est pas si simple de graisser convenablement la machine. À l'instar d'Hervé Bazin et de Robert Sabatier, certains jurés, qui gagnent très bien leur vie comme auteurs à succès, ne se laissent pas impressionner à la seule vue d'un chèque. La situation demeure confuse pour des auteurs qui sont en même temps liés par contrat au trio en tant que lecteurs, conseillers littéraires ou directeurs de collection. Étant donné que leur dépendance s'étale au grand jour, ce genre de jurés pourrait bien être tenté de souligner son indépendance dans le vote. Les plus sensibles aux influences de toutes sortes semblent justement être les auteurs qui n'ont aucun contrat de conseiller et ne sont que moyennement reconnus en tant qu'écrivains, ainsi que le supposent Hervé Hamon et Patrick Rotman dans leur enquête *Les Intellocrates* : « L'éditeur leur manifeste sa gratitude de manière multiple. Il ne serait pas concevable de refuser le manuscrit d'un auteur si dévoué. Au contraire, on le presse de rechercher dans ses tiroirs des dossiers oubliés. Pour un maigre essai ou un roman ne pesant pas bien lourd, on lui offre une avance "généreuse" qui n'est nullement en

13. Pour ne prendre que l'exemple du jury Goncourt, le renouvellement a apporté Daniel Boulanger (Gallimard), Françoise Chandernagor (Julliard et De Fallois), Edmonde Charles-Roux (Grasset) et Didier Decoin (Le Seuil). (N. de la R.)

rapport avec les ventes escomptées. Si l'inspiration se fait attendre, ou si le temps manque, on rappelle à la vie des récits plus anciens. ¹⁴»

C'est ce qui s'est passé par exemple après l'admission par cooptation de l'auteur André Stil au sein du jury Goncourt. Un communiste, ancien rédacteur culturel à *L'Humanité*, dans le club huppé de l'« Académie Goncourt » ? Pourquoi pas, si cela permet au jury d'une part de souligner son indépendance politique, et d'autre part de s'adjoindre un membre qui avait grand besoin de redorer son blason littéraire — besoin très prometteur, en somme. Les romans de longue haleine de Stil, écrits en suivant les lignes successives du Parti, menaçaient déjà de finir sous la poussière des rayons de la dernière librairie communiste quand la voix de leur auteur au jury Goncourt accomplit des effets miraculeux. Deux mois après la première participation de Stil aux délibérations, Le Seuil faisait paraître trois de ses anciens romans réunis en un gros volume. C'est une pratique des plus courantes en pareil cas de porter les droits d'auteur de dix à vingt pour cent. L'auteur réédité, André Stil en personne, a fort ingénument justifié par ces mots son *come-back* inespéré et les droits d'auteur qui l'accompagnaient : « Les dix jurés du Goncourt sont débarrassés de tout souci matériel afin d'être vraiment et totalement libres. ¹⁵»

Que la « corruption douce » fasse pencher la balance dans les jurys des prix littéraires est maintenant en France un secret de Polichinelle. En 1954, l'écrivain Julien Gracq refusa le Goncourt et publia par la suite un pamphlet, *La Littérature à l'estomac*, qui

14. Hervé Hamon et Patrick Rotman, *Les Intellocrates : expédition en haute intelligence*, Ramsay, 1981, p. 158. (Il semble que l'on puisse signaler, pour cet ouvrage, l'accord interéditorial de sa non-parution en poche comme une pratique de « douce censure corporatiste ». N. de la R.)

15. D'après *Les Intellocrates*, *op. cit.*, p. 159.

décapait l'entreprise au vitriol. Dans les années soixante-dix, le juré Bernard Clavel quitta le jury du Goncourt en protestant ¹⁶. Mais le système des prix n'en fut pourtant pas le moins du monde remis en cause, pas plus qu'il ne fut ébranlé par le texte de Jean Carrière, *Le Prix d'un Goncourt*. Paramètre principal de l'industrie littéraire, il contribue à ce que se reproduisent sans cesse les conditions qui créent le besoin d'un horizon artificiel, constitué en premier lieu par les grands prix. Comment un lecteur ordinaire pourrait-il se retrouver dans un paysage de livres chaque année bouleversé par l'apparition de plus d'un millier de nouveaux romans et de plus d'une centaine de nouveaux noms sans l'aide d'un guide autorisé ? Plus la confusion est importante, plus grand est le besoin d'orientation ; cependant que les publications de complaisance (dans le genre d'André Stil) viennent encore augmenter la confusion. L'éditeur Robert Laffont eut beau répéter à qui voulait l'entendre : « Soyons donc assez honnêtes pour ne pas appeler "reconnaitre la qualité" ce qui n'est autre chose que le résultat d'une escroquerie. Il peut sembler étrange qu'un éditeur, qui s'efforce de remplir ses devoirs envers son auteur en ayant recours à des techniques modernes de publicité, doive se voir reprocher son orientation commerciale (c'est-à-dire "américaine"), tandis qu'un autre, qui se contente de manipuler les jurys, selon l'honorable tradition, obtient l'approbation du clan intellectuel. ¹⁷» Rien à faire, la coalition des intérêts rassemblés dans le système des prix est trop puissante. Personne n'aura le cœur d'assécher semblable biotope culturel, qui se conserve merveilleusement de lui-même, alimenté en outre d'autres sous-biotopes et, surtout, malgré son âge respectable (le prix Goncourt existe depuis 1903), est tout ce qu'il y a de plus

16. On peut également mentionner les démissions antérieures de Jean La Varenne, Sacha Guitry et Louis Aragon. (N. de la R.)

17. *Éditeur, op. cit.*, pp. 190 et suiv.

compatible avec les médias. Avec la télévision, le jeune Malraux si photogénique de *La Condition humaine* aurait certainement vendu un demi-million d'exemplaires, au lieu des pitoyables trente mille en ce temps où l'imprimerie régnait sans partage.

Il n'y a probablement aucun pays occidental où le couplage de l'industrie littéraire et de la télévision ait aussi harmonieusement fonctionné qu'en France. La télévision ne se contente pas de refléter les événements littéraires comme les prix d'automne, elle crée pour elle-même ses propres événements, qui s'ajoutent aux autres plus qu'ils ne les supplantent. Un passage réussi dans une émission en vogue peut avoir le même effet que l'attribution d'un prix. Après la prestation de l'écrivain Marie-Thérèse Humbert à *Apostrophes*, la vente de son nouveau roman, *À l'autre bout du moi*, grimpa de six mille à soixante mille exemplaires. L'émission *Apostrophes*, diffusée tous les vendredis soir et suivie par des millions de téléspectateurs, n'est comparable, par son audience, à aucune production télévisée de langue allemande où l'on braque la caméra sur quelques livres et quelques visages d'auteur. C'est dans un studio de télévision que débuta la carrière de la Nouvelle Philosophie. Grâce à *Apostrophes*, le *Montaillou* d'Emmanuel Le Roy Ladurie est devenu un best-seller. Il a suffi que l'auteur se montre en studio et laisse opérer son charme nonchalant pour qu'on arrache littéralement des mains des libraires les ouvrages de Roland Barthes, considérés jusqu'alors comme plutôt difficiles.

Bernard Pivot, le concepteur et animateur d'*Apostrophes* ¹⁸, accumule au cours d'une année un potentiel d'influence largement équivalent à celui d'un jury de prix littéraire : selon l'auteur qu'il invite de son propre chef à son émission, il peut aussi bien faire percer un pamphlet journalistique qu'un livre de

18. Il est évident que le remplacement d'*Apostrophes* par *Bouillon de culture* n'est qu'un effet d'annonce : la collusion reste la même. (N. de la R.)

cuisine original, un ouvrage philosophique qu'un roman s'inscrivant tant soit peu contre la tendance dominante. Parce qu'il est en son pouvoir de faire accepter au public jusqu'aux livres qui passent à travers les mailles des jurys, il apparaît tout simplement comme l'incarnation de la justice réparatrice. Son influence grandit même avec le soupçon de corruption qui pèse sur les verdicts des différents prix, car le public est tout prêt à croire que, venant de Pivot, l'enthousiasme pour tel ou tel auteur ne saurait se fonder que sur la qualité. Mais la télévision est bien évidemment incapable de montrer le pourquoi de cette qualité, elle se contente de transmettre la bonne impression faite sur celui qui présente un auteur. Quand le téléspectateur-consommateur s'aperçoit qu'il a acheté, non pas la version écrite de l'image télévisée qui l'avait séduit, mais un livre fort différent, voire horriblement ennuyeux, il est trop tard. La maison d'édition a eu son argent et l'auteur son succès.

En plus des prix et de la télévision, la critique littéraire sert de troisième relais entre les livres et les lecteurs. S'il est vrai qu'un livre ne commence pas à exister dès sa publication, mais seulement quand celle-ci devient à son tour l'objet d'une publication, c'est donc à la critique qu'incombe la fonction importante de corriger le système des prix. Que la critique remplisse de plus en plus mal cette fonction est vrai pour toutes les sociétés qui se nourrissent de l'esthétique des médias et des magazines dans laquelle elle baigne. Cependant, la critique en France dépasse en futilité tout ce que l'on peut rencontrer dans les pages littéraires des journaux aux États-Unis, en Grande-Bretagne et même en RFA. À quelques exceptions près — mentionnons pour mémoire la chronique hebdomadaire de Nicole Zand dans *Le Monde* ¹⁹—, la critique littéraire établie s'est

19. À se plonger aujourd'hui dans les chroniques de Nicole Zand, on est bien en mal de deviner les raisons de cette distinction « pour mémoire » : *Le Mondes des livres* est homogène et de *bon ton*. (N. de la R.)

développée dans le mauvais sens, vers le bas, devenant un véritable appendice des grosses maisons d'édition. Dans le pays qui a inventé la séparation des pouvoirs, l'indépendance de la critique littéraire est une farce.

Le court-circuit entre la critique et les services de presse des grosses maisons d'édition se produit au point de raccordement qui a pour nom « cumul des fonctions ». C'est une pratique bien connue du monde politique : un politicien nommé Premier ministre ne voit aucune raison de ne pas, en même temps, conserver sa mairie, se faire élire président d'une assemblée régionale ou occuper tout autre charge officielle. Alors que le cumul de plus de deux fonctions politiques est interdit par la loi depuis quelques années, cette pratique connaît un véritable renouveau dans l'entreprise littéraire. Quand des hommes de lettres allemands, se retrouvant autour de leur table habituelle, s'indignent de ce qu'une société corrompue tolère que Marcel Reich-Ranicki fasse l'éloge de ses favoris (appelons-les Ulla Hahn ou Peter Maiwald) dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, tout en leur procurant un petit prix littéraire (il est membre du jury) et la possibilité de publier (il est conseiller éditorial aux éditions DVA), ils ne savent pas quelle situation idyllique est la leur. En France, les Reich-Ranicki sont la règle — et non l'exception — du monde des critiques littéraires, et ils écrivent en plus un bon nombre de romans qu'ils font ensuite recommander à l'éditeur par un des leurs, commenter en termes élogieux, et si possible récompenser par un prix.

La plupart des critiques français de renom sont liés en tant qu'auteurs à l'une des grosses maisons d'édition. En outre, beaucoup ne se contentent pas d'être employés par le journal où ils publient leurs critiques, mais figurent aussi sur les listes d'appointements des maisons d'édition, que ce soit comme conseillers littéraires, directeurs du service littéraire ou lecteurs. C'est ainsi que les éditions Grasset tiennent solidement en main

une bonne partie de la critique qui passe pour donner le ton : quatre collaborateurs du *Nouvel Observateur*, six du *Point* et trois de *L'Express*. Grasset s'est spécialisé dans l'art de mettre au pas les critiques récalcitrants en publiant de ceux-ci les productions, plus ou moins romanesques, qu'ils ont écrites sous la délicate pression d'une avance. À cela s'ajoutent les signes d'encouragement d'autant plus irrésistibles que Grasset n'est pas étranger aux décisions des jurys. L'auteur Alain Gerber fut enlevé à Robert Laffont, son éditeur de longue date, grâce à la promesse qu'on lui ferait avoir le Goncourt — c'est vrai qu'il ne l'obtint pas, mais il se consola avec le Médicis. Au *Magazine littéraire*, le mensuel-maison des éditions Grasset, le copinage est la règle de la politique rédactionnelle.

Alain Bosquet, par exemple, dont les romans sont publiés chez Grasset, est un collaborateur régulier du *Magazine*. Le rédacteur en chef, Jean-Jacques Brochier, qui éprouve de temps à autre le besoin de donner libre cours à sa créativité, prolonge ses vacances de quelques semaines et revient avec un petit roman. À peine celui-ci est-il imprimé qu'Alain Bosquet, qui n'est pas seulement auteur chez Grasset mais aussi critique littéraire au *Monde* en plus de son activité éditoriale, écrit à propos du romancier Jean-Jacques Brochier : « La langue est fabuleuse par sa concision. On pense à Maupassant et à Mirabeau ²⁰ ». Et parce que le romancier-conseiller-critique Alain Bosquet est également juré d'un prix littéraire, nul ne songe à s'étonner quand le bruit court que le dernier roman du critique-rédacteur en chef-romancier Jean-Jacques Brochier a les meilleures chances d'être couronné par un prix. Ainsi se produit le phénomène singulier qui fait que les grands talents de la littérature française (selon la définition du talent imposé par les jurés et les critiques) se trouvent indéfiniment concentrés aux points de raccordement des médias

20. D'après *Les Intellocrates*, *op. cit.*, p. 108.

et des maisons d'édition, là où se joue le sort de la production littéraire. Comme les lecteurs ne sont pas plus bêtes en France qu'ailleurs, l'information que leur apporte la critique leur sert sans doute à se repérer, mais ils ne croient pas un mot de ces flagorneries écrites à la va-vite et sans fondement, qui sont l'œuvre de la plupart des critiques. Ni le *Times Literary Supplement*, ni le *New York Review of Books* n'imprimeraient sous le nom de « critique » la pommade qui s'étale dans ces bavardages.

Ce que des esprits puritains peuvent percevoir comme étant le comble du piston, dans ce qu'il a de plus méprisable, se révèle à l'analyse n'être pas autre chose que l'application à la culture de la science de l'administration. Celle-ci a bien du mal à regarder sans intervenir comment les humeurs anarchiques des lecteurs font leur chemin, comment des mouvements incontrôlés décident soudain du marché. Dans un pays marqué par la pratique multiséculaire de l'administration centralisée, il existe suffisamment de méthodes disponibles pour aider à planifier et à gérer un succès littéraire. On ne laisse pas un tel trésor inemployé, quelles que soient les professions de foi envers le néolibéralisme. Chaque automne, on refait la preuve que le succès se fabrique, quand les foules de lecteurs prennent d'assaut le rayon librairie des grands magasins, obéissant à un signe des messieurs entre deux âges qui constituent les jurys. À tout prendre, le triomphe de l'auteur à succès n'est pas autre chose que le triomphe de l'administration sur le marché. Et tous deux réunis triomphent ensuite de l'auteur, comme le montre la chute de Carrière. La mission de la critique consiste à lubrifier les éventuelles surfaces de frottement par des paroles lénifiantes : quel trouble-fête celui qui croit devoir intervenir, par des critiques destructrices, dans le cours des choses, qu'il n'a d'ailleurs pas le pouvoir d'arrêter ! Même un journal comme *Libération*, fondé jadis comme un véritable forum de la contre-information, s'est incliné devant le diktat de la positivité, s'il faut en juger par ses pages littéraires : « Il n'y a pratiquement pas de

critiques négatives, déclarait l'ancien rédacteur littéraire Daniel Rondeau. Simple question de place : on ne va quand même pas en gaspiller pour dire que les livres sont médiocres ou mauvais. ²¹» Les pages littéraires se transforment en emplacements réservés à l'affichage, sur lesquels on fait de la publicité pour la littérature de l'Entreprise. Si l'on veut découvrir pourquoi, en plus de tous les autres profiteurs du système, la presque totalité des écrivains se prêtent à ce jeu et cherchent leur salut dans le *management* du succès, on doit d'abord jeter un coup d'œil sur les conditions d'existence des auteurs en France. À en croire l'éditeur Robert Laffont, dans le métier depuis quarante ans, qui connaissait bien la conjoncture dans d'autres pays : « À l'encontre de toutes les déclarations officielles, la situation d'un créateur en France compte parmi les plus scabreuses que l'on peut imaginer, les plus incertaines et les moins avantageuses. ²²» Comme partout ailleurs, un écrivain moyen ne peut pas vivre des droits d'auteur que lui rapportent ses livres. En France, un auteur se voit en grande partie interdire l'accès à d'autres sources de revenus provenant de la littérature, comparables à celles dont un auteur allemand doit son existence d'« écrivain libre » (« *freier Schriftsteller* »). Les différentes radios, qui contribuent à faire vivre la littérature en RFA, ne passent guère de commandes en France. Les stations locales, qui ont poussé comme des champignons depuis 1981, n'offrent que des programmes musicaux, abstraction faite de quelques radios minoritaires aux moyens dérisoires. La seule station culturelle publique, France-Culture, produit bien quelques pièces radiophoniques et des chroniques, mais des collaborateurs permanents pourvoient à l'essentiel de la programmation. Si un auteur est invité à participer à un débat en studio, c'est une

21. « Écrire aujourd'hui », in *Autrement*, 69, 1985, p. 11.

22. *Éditeur, op. cit.*, p. 153.

faveur ou un honneur, mais rarement une commande ; on y va donc pour faire acte de présence et non pour gagner de l'argent. Il en est de même pour la télévision : aucun auteur n'est payé pour sa participation à un débat ; on considère cela comme de la promotion personnelle, c'est uniquement pour la « gloire ». Les journaux versent certes des piges lorsqu'ils publient l'article d'un auteur *free lance*, extérieur à la maison, mais cela n'arrive que très rarement, car un club aussi distingué que celui des collaborateurs du *Monde*, par exemple, répugne à accueillir de nouveaux membres. Les journaux les plus riches, qui n'ont pas leur siège à Paris mais détiennent en province le monopole de l'information avec des tirages colossaux (comme en Rhône-Alpes, où l'on ne trouve que des journaux du groupe Hersant), n'accordent pratiquement aucune place à la littérature et ne publient ni critiques, ni bonnes feuilles, ni nouvelles. Les revues culturelles et littéraires, subventionnées au compte-gouttes par l'État depuis l'aire Jack Lang, fréquemment pourvues d'un siège de rédaction dans les institutions nationales et vendues dans le commerce à des prix relativement élevés, ne payent en règle générale pas de droits d'auteur. Le collaborateur occasionnel doit se contenter du verre qui lui est offert lors de la réception organisée par la rédaction. Une revue littéraire jouissant d'un réel prestige, comme *La Quinzaine littéraire* de Maurice Nadaud, peut tout juste s'offrir une secrétaire de rédaction appointée. Il est rare qu'un auteur gagne sa vie comme traducteur, car les traductions sont encore plus mal payées que partout ailleurs. Les services, qui consistent par exemple à donner un avis sur un projet de publication, sont le plus souvent payés d'un sourire, à moins qu'ils ne soient rendus par des sommités.

L'industrie littéraire française renferme en elle-même un vaste domaine qui échappe aux règles de l'économie libérale, très éloigné de la sphère du banal échange. Le travail littéraire n'est pas une marchandise que l'on paye, mais une offrande symbolique récompensée par d'autres dons symbolique, comme

une publication en un lieu prestigieux. Le fait que l'argent ne joue aucun rôle, ni dans le soubassement, ni dans les infrastructures, ne veut pas dire pour autant qu'il n'y a pas d'argent en circulation dans l'entreprise littéraire française : si on prélève du capital, c'est pour des investissements autrement importants. L'absence de paiement à la base est à mettre en relation avec les ponts d'or au sommet. Pour arracher un auteur de renom à un éditeur concurrent, on ne recule devant aucun sacrifice : avant que l'écrivain Max Gallo ne devienne porte-parole du gouvernement socialiste, il passa de Laffont à Grasset moyennant un accord portant sur un revenu mensuel fixe de cinquante mille francs. Dans la République des lettres, le choix ne s'opère qu'à l'intérieur de deux alternatives — au demeurant fort peu républicaines : rentier ou star, principauté de Monaco ou Hollywood. L'auteur jouissant du statut bourgeois de producteur de marchandises n'a pas encore été découvert. Il est facile d'imaginer à quelles acrobaties doit se livrer, dans ces conditions, le rentier ou la star qui écrit, pour avoir l'air d'un socialiste en sautant par-dessus le stade du bourgeois.

On comprend aisément que l'auteur moyen, n'ayant hérité d'aucune fortune, soit irrésistiblement attiré vers l'Hollywood parisien. Les yeux fixés sur l'horizon des prix et de la télévision, il cherche à obtenir une bonne place, au cas où une analyse réaliste de la situation ne la lui aurait pas immédiatement procurée, soit dans le domaine universitaire, où l'on peut nouer des contacts prometteurs par l'intermédiaire de professeurs célèbres qui sont en même temps directeurs littéraires ou conseillers d'édition, soit dans le journalisme. Quant aux nombreux journalistes qui s'adonnent aussi à la prose, on ne sait jamais très bien quel est l'aspect dominant de leur être double : travaillent-ils comme journaliste par nécessité, alors qu'ils sont intérieurement tenaillés par le désir d'écrire, ou bien écrivent-ils de la prose contraints et forcés, parce que c'est là ce qu'on attend d'un journaliste digne de ce nom ? Dans le cas des écrivains qui

gagnent leur vie comme chercheurs-fonctionnaires au CNRS ou comme assistants à l'université, la même question se pose : sont-ils devenus universitaires pour pouvoir écrire ou écrivent-ils *parce qu'ils* sont universitaires ? En tout cas, l'écriture jouit d'une grande considération dans ces groupes professionnels, ce qui a pour conséquence que la littérature française contemporaine porte très nettement la marque d'une littérature directement issue des milieux universitaires et journalistiques. La lecture d'une douzaine de ces romans, parfois couronnés d'un prix, équivaut à la lecture de douze chapitres d'un seul et même roman, pas réellement passionnant mais jamais tout à fait mauvais non plus. Comme on pouvait s'y attendre, les expériences les plus captivantes à l'intérieur du groupe professionnel de ces romanciers ont trait à la culture, de sorte que ce genre de littérature se rapproche beaucoup d'une littérature sur la littérature, qui fait sans doute la joie des collègues des auteurs, mais nous endort par sa monotonie lettrée.

C'est par miracle qu'il existe des écrivains comme Claude Ollier, Robert Pinget, Claude Simon et, parmi les plus jeunes, François Bon, qui continuent imperturbablement à produire sans se laisser démonter par tous les désagréments dont nous avons parlé, sans tenter de se rapprocher du modèle hégémonique de l'auteur à succès ou de l'auteur comme modèle du succès. On ne peut également qu'admirer les maisons d'édition qui ont su conserver leur indépendance, ou même ont été fondées récemment. Mais l'indépendance n'est souvent qu'apparente, car nombre des maisons d'édition qui portent encore un nom à elles ne sont guère plus que les breloques d'un groupe gigantesque. Depuis la fin de la guerre, un processus de concentration sans précédent s'est emparé de l'édition française, mais ce phénomène n'est pas dû au simple fait que rien ne résiste, à la longue, à la dynamique du marché. Paradoxalement, ce sont les structures précapitalistes du métier lui-même qui ont permis le véritable démarrage du processus de concentration.

L'appareil de distribution en France est, en comparaison à celui de la RFA, désespérément sous-développé. Il n'existe rien de ce qui pourrait correspondre à un stock immédiatement disponible : il faut parfois plusieurs semaines, pas seulement en province mais aussi en plein Paris, pour qu'un lecteur puisse récupérer en librairie le livre qu'il a commandé. Dans les librairies affiliées à l'empire Hachette, lui-même lié au groupe d'armement Matra, il est bien souvent impossible de se procurer un livre absent du dépôt prérépertorié à l'échelon central. Non seulement la distribution des livres fonctionne mal, mais elle ne fonctionne même pas comme branche en tant que telle.

Toutes les entreprises de distribution sont en fait des parties de grands groupes d'édition — parties portant l'empreinte du néoféodalisme. Elles ne traitent pas avec le premier venu qui frappe à la porte pour leur proposer un marché. La tête de l'éditeur doit d'abord leur convenir, car il s'agit d'obtenir un portrait de groupe harmonieux, compatible avec l'image de la maison d'édition elle-même. La relation qu'entretiennent l'édition et la distribution ressemble davantage à un rapport de vassalité qu'à une simple relation commerciale entre deux propriétaires de marchandises. C'est parce qu'il n'existe pas de distribution indépendante que l'indépendance des maisons d'édition autonomes se trouve elle aussi constamment menacée. Au lieu d'avoir affaire à un partenaire commercial, l'éditeur a face à lui un concurrent trop puissant qui lui impose d'emblée la situation de vassal. Si des problèmes de trésorerie viennent à se poser avec le petit éditeur, la grosse maison d'édition qui se cache derrière le distributeur est tout de suite à pied d'œuvre, et résout le problème en avalant le petit. À titre de consolation, le petit éditeur est autorisé à conserver trois pour cent du capital et à laisser son nom sur la couverture de ses livres.

Dans le département littéraire émergent donc les mêmes paradoxes que ceux que l'on rencontre dans la grande Entreprise.

Défiant toutes les maximes libérales, le capitalisme n'est pas encore parvenu, ici non plus, à maintenir les gens dans le droit chemin en faisant simplement la preuve de sa froide efficacité : les directives de l'administration centrale et la réactivation des rapports féodaux forment le complément indispensable. Vu de loin, le néoféodalisme ne manque certainement pas de charme et l'on peut bien y trouver quelque chaleur, dans le monde insensible du paiement comptant. Mais, dans la pratique, la dure réalité reprend vite ses droits. Quand, s'agissant de culture, les uns font les comptes en louis d'or et les autres en dollars, il est difficile de rapprocher les esprits.

LOTHAR BAIER

Traduit de l'allemand par Jean-Luc Tiesset

Extrait de *Firma Frankreich*, Klaus Wagenbach Verlag, 1988

© Éditions Calmann-Lévy pour la traduction française



Publié avec le concours du
Centre national du livre, de la
Région PACA et du Conseil
général des Bouches-du-Rhône.

En couverture, guerrier nu dansant à tête d'oiseau ;
cinquième face d'un dé de terre cuite provenant du
Baou Roux (II^e s. av. J.-C.), in Fernand Benoit, *L'Art
primitif méditerranéen de la vallée du Rhône*, Éditions
Ophrys, 1955, planche V.

Dans nos rêves éveillés, nous n'imaginons pas que des choses agréables. Il est des éclairages sous lesquels nous aimons contempler jusqu'à l'idée de notre propre mort ; des situations où il nous semble que cela nous amuserait d'être trompé, blessé ou calomnié... La fiction est à l'homme adulte ce que le jeu est à l'enfant, c'est là qu'il change l'atmosphère et le contenu de sa vie. Et quand le jeu s'accorde si bien avec sa fantaisie qu'il peut s'y donner de tout son cœur, quand chacun de ses moments lui plaît, quand il aime à se les rappeler et s'attarde à ce souvenir avec un ravissement total, la fiction s'appelle récit romanesque.

STEVENSON

ISBN 2-910846-02-4

Prix du numéro : 110 francs