

Alina Reyes

Une Chasse spirituelle

Voyage dans des littératures profanes et sacrées, de la Préhistoire à nos jours

Cinquième épisode
(voir les précédents et les suivants dans la note de blog)

à Arthur Rimbaud,
qui fut mon vélo
et me visita en rêve,
comme Homère,
Dieu, Kafka,
et cetera.

OPÉRA DES MÉTAMORPHOSES

Ouvrante

« Nul n'entre ici s'il n'est géomètre »

Acte premier : Littératures

« Comme si quelques hommes venaient d'être mis en possession, par des voies surnaturelles, d'un recueil singulier dû à la collaboration de Rimbaud, de Lautréamont et de quelques autres et qu'une voix leur eût dit, comme à Flamel l'ange : 'Regardez bien ce livre, vous n'y comprenez rien, ni vous, ni beaucoup d'autres, mais vous y verrez un jour ce que nul n'y saurait voir'. » André Breton

Tableau : des Anciens

En traduction* : Héraclite ; Thalès ; Parménide ; Epictète ; Plutarque ; Platon ; Ovide

Acte deux : Bible & Évangile

Dieu dit : « Viens, lumière ! » Et ce fut l'aurore. Dieu vit la lumière, et qu'elle était bonne. Et il discerna, entre la lumière et la ténèbre. Genèse

Et la lumière brille dans l'obscur, et l'obscur ne l'a pas saisie. Évangile selon Jean

Tableau : des Modernes

En traduction* : Jean Renart ; William Shakespeare ; Giacomo Leopardi ; Federico Garcia Lorca ; George Orwell ; Jorge Luis Borges

Acte trois : Coran

Caverne, impératif féminin à l'hémistiche du mois lunaire. C'est-à-dire, au sens terrestre : Matrice, impératif au jour de fécondité de la femme (à la moitié du cycle féminin).

Dénouement

Les choses se logent dans notre tête, et nous les trouvons là, dans cette caverne habitée où nous les regardons, par les deux ouvertures, par nos deux yeux qui unissent le paysage mental, le mythe et la pensée.

*Sauf crédit, les traductions, séparées ou comprises dans le reste de l'ouvrage, sont de l'auteure.

Acte premier

LITTÉRATURES

Folia

(troisième suite et fin de l'Acte premier)

*

« Le petit chat est mort »¹, et ce n'est pas anodin. La mort du petit chat se cache comme un trou noir au milieu de *L'école des femmes*, de *Tartuffe*, de *Dom Juan* et du *Misanthrope*. Il y a un rapport violent, détonant, entre ces quatre chefs-d'œuvre qu'Antoine Vitez avait montés ensemble en 1978 au festival d'Avignon.

Le type du barbon obsédé à encager une jeune femme est un classique de la comédie. Dans *L'école des femmes*, Molière ne se contente pas d'en dénoncer le ridicule, il en révèle le mal profond. Arnolphe, instigateur d'une entreprise perdue d'avance, y apparaît atteint d'une maladie à la fois pitoyable et criminelle. Arnolphe est l'Avare : avare non d'argent, mais de sentiment, jaloux de sa satisfaction comme un tout-petit au stade anal. Proche de *Tartuffe* dans l'enflure égocentrique, il est aussi, ontologiquement, le contraire de *Dom Juan*, qui ne retient personne - et que la société veut absolument retenir.

« J'ai seul la clef de cette parade sauvage », disait Rimbaud - et c'est en étant Rimbaud que la clé se retrouve, comme c'est en étant Molière que peut être percée à jour, délivrée, *Dom Juan*, cette œuvre jusque là enfermée dans son énigme, son mystère, son festin de pierre, emmurée comme Sade dans un dessin de Man Ray. Qui est *Dom Juan* ? Écartons toutes nos représentations mentales du libertin, du débauché, de l'athée, du pécheur puni et autres vieilleries de siècles formatés par l'idéologie religieuse et sociale. De nos bras grands ouverts renversons tout ce commerce de l'esprit, jetons le racorni au sol, faisons place à une plus haute, à une plus vaste intelligence ! Voyons en *Dom Juan* la liberté de l'auteur, et en *Sganarelle*, l'auteur-acteur, le serviteur de cette liberté. *Dom Juan* est la liberté de Molière, absolue, insolente, séduisante à en être à la fois irrésistible et haïe, puisque sa séduction est celle de la vérité, parade sauvage tant redoutée des hommes qu'il faut la dire, mais la dire sous clé.

Dom Juan est le phare qui éclaire toute l'œuvre de Molière.² C'est à sa lumière qu'elle peut être comprise. *Dom Juan* est pourrait-on dire le surmoi singulier de Molière : dom (*dominus*) signifie maître, seigneur, et Juan, Jean, est le prénom de Molière, Poquelin à l'état-civil. Mais l'enjeu dépasse de loin ce qu'en peut dire la psychanalyse. Il est physique et métaphysique. Car Molière est réellement *Dom Juan*. Molière exerce sa scandaleuse liberté. Et si la société l'entrave, si l'homme en société qu'est comme tout homme Molière en souffre comme il arrive à *Sganarelle* de souffrir de la liberté de son maître (mais *Sganarelle* est assez ambigu pour qu'il soit permis de soupçonner que ses protestations bien-pensantes ne sont que des mouchoirs destinés à protéger son maître en cachant cette liberté que les bien-pensants ne sauraient voir), l'auteur Molière, qui n'est pas un fantasme de lui-même mais bel et bien un être agissant, et agissant puissamment, continue d'affirmer et d'exercer sa liberté. Rien ne peut l'en punir, car elle n'est pas punissable. Tant qu'il ne cède pas, *Dom Juan* est immortel. Qu'il se compromette, qu'il se tartuffie, et alors il tombe dans le néant où cuisent les mortels, les hypocrites - et son serviteur n'a plus qu'à déplorer la perte de ses gages, qui sont à la fois les recettes du théâtre où malgré tout les mortels vont chercher la vérité (recettes dont en fait Molière et sa troupe ont été privés par la censure des dévots), et la garantie spirituelle, morale, intellectuelle, qu'est *Dom Juan* pour l'humain qui le sert.

Tartuffe est le contraire de *Dom Juan*, et son adversaire. Le *Misanthrope* est le garant de Molière. « Mon néant », dit *Tartuffe*.³ C'est celui dans lequel *Dom Juan* tombe quand il décide de faire le tartuffe. Qui l'en sort ? Le *Misanthrope*.

1 MOLIÈRE, *L'école des femmes*, comédie en cinq actes et en vers, créée au Théâtre du Palais-Royal le 26 décembre 1662. Première publication : Paris, Jean II Guignard, 1663 ; II, 5, v. 460 ; toutmoliere.net

2 MOLIÈRE, *Le Festin de Pierre*, comédie en cinq actes et en prose créée le 15 février 1665 au Théâtre du Palais-Royal. Première publication (amendée de plusieurs passages) sous le titre *Dom Juan ou Le Festin de pierre* : in *Œuvres de Monsieur de Molière*, t. 7, Paris 1682

3 MOLIÈRE, *Tartuffe ou l'Imposteur*, comédie en cinq actes et en vers créée le 5 février 1669 au Théâtre du Palais-Royal. Première publication : Paris, Jean Ribou, 1669 ; III, 3, v. 984 ; toutmoliere.net

« Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
Et chercher sur la terre un endroit écarté
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté »

sont les dernières paroles d'Alceste⁴. Dom Juan n'est pas mort, il est ressuscité, même s'il est méconnaissable sous la figure d'Alceste, et c'est ailleurs qu'on pourra le retrouver. Alceste n'est en vérité pas plus misanthrope que Dom Juan, même si la société les considère comme ennemis de l'humanité, chacun à leur façon. Au contraire, gardiens de la vérité, ils sont les garants de l'humanité, cette humanité qui a pour ennemis les hommes assujettis à l'ordre social, à la pression sociale. Les femmes et les hommes étouffent de tartufferie. Leur liberté d'aimer ? Il leur faut y mettre le prétexte et les chaînes du mariage (ou l'illusion du libertinage). Leur liberté de penser ? Il leur faut l'encager, l'encadrer de garde-chiourmes qui expédient les corps des esprits récalcitrants au bûcher - alors que le bûcher réel, c'est celui dans lequel ils existent et s'agitent, celui où tombe Dom Juan au moment où il s'essaie à entrer dans leur jeu. Leur liberté de se déplacer, à tous les sens du mot ? Il leur faut l'entraver, l'endouaner, l'empolicer, l'empêcher de déranger l'ordre établi.

Alceste a ses ridicules comme tout autre homme, tout autre personnage - sauf Dom Juan, qui est plus qu'un homme. C'est Dom Juan qui fait apparaître aussi bien Tartuffe qu'Alceste, et tous les autres. C'est la liberté insolente de l'auteur qui arrache les hommes à leur enrobage social, à leur embourbement intellectuel, moral, spirituel. Qui en dégage les traits, qui en révèle la mécanique, aussi divertissante et dérisoire que celle d'une « pièce à machines » comme l'est *Dom Juan*, et comme *L'école des femmes*, *Le Tartuffe* et *Le Misanthrope* sont des pièces à machinations. Le Commandeur, éminente figure sociale et prétendument morale, n'est qu'un mort, une statue qui ne se met en marche que lourdement, raidement, et en grinçant misérablement. Si Dom Juan l'a tué, c'est que tel est le droit de l'auteur. Seul l'auteur peut tuer sans crime : ce ne sont pas des personnes qu'il tue, ce sont des figures. L'auteur est un iconoclaste. C'est ainsi, s'il sert la vérité, et non la tartufferie, que son insolence, loin d'être une faute, est au contraire salvatrice, « un bond hors du rang des meurtriers » comme dit Kafka⁵. Bond dans « un endroit écarté », selon le mot d'Alceste, où libre est le lecteur, le spectateur, de le suivre, pour rendre à l'acteur sa révérence, ses saluts entre les mouvements de rideaux finals - qui ne sont finals que jusqu'au lendemain. Seule la fin, depuis le début, ne change pas : Arnolphe échoue, Tartuffe est en sa prison mentale, Alceste est à l'écart, Dom Juan est vivant puisqu'il n'est pas mort pour de vrai mais toujours manifesté dans l'« illustre théâtre » d'où, se jouant des siècles et des titres, à travers toutes ses pièces, toutes ses extensions, il continue à s'afficher, insaisissable petit chat aux plus de mille et trois vies.

Le Neveu de Diderot pratique l'embrouille. S'il fait ostentation de ses contradictions, c'est pour faire oublier son fond et s'en absoudre, d'abord à ses propres yeux, et à la fin, même, s'en féliciter : « rira bien qui rira le dernier »⁶, conclut-il, et il faut bien entendre dans ce proverbe son caractère menaçant - quoique enveloppé d'enjouement. Le Neveu est une enveloppe à l'aspect d'emblée décrit comme changeant : « Quelquefois, il est maigre et hâve (...) Le mois suivant, il est gras et replet (...) Aujourd'hui, en linge sale, en culotte déchirée (...) Demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu... »⁷ Une enveloppe que Diderot, en familier des couteaux, va ouvrir pour en tirer une leçon d'anatomie philosophique.

« L'ergot n'est donc point un vrai grain, un produit de la semaille, mais un germe dégénéré, ainsi que la nielle », écrit Diderot dans ses *Éléments de physiologie*⁸. Les premiers mots du Neveu sont une insulte aux joueurs d'échecs, « ce tas de fainéants », auxquels il associe de biais « M. le

4 MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, comédie en cinq actes et en vers créée le 4 juin 1666 au Palais-Royal. Première publication : Paris, Jean Ribou, 1666 ; scène dernière, v. 1804-1806 ; toutmoliere.net

5 Franz KAFKA, *Journal*, 27 janvier 1922. Voir note 1 p. 103 et Troisième mouvement, III

6 Denis DIDEROT, *Le Neveu de Rameau*, (texte écrit probablement entre 1762 et 1773) in *Œuvres*, t. XXI, première publication en français (après la publication en allemand par Goethe en 1805), non définitive, d'après une copie du manuscrit, par Brière en 1821. Première publication du texte correct, d'après le manuscrit autographe retrouvé : Paris, Librairie Plon, 1891 ; ebooksgratuits.com, p. 212

7 *Ibid.*, ebooksgratuits.com, p. 7

philosophe », qu'il « aborde »⁹. La vérité du Neveu se dit dans son geste d'entrée et dans sa parole de sortie. C'est lui qui aborde le philosophe - dans ce verbe qui évoque la piraterie mais plus profondément fait référence à sa nature de parasite -, et qui le quitte sur une autoglorification dérisoire en forme d'échec et mat aussi illusoire que temporaire.

D'un point de vue physiologique, le Neveu est un rameau gourmand. Le nom de Neveu indique la dérivation comme l'intitulé *Satyre Seconde*, donné par Diderot à ce texte, qui invite à le lire au second degré. Un rameau gourmand (et gourmand, le Neveu l'est), est un rameau, dit le dictionnaire, « dont la pousse nuit aux rameaux fruitiers voisins en absorbant la sève à son profit ». Et de donner l'exemple : *Élaguer les gourmands*. Après avoir traité les joueurs d'échecs de tas de fainéants, le Neveu, qui est le véritable fait-néant de l'affaire, demande au philosophe : « Est-ce que vous perdez aussi votre temps à pousser le bois ? »¹⁰ Ce qui, au premier degré, signifie : « vous perdez votre temps à de vaines spéculations », et au second degré : « vous êtes un rameau gourmand, un parasite ». Le Neveu pratique d'entrée l'embrouille en s'offrant hypocritement en (faux) miroir du philosophe, tout en se donnant par là des airs de meilleur philosophe que le philosophe. Il le dit plus loin : « je me dis : sois hypocrite si tu veux ; mais ne parle pas comme l'hypocrite. »¹¹ Comme les populistes, le Neveu se donne l'air de dire tout haut ce que tout le monde pense tout bas. Non seulement il le dit mais il le gesticule, le développe : tous les possibles se mon(s)trant à partir de son enveloppe. Mais s'il prend tous les masques, c'est pour faire oublier ce qu'il est, à l'intérieur, fondamentalement : comme l'a dit Foucault, un objet qu'on possède¹². C'est d'ailleurs en suivant ses pensées comme des « catins »¹³ que le philosophe l'a rencontré, et le Neveu se dit dès le début « entre Diogène et Phryné »¹⁴, mêlant comme toujours le mensonge à la vérité : car s'il n'a de Diogène qu'une apparence, qui plus est provisoire, son fond est bien celui de la prostitution.

Hegel l'a dit, s'il « ne s'entend pas seulement à juger et à palabrer de tout, mais à dire avec esprit, dans leur *contradiction*, les essences fixes de l'effectivité », c'est que « la *vanité* de toutes choses est sa *vanité* propre. »¹⁵ Si le Neveu dénonce la vanité du monde, c'est qu'il en est saturé (étymologie de satyre), possédé, au sens moral et ontologique comme au concret, dans son existence de parasite. « *Quisque suos patimur manes* », dit-il à la fin¹⁶, parasitant Virgile tout en se dévoilant secondairement. Car dire qu'il endure le sort de ses mânes, c'est dire tout à la fois qu'il appartient au monde de la mort et qu'il est attaché aux bons (sens de *manus*) comme l'est le rameau gourmand : au long de ce dialogue qui se conclut, il s'est servi du philosophe pour philosopher, en réalité envelopper de philosophie le trou noir résidant sous son enveloppe. Secondairement, les *manes* qu'il évoque pourraient renvoyer à la *mania*, la manie, la folie, celle des buveurs qui partagent le lieu avec les joueurs d'échecs. Hegel écrit, toujours commentant *Le Neveu de Rameau* :

Le déchirement de la conscience, auto-conscient de soi et qui s'énonce, est le ricanement portant sur l'être-là tout comme sur la confusion du tout et sur soi-même ; il [le ricanement] est en même temps l'écho perdu se percevant encore de cette confusion totale.¹⁷

8 Denis DIDEROT, *Eléments de physiologie*, in *Œuvres complètes*, t. IX, Paris, Garnier, éd. Assezat et Tourneux, 1875. Texte établi, présenté et commenté par Paolo Quintili, Honoré Champion, Paris, 2004, I, 1, « Végéto-animal », p. 113

9 Denis DIDEROT, *Le Neveu...*, *op.cit.*, p. 10

10 Denis DIDEROT, *Le Neveu...*, *op.cit.*, p. 10

11 *Ibid.*, p. 119

12 « On le possède comme un objet. » Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie*, *op.cit.*, III, p. 390

13 Denis DIDEROT, *Le Neveu...*, *op.cit.*, p. 5

14 *Ibid.*, p. 13

15 G.W.F HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit [Phänomenologie des Geistes, 1807]*, présentation, trad. et notes de Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1993 ; rééd. Folio Essais, 2002, p. 502

16 Denis DIDEROT, *Le Neveu...*, *op.cit.*, p. 212 (dernière page)

17 G.W.F HEGEL, *Phénoménologie...*, *op.cit.* Folio p. 502

Le Neveu pratique l'embrouille et la confusion parce qu'il est lui-même plongé dans la confusion, et parce que seule la confusion qu'il jette dans les esprits :

Moi je suis le fou de Bertin et de beaucoup d'autres, le vôtre peut-être dans ce moment ; ou peut-être vous, le mien. Celui qui serait sage n'aurait point de fou. Celui donc qui a un fou n'est pas sage ; s'il n'est pas sage, il est fou¹⁸

La confusion qu'il jette en confetti scintillants lui permet d'éviter d'être élagué, lui permet d'exister encore un peu - ne conclut-il pas en se souhaitant encore quarante ans de « ce malheur-là » ? Son « Rira bien qui rira le dernier » est effectivement un ricanement. Rien ne lui importe plus que de déféquer chaque jour à son aise, a-t-il péroré. Car le fait est que son parasitisme fonctionne grâce à ce que Diderot nomme dans ses *Éléments de physiologie* la singerie des organes par laquelle se transmet le mal, la maladie : par exemple le poitrinaire, dit-il, communique son mal en parlant, en le parlant.¹⁹

Ainsi le style virevoltant du texte et du dialogue s'apparente-t-il à un geste de prestidigitateur, propre tout à la fois à fasciner l'attention sur son tour et à la détourner de son artifice afin de lui faire admirer et accepter l'illusion. Les admirateurs du personnage du Neveu sont nombreux. Ce sont tous ceux que Diderot, dans ce jeu entre l'auteur et le lecteur, a faits échec et mat. Ceux qui ont cédé à la fascination du fascisme (ces deux rameaux d'une même racine mentale) par l'attrait ou l'oubli de son histoire centrale : celle du juif trahi et dépouillé par une machination abjecte, racontée avec délectation et admiration par le Neveu. Histoire qui a son contrepoint et son explication dans l'attaque initiale du Neveu contre les génies (dont il aimerait être, finira-t-il par avouer). *Le Neveu de Rameau* c'est la démonstration, en plein "siècle des Lumières", par-delà un point de vue physiologique sur la vie, des puissances de mort à l'œuvre dans l'humain, et de leur séduction.

Hölderlin appelait l'homme à habiter poétiquement le monde. Et de fait, quelle autre habitation que le monde pour l'homme ? Et comment ne l'habiterait-il pas ? S'il en vient à ne plus s'y trouver, c'est par oubli de l'être, répondait en substance Heidegger, qui pourtant allait comme tant d'autres se laisser entraîner dans la grande défaite de l'esprit qui ravagea l'Europe au cours de la première moitié de vingtième siècle, détruisant en même temps que ses habitants l'habitation qu'elle était, et son ou ses empires. Le continent et le siècle qui l'avaient installé se disloquaient. Comment ne pas y songer en lisant ces mots de Stefan Zweig à propos de l'Autriche de la fin du dix-neuvième siècle :

Maintenant que le grand orage l'a depuis longtemps fracassé, nous savons de science certaine que ce monde de la sécurité n'était qu'un château de nuée. Pourtant, mes parents l'ont habité comme une maison de pierre.²⁰

Ce qui ressort de ce constat, c'est que la seule certitude qui ait pu rester aux survivants, une vérité prouvée par les faits, était que ce monde, contrairement à ce qu'on avait cru, était celui de la plus grande incertitude. *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust, *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa et *La Marche de Radetzky* de Joseph Roth : ces trois romans dressent l'état des lieux et celui des temps pendant le désastre, peignent la condition des hommes et le changement opéré en eux par le bouleversement du monde et révèlent quelles forces sont à l'origine de l'Histoire, et ce qui reste après leur action destructrice.²¹

18 Denis DIDEROT, *Le Neveu...*, *op.cit.*, p. 121

19 « Il y a je ne sais quelle singerie entre les organes, qui est un effet de sympathie, ou cette singerie leur est ordonnée par l'imagination » Denis DIDEROT, *Éléments...*, *op.cit.*, III, 8, « Des organes », p. 342

20 Stefan ZWEIG, *Le Monde d'hier*, [*Die Welt von Gestern*], trad. Serge Niemetz, Paris, Belfond, 1944. Traduit de l'allemand (Autriche) par Dominique Tassel : Paris, Gallimard, coll. Folio Essais n°616, 2016, p. 26

21 Marcel PROUST, *À la Recherche du temps perdu*, t. VIII, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1927 ; wikisource.org. Giuseppe TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milan, Feltrinelli, 1958 ; trad. de l'italien par Fanette Pézard : *Le Guépard*, Paris, Seuil, 1959 ; trad. par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, coll. Points n°260, 2007. Joseph ROTH, *Radetzky*, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1932 ; trad. Par Blanche Gidon : *La Marche de Radetzky*, Paris, Plon et Nourrit, 1934 ; Paris, Le Seuil, coll. Points, 1982

« La guerre est en état de perpétuel devenir », écrit Proust, évoquant Hegel, dans *Le Temps retrouvé*.²² Cet état semble s'appliquer aussi bien aux lieux qu'aux temps dans ces trois romans. Sa phrase sous-entend la vision hégélienne d'une histoire conduite par la marche de l'esprit et tendue par un jeu constant d'oppositions. Le champ de bataille où s'inaugure la destinée des Trotta, de pères en fils, espace de violence et de confusion, se transporte aussi bien dans l'espace que dans le temps. Il préfigure la retraite du héros qui, s'il n'y meurt pas, en mourra d'une autre façon, en se retirant du monde, autre manière de le combattre, après avoir en vain guerroyé contre son mensonge, la récupération affabulatrice de son geste pour écarter l'Empereur des balles. Puis il y aura le mess où son petit-fils devra chaque jour lutter contre lui-même et contre le regard des autres, le mess où il n'est pas à sa place mais où l'a placé cette guerre en perpétuel devenir. Il y aura aussi, comme lieux où elle aura essaimé horizontalement, des chambres de femmes où l'amour ne sera jamais légitime, et le désert à la frontière, et la garnison désœuvrée, et les cafés où se noyer dans l'alcool, la salle de jeux où finir de se perdre, la désertion, le talus où tomber sans gloire. Autant de lieux sans paix, sans harmonie, autant de lieux de guerres internes, lieux d'implacable fatalité et d'amère réalité que concurrence le seul lieu rêvé du jeune homme, celui de paisibles chaumières enneigées où la nuit les hommes, les paysans, ensemencent leurs femmes comme le jour ils ensemencent leurs champs. Le Prince de Lampedusa et le narrateur de Proust ont eux aussi leur refuge : au premier la pièce qui lui sert d'observatoire des étoiles, au second cette maison de santé dont il revient par deux fois, dont on ne sait rien mais dont on imagine qu'elle lui sert de pause. Car le retour dans le monde est retour dans les maisons et salons où se révèle la désolation d'une société mourante, ou même à l'hôtel du renversement du monde, l'hôtel du sexe où les hommes se défont de toutes leurs conventions et où le baron de Charlus, vu par un œil-de-bœuf, se fait fouetter par un homme du peuple. Quant au château du Prince de Lampedusa, il est le témoin et l'abri des courses-poursuites de son neveu Tancredi et d'Angelica, la fille de paysanne illettrée à laquelle il s'est résolu à le marier. À vrai dire don Fabrizio n'aime rien tant que fuir son habitation, à l'aube pour aller à la chasse ou le soir pour descendre en ville chez sa maîtresse tarifée. À la saleté du village de Donnafugata, ses filles, elles, ne sauront opposer que la dérisoire chapelle qu'elles ont aménagée dans le château, pleine de fausses reliques.

Le perpétuel devenir de la guerre n'a rien non plus d'un fleuve clair dans les temps de ces livres. Sa confusion est inscrite à même la structure des romans. Proust a-t-il vraiment, comme son titre l'annonce, retrouvé le temps ? L'impression du lecteur est plutôt qu'il l'a égaré. À moins que ce ne soit l'inverse, et que le temps, par la main de l'auteur, ne cherche à égarer les hommes, les lecteurs, pour leur faire éprouver son pouvoir de désorientation. Proust passe d'un lieu à l'autre, d'une personne à l'autre, et ces passages sont aussi des changements de temps, comme si la linéarité de ce dernier tendait à se transformer en labyrinthe. Le roman de Lampedusa, quoique ses chapitres soient toujours datés avec soin, soumet aussi le lecteur à des bonds dans le temps, allant parfois jusqu'à l'audace de l'anachronisme. Une façon de lui faire sentir que l'homme ne sait plus où il habite, à quelle époque il vit, tant dans son histoire personnelle que dans celle du monde. Roth lui aussi, tout en choisissant le mode de la fresque, de l'histoire d'une lignée sur plusieurs générations, use d'un regard distancié qui rapproche l'époque dont il parle de celle dans laquelle il vit : le phénomène opère aussi pour le lecteur, conduit à considérer les événements rapportés par le récit à la lumière de ceux de son temps, et réciproquement à éclairer son temps de ceux du roman. Roth et Lampedusa, tous deux inspirés par Proust, œuvrent ainsi chacun à leur façon à renouveler notre perception de l'histoire.

L'avancée à marche forcée de Roth, son temps musical, rythmée par la *Marche de Radetzky* de Strauss puis par *L'Internationale* et la *Marche funèbre* de Chopin, emporte les hommes par groupes ou par foules. La musique accompagne la guerre dans la mesure où fédérant des communautés, elle les oppose par la même occasion, et d'autant mieux que dans toutes ces Marches l'individu se perd, s'abandonne au profit d'une idéologie ou d'un mensonge. Mais la guerre ne défait pas que les consciences, elle défait aussi les identités sociales. Au « bal des têtes », plus rien n'empêche la duchesse de Guermantes et Mme Verdurin d'échanger leurs rôles. Le Prince et le

22 Marcel PROUST, *Le Temps...*, *op.cit.* p. 71

grossier Calogero Sedara de Lampedusa échangent leurs compétences (le premier échange aussi son neveu contre une fortune, et le second sa fille contre un prestige). L'empereur d'Autriche lui-même n'échappe pas à cette conversion, forcée par l'Histoire, des identités. Lui que Roth présentait comme Dieu, un dieu tout-puissant dans son empire où son portrait était répliqué et affiché par centaines de milliers d'exemplaires, finit, en recevant le fils de son lointain sauveur, « le héros de Solférino », non seulement par confondre les identités du père, du fils et du petit-fils, mais aussi, comme le ressent von Trotta, par se sentir le pareil de cet homme venu lui quémander un secours pour son fils. L'esprit confus du vieillard et celui de l'homme aux abois finissent par s'unir – et la mort les emportera presque en même temps. Les identités sociales, qui paraissaient aussi solides que les « maisons de pierre » où croyaient vivre les parents de Stefan Zweig, s'écroulent. Pourtant rien n'est accompli et les barrières subsistent. Le sous-lieutenant von Trotta a pour ami le docteur Max Darmant, un juif sensible et cultivé, mais la pression sociale et les médisances les sépareront. Max, le juste, meurt. C'est un sacrifice mais le monde n'en sait rien, le monde ne peut pas le comprendre, de toutes façons trop occupé à se battre contre la tempête sur son radeau de la Méduse. Un lien très touchant unit aussi l'ordonnance Onufrij, un paysan très simple, quasiment aphasique, à son maître le sous-lieutenant. Là encore en pure perte. Mieux partagée est l'amitié entre le père du sous-lieutenant et son serviteur Jacques, amitié de toute une vie où pourtant jamais ni l'un ni l'autre ne franchiront le cadre des relations convenues entre maître et serviteur – sauf, pour quelques instants, à la dernière extrémité, lors de la mort de Jacques.

Proust explique dans *Le Temps retrouvé* que les relations humaines servent à prendre conscience de la durée. C'est en contemplant le tour que les hommes font autour d'eux-mêmes, dit-il, et autour les uns des autres, et notamment des différentes positions qu'ils ont occupées autour de lui au cours du temps, qu'il peut prendre la mesure de ce qui a passé, de ce qui s'est passé. Toutes ses considérations sur les « fabuleuses transformations » que le temps fait subir aux corps, aux visages, aux situations, aux êtres, le poussent à se reconsidérer lui-même, à se voir se transformer aussi.²³ Ses réflexions sur les marques du temps dans les corpulences, dans les couleurs des cheveux et des barbes, dans les situations sociales, s'accompagnent de pensées sur l'art, « seul vrai Jugement dernier ».²⁴ Et Proust devient écrivain au cours du livre. Telle est sa conversion : celui qui a rejeté la littérature l'embrasse. Situation littéraire vertigineuse, puisque nous sommes en train de lire le dernier tome, paru à titre posthume, de sa monumentale *Recherche*. N'y a-t-il donc pas identité entre Proust écrivain et Proust ? Toujours dans *Le Temps retrouvé*, il explique que le fait que nous devions nous reconnaître les uns les autres alors que le temps nous a rendus méconnaissables n'est pas le signe qu'une reconnaissance s'accomplit, mais celui du fait que l'être qui a été n'est plus. Il y a là, dit-il, un mystère au moins aussi grand que celui de la mort, et d'ailleurs annonciateur et préfigurateur de la mort. Mystère qui se lit aussi à travers les deux autres romans, celui de Roth et celui de Lampedusa. Le temps défait les êtres comme la guerre. Et la défaite, la désagrégation des individus que montrent les romans sont aussi celles du peuples entiers, de civilisations entières. Le *Risorgimento* comme la Première guerre mondiale enterrent l'ordre ancien. Déclassements sociaux mais aussi, plus profondément, déclassement de l'idée de la grandeur de l'homme. Pour le meilleur et pour le pire – mais c'est surtout, du moins dans ces romans, le pire qui se révèle.

« Il n'y a pas d'ours ni de loups à la frontière. Il n'y a que le naufrage du monde », écrit Roth²⁵. À la frontière de l'Empire, la déliquescence est en quelque sorte en avance sur son temps. Et comme le mystère de la mort qui opère à même la vie des êtres, elle révèle ce qui est déjà mort dans le reste de l'Empire, même si cela ne se voit pas encore. Les chutes se préparent sans doute longuement, mais elles se produisent brutalement. À la fin, Proust voit les hommes comme des verticalités instables. « Juchés sur des échasses vivantes, dit-il, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient »²⁶. Croyant vivre dans des maisons de pierre, comme dit Zweig, ils habitaient en

23 Marcel PROUST, *Le Temps...*, *op.cit.* p. 107

24 Marcel PROUST, *Le Temps...*, *op.cit.* p. 23

25 Joseph ROTH, *La marche...*, *op.cit.*, chap. 11

26 Marcel PROUST, *Le Temps...*, *op.cit.*, p. 229

fait, juchés sur leurs échasses, un château de nuées. Et si ce qui a tout détruit venait de ces mêmes nuées, cela ne signifie-t-il pas que la cause de la destruction résidait au sein même de leur habitation, de leur façon d'habiter le monde ? Ces échasses vivantes dont parle Proust ne tiennent-elles pas de l'antique *hubris* qui perd les hommes ? Ou bien de leur déraisonné projet biblique de tour de Babel qui les condamna à la confusion des langues et à leur dispersion sur toute la terre ? Proust n'évoque pas seulement les changements qui se produisent dans les hommes, il évoque aussi « ces modes de langage qui apparaissaient, se maintenaient, puis disparaissaient »²⁷. (Et il en note plusieurs exemples, non sans humour). Ces échasses ne seraient-elles pas les dogmes, idéologies et autres systèmes de langages religieux et politiques, ces systèmes de langage faussés, faussaires, qui bâtissent le monde et ses représentations sur des illusions dont il ne pourra que finir par chuter, d'autant plus haut qu'il se sera d'autant plus monté la tête, entraînant dans sa chute mortelle les simples et les justes, les Onufrij, les Max Darmant, les héros malgré eux, comme Trotta et ses descendants, accablés par le symbole qu'on les a forcés d'endosser ? « La bienveillance de l'Empereur reposait sur les Trotta comme un fardeau de glace tranchante », écrit Roth. Car il s'ensuivait que « quand on était un von Trotta, on passait chaque instant de sa vie à sauver l'Empereur. »²⁸ Une scène de *La Marche de Radetzky* résume avec humour cette situation. L'Empereur, devenu un vieillard, décide un matin de faire une bonne action. À un nouveau conscrit envoyé à son service, il demande débonnairement s'il est heureux d'être soldat, et s'il aimerait le rester. Le jeune homme, qui avait l'intention de retourner au plus tôt auprès des siens, de sa femme et de ses affaires de paysan, comprend en un instant qu'il ne peut pas répondre non sans offenser l'Empereur, et qu'en répondant oui – ce qu'il fait – il est en train de ruiner sa vie. C'en est fait, l'empereur lui-même le lui garantit, il passera toute son existence dans l'armée. Le malentendu est total, le drame aussi, et ils sont à l'image de ce qui règle la marche de ce monde.

« Les roses Paul Neyron (...) avaient dégénéré (...) elles s'étaient transformées en une sorte de choux couleur chair, obscènes, mais distillant un arôme dense et presque ignoble. (...) Le Prince en porta une à son nez et il lui sembla sentir la cuisse d'une danseuse de l'Opéra », écrit Lampedusa. Une sensualité trouble, « presque ignoble », accompagne la dégénérescence des civilisations²⁹. Le narrateur de Proust a vu par un œil-de-bœuf un éminent personnage avide de bassesses. Don Fabrizio, nous dit Lampedusa, pleurniche sur lui-même et sur sa faiblesse quand il se rend d'un pas puissant chez la prostituée qui le soulage des pudeurs de sa femme. Dans *La Marche de Radetzky*, le jeune sous-lieutenant répugne à suivre les soldats dans la maison de passe mais ensuite, une fois dans le désert à la frontière, il s'oublie dans des amours sans lendemains comme il s'oublie dans l'alcool. Voyant une reproduction du tableau de Greuze intitulée *La mort du juste*, le Prince songe qu'en vérité l'œuvre n'appelle pas à contempler le vieil agonisant, mais que le véritable sujet en est les deux filles qui se tiennent au chevet de leur père, lascives dans leur chemise légère. La luxure est-elle le cache-sexe de la mort ? Elle est peut-être aussi celui de l'argent, dont Lampedusa dit qu'il est volatile comme les huiles essentielles. Est-ce tout ce qui reste, pendant la dévastation du monde et après sa fin ? Quelque chose d'aussi inconsistant et pourtant aussi entêtant que les nuées dont parle Zweig : le parfum de fleurs pourrissantes et celui de l'argent ? Pour le dernier ami de von Trotta, celui des von Trotta qui est à la fois le fils du héros de Solférino et le père de l'anti-héros des confins, il ne reste ni l'un ni l'autre : seulement un échiquier sur la table du café, et face à lui une chaise vide, celle qu'occupait jusqu'ici chaque jour von Trotta, mort parce que « son monde avait sombré ». Ainsi s'achève le roman de Roth. Celui de Proust se termine sur sa vision d'hommes juchés sur des échasses, et qui tout d'un coup tombent. Quant au *Guépard*, c'est l'image d'un chien empaillé qui, cruellement, en dicte les tout derniers mots :

Au cours de son vol par la fenêtre sa forme se recomposa un instant : on aurait pu voir danser dans l'air un quadrupède aux longues moustaches et la patte droite antérieure semblait lancer une imprécation. Puis tout s'apaisa dans un petit tas de poussière livide.

27 *Ibid.*, p. 105

28 Joseph ROTH, *La marche...*, *op.cit.*, Points Seuil, p. 91

29 Giuseppe TOMASI DI LAMPEDUSA, *Le Guépard*, *op.cit.*, Points Seuil, p. 14

Dans *Le dix-neuvième siècle à travers les âges*, Philippe Muray analyse les morbidités cachées de ce temps, en soulignant leur capacité à traverser les âges. L'effondrement du monde décrit par Zweig, et où il allait lui-même laisser la vie, n'est pas nécessairement une histoire révolue. Ses causes profondes n'ont pas été emportées avec toutes les fins qu'elles ont entraînées. Certes il s'est avéré que l'empereur n'était pas un dieu mais un mortel. Mais *La Marche de Radetzky* de Strauss continue d'être jouée tous les ans à Vienne pour célébrer le passage à la nouvelle année. D'autres princes que ceux du siècle dernier, d'autres duchesses que celle de Guermantes, y assistent. On y voit des princes du Moyen Orient, accompagnés de leurs femmes aussi splendides qu'Angelica. « Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change », disait Tancredi.³⁰ Mais voulons-nous vraiment que tout reste comme c'est ? À distance, le Prince finit par ressembler à une caricature de Petit Prince, avec ses roses, ses étoiles, son chien Bendico en guise de mouton ou de renard. Tout cela est tombé en poussière, mais il nous reste des maisons de pierre, des châteaux et des planètes bien solides à habiter : celles que l'amour bâtit au quotidien dans la vie, celles que les poètes fondent et élèvent, comme les textes dans lesquels nous pouvons nous tenir debout. De telles habitations existent si nous les faisons exister, mais la conscience du risque de les voir s'annihiler doit, notamment grâce à la littérature, empêcher le monde de somnoler dans ses habitudes, son désir de perdurer tel quel, dans le confort ; et le réveiller toujours afin qu'il trouve les moyens de se ressaisir. Vers la fin de son livre, Zweig écrit :

Et de fait, rien ne rend peut-être plus palpable l'énorme régression dans laquelle est entrée l'humanité depuis la première guerre mondiale que les restrictions apportées à la liberté de mouvement des hommes et à leurs libertés. Avant 1914, la terre appartenait à tous ses habitants. Chacun allait où il voulait et y restait aussi longtemps qu'il voulait. Il n'y avait pas de permissions, pas d'autorisations, et cela m'amuse toujours de voir l'étonnement des jeunes lorsque je leur raconte qu'avant 1914, je voyageais en Inde et en Amérique sans avoir de passeport et même n'en avais jamais vu aucun. On montait dans le train et on en descendait sans rien demander, sans qu'on vous demandât rien, on n'avait pas à remplir un seul de ces centaines de papiers qu'on réclame aujourd'hui. Il n'y avait ni permis, ni visas, ni tracasseries ; ces mêmes frontières qui, avec leurs douaniers, leur police, leurs postes de gendarmerie, sont aujourd'hui transformées en réseau de barbelés en raison de la méfiance pathologique de tous envers tous, n'étaient rien d'autre que des lignes symboliques qu'on traversait avec autant d'insouciance que le méridien de Greenwich. C'est seulement après la guerre que le monde se vit bouleversé par le national-socialisme, et le premier phénomène qu'engendra cette épidémie spirituelle de notre siècle fut la xénophobie : la haine ou du moins la peur de l'autre. On se défendait partout contre l'étranger, partout on l'excluait. Toutes les humiliations qu'autrefois on avait inventées exclusivement contre les criminels, on les infligeait maintenant à tous les voyageurs avant et pendant le voyage. Il fallait se faire photographier de droite et de gauche, de profil et de face, les cheveux coupés assez court pour que l'oreille fût visible, il fallait donner ses empreintes digitales, d'abord le pouce seul, puis les dix doigts, il fallait en plus présenter des certificats : de santé, de vaccination, de police, de bonne vie et mœurs, des recommandations, il fallait pouvoir présenter des invitations et des adresses de parents, il fallait fournir des garanties morales et financières, remplir des formulaires et les signer en trois, quatre exemplaires, et s'il manquait ne fût-ce qu'une feuille de ce tas de paperasses, on était perdu.³¹

Cette situation perdure, empirée, en ce début du XXI^e siècle où le monde devient de plus en plus difficile à habiter tant dans la sédentarité que dans le déplacement.

In a hole in the ground there lived a hobbit, écrivit Tolkien sur la copie rendue blanche d'un étudiant. C'est ainsi qu'il tint la première phrase de son roman *The Hobbit*, qui à son tour donna naissance à *The Lord of the Rings*. Du moins est-ce ce qu'il dit.

30 Giuseppe TOMASI DI LAMPEDUSA, *Le Guépard*, op.cit., Points Seuil, p. 32

31 Stefan ZWEIG, *Le monde...*, op.cit., p. 530-532

Sur la copie rendue blanche d'un élève, j'écrivis un jour, avec beaucoup moins de génie : « Écrire ou dormir, il faut choisir ». Beaucoup moins imagé, mais au fond, ne s'agissait-il pas de dire la même chose ? Quelqu'un qui rend copie blanche, qui n'a rien sorti de soi, n'est-il pas quelqu'un qui reste dans son trou, à dormir comme un loir ?

Bilbo le Hobbit lui aussi, au départ, refuse de sortir de son si confortable trou, de son habitation troglodyte, au sein, dans le ventre, de la terre mère. D'ailleurs, n'entend-on pas dans *hobbit* : *hole habit*, un trou comme habit et comme habitude, voire *hole habitat*, un trou comme habitat ? Bilbo n'habite-t-il pas le monde, au début, en fœtus, en être jamais sorti des jupons de son milieu ?

Des textes sacrés aux contes de fées, le schéma est toujours le même : l'humain pour se réaliser doit quitter son habitat fait d'habitude. L'aventure, la sortie de soi par la pensée et par l'action, est le mode d'habitation poétique du monde. C'est ainsi qu'on passe de l'habitant du trou au seigneur des anneaux. Qu'est-ce qu'un anneau, sinon un trou sans fond ? Gollum, l'esclave de l'anneau, a un nom qui rappelle celui du golem, cet être artificiel de la tradition juive dont le nom hébreu signifie masse informe, embryon. Sous la caméra de Peter Jackson, le personnage de Tolkien prend une apparence clairement fœtale, embryonnaire – monstrueuse car il s'agit d'une régression. Gollum est l'homme qui s'est perdu. *Not all those who wander are lost*, dit un poème de Tolkien. Ceux qui errent ne sont pas tous perdus, mais Gollum, lui, est un errant perdu. Il s'est perdu lui-même. Il est clivé, il a perdu son « précieux » (nom qu'il se donne à lui-même autant qu'à l'anneau), il a perdu son unité, et persiste dans l'illusion que l'anneau unique peut seul la lui rendre, alors qu'il ne fait que la lui enlever tout au long de son interminable poursuite, aussi morbide que celle d'Achab obsédé par la baleine blanche. La baleine est une goule, comme le poisson de Jonas, et dans Gollum on entend goule aussi, *ghoul* en anglais (ou *gullet*, gosier). Gollum, ainsi surnommé dans le roman à cause de ses bruits de gorge, est sa propre goule. Ce glouton s'autodévore, jusqu'à consommation finale dans le feu.

Est seigneur des anneaux qui a vaincu le néant que tout anneau souligne, qui a rendu au monde un fond, ou plutôt qui a transformé le fond ensommeilleur du monde en profondeur radicale vivace, jetant des racines dans la terre et dans le ciel, des repères et des aspirations qui rendent le monde pleinement respirable, habitable. Tolkien a dit de sa Terre du Milieu qu'elle était une modernisation de l'*oikoumene* – mot grec signifiant « terre habitée ».

La poésie de Tolkien est dans son imagination, plutôt que dans sa langue. C'est sans doute pourquoi, écrivant un anglais sans travail poétique de la langue, il a éprouvé le besoin d'inventer d'autres langues. Et c'est aussi pourquoi ses livres ont suscité les magistrales transpositions cinématographiques de Peter Jackson – surtout pour *Le Seigneur des Anneaux*. L'anglais de Tolkien est plat, sauf dans les noms qu'il a donnés aux personnages et aux lieux. *When Mr Bilbo Baggins of Bag End...* Ainsi débute le premier chapitre du premier livre de *The Lord of the Rings*. Conformément aux vœux de Tolkien qui désirait que la traduction laisse comprendre les mots signifiant sac et cul-de-sac, le premier traducteur du texte en français a traduit Bilbo Baggins par Bilbon Sacquet, et Bag End par Cul-de-Sac. Plus tard, Daniel Lauzon a choisi de traduire Baggins par Bessac. Songeant aux multiples traductions que l'on pourrait faire de ces deux noms, Baggins et Bag End, signe de leur richesse et de leur complexité dans leur apparente simplicité, j'en suis venue à les pousser jusqu'à cette extrémité : rendre Baggins par Bardam ou Bardamu, un barda étant le paquetage du soldat, et Bardamu le paquetage du soldat « mu », en route, selon le nom du personnage de Céline, auteur qui comme Tolkien a été blessé en faisant la guerre de 14-18. Comme Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, Bilbo Baggins erre dans un environnement de destruction, pauvre être jeté au milieu du mal. Et je traduirais bien Bag End par Fond de Froc. Froc, comme bag, peut signifier un pantalon. L'habitation du hobbit est une sorte de trou du cul du monde, ce que rend aussi l'expression cul-de-sac. Elle me rappelle la maison de Céline à Meudon, où il vivait reclus. Fond de Froc rappelle aussi la peur dans les frocs. Et le froc, avant d'être un pantalon, est l'habit du moine, dont la vie ressemble fort à celle de Bilbo, entre ses livres, sa solitude, sa paix. End dans Bag End rappelle bout dans *Voyage au bout de la nuit*. Il ne s'agit pas là de proposer une nouvelle

traduction, mais de tenter de faire entendre dans ces simples noms choisis par Tolkien des profondeurs auxquelles on ne pense pas toujours.

De même le nom de Moria choisi par Tolkien pour la cité souterraine des Nains, en ruine après avoir été florissante grâce à sa mine de métal précieux et située sous une montagne, ne peut pas ne pas rappeler le mont Moriah de la Genèse, où Abraham a failli sacrifier son fils. Tolkien a nié tout lien entre les deux, mais écrivant son livre alors que son fils devait partir au combat lors de la Seconde Guerre mondiale, il n'est pas impossible que, souterrainement en quelque sorte, cette histoire ait travaillé le père très aimant qu'il était. Dans la transposition de Peter Jackson, la traversée de Moria constitue une épreuve extrême, du moins pour le magicien Gandalf qui changera de nom à son issue, devenant, de Gandalf le Gris, Gandalf le Blanc.

Brékékékex koax, koax !
Brékékékex koax, koax !
Fistottes aquatiques des cloaques,
coassons le cri flûtieux de nos célébrations,
notre douce chanson, quoi-hax, quoi-hax !
qu'autour du divin nysien dionysiak
dans le marais faisons sonner
quand la saoularde crapulerie
des sacrées fêtes d'anesthésies
accourt en masse à notre sanctuaire.
Braiekékéqué'est-ce, hoax, hoax !³²

Dans *Fin de partie*, Beckett met en scène quatre personnages : Hamm, vieil impotent aveugle ; Clov, qu'il harcèle ; Nagg et Nell, les parents de Hamm, dans une poubelle. Après de longs renvois de mots, aussi inutiles que dérisoires, entre autres à propos d'une puce et d'un rat, la pièce se termine par un monologue de Hamm, entrecoupé de très nombreuses didascalies. Leur omniprésence et la brièveté des phrases composent un texte hoquetant, bégayant, n'allant de rien à rien, sinon d'un dévoilement (Hamm enlève ses lunettes, révélant des yeux qui ne voient pas) à un voilement (mouchoir sur son visage, et *RIDEAU*).³³

Sur deux pages, le monologue contient vingt-six fois la didascalie *Un temps*. Comme en musique, libre à l'interprète de régler la durée des temps indiqués. Ils hachent la parole, la menacent d'envahissement, de destruction. Les gestes du personnage concourent à ce travail de sape. Enlever ses lunettes, sortir ses lunettes. Sortir son mouchoir, remballer son mouchoir (un mouchoir dont l'importance n'est pas sans rappeler un autre mouchoir célèbre du répertoire, celui du *Tartuffe*). Lever le sifflet, lâcher le sifflet. Arracher le sifflet, jeter le sifflet. Autant de gestes auxquels la parole se joint, les redoublant, accentuant leur caractère dérisoire. Jusqu'au moment final où un geste enfin s'accomplit : le mouchoir posé sur le visage de Hamm et le rideau se refermant : la mort.

Le monologue de Hamm comporte des adresses qui restent sans réponse, participant à cet anéantissement du sens suggéré par la perte du temps, la perte de temps, la ratiocination. « J'appelle » dit-il, mais on ne sait qui. Puis il s'adresse à un *tu* qui semble ne pouvoir être que lui-même. Loin de se déployer vers autrui, la parole s'involue, se replie. Il appelle Père et Clov, avec insistance, en vain. Inexorablement, l'aphasie gagne, jusqu'au moment où la parole est définitivement coupée (à la dernière page) : « N'en parlons plus (...) Ne parlons plus. » Ne reste que le linge, drap mortuaire. Le texte prend fin avec le tissu : le fil fragile de la parole rompu, ne reste que celui de la matière, qui se tient encore même si elle est appelée au pourrissement, et qui sert à clore l'histoire et l'être qui l'a vécue. « Instants nuls, toujours nuls, mais qui font le compte »... le compte de « cent mille derniers quarts d'heure », d'une vie vécue pour-la-mort (comme dans la

32 ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, v. 209-221

33 Samuel BECKETT, *Fin de partie*, pièce en un acte créée le 1^{er} avril 1957 au Royal Court Theatre. Paris, Éditions de Minuit, 1957 ; nous citons les p. 107 à la fin

philosophie de Heidegger).

Clov et Hamm, « clou » et « marteau » (ou « jambong ») ? Père et « serviteur souffrant », comme dit la Bible ? Plusieurs indices permettent aussi de lire dans le texte une parodie du christianisme : les thèmes de l'aveugle (ici non guéri) ; du mouchoir sur le visage tel un linge de Véronique (ici sans impression) ; de la prière et de la descente ; de la dialectique entre rapetisser et grandir (selon le mot de Jean le Baptiste par rapport au Christ).

C'est Clov qui avait le premier pris la parole au tout début de la pièce, par ces mots prononcés avec « regard fixe, voix blanche » : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (p. 13). Un peu après, Hamm s'était réveillé sous son mouchoir. Première résurrection d'un mort, finalement condamné ? Mais il ne s'agit que d'une « fin de partie » et comme chez Kafka la mort ne suffit pas à tout nettoyer : « C'était comme si la honte dût lui survivre », écrit-il de Joseph K. à la fin du *Procès*. Quelques années plus tard, Beckett écrira un petit film de 17 minutes intitulé *Film*, avec Buster Keaton dans le rôle³⁴. Film muet (l'aphasie a gagné) où tout est question de regard, de stigmatisation et de honte. Une sorte de prophétie sur la « société du spectacle », ce monde de la didascalie envahissante, où la communication, la com', prend le pas sur le sens, sur la parole sensée. De cette société insensée, inique et stupide, Beckett, grâce au théâtre, purifie le spectateur, le lecteur.

Que répondre à Einstein quand vous le croisez par hasard dans un couloir et qu'il vous demande l'heure ? La scène est placée au milieu d' *Au-dessous du volcan*, comme le récit de la mort d'un innocent est placé au milieu du Coran, livre tout aussi désordonné (en fait, d'un ordre particulier, parfait) que celui de Malcolm Lowry.³⁵ Deux situations vertigineuses comme deux trous noirs au centre de chacun des textes, deux trous de volcans d'où jaillit le chaos des textes, roulements sans fin de deux ivresses mystiques (car l'ivresse alcoolique de Lowry est aussi explicitement mystique, celle d'un homme qui cherche à écrire un livre sur la Kabbale).

En fait il y a deux volcans dans le livre, bien qu'il n'en titre qu'un. Qu'importe le volcan, pourvu qu'on ait l'ivresse ? Non. Pour l'instant, n'oublions pas d'où nous partons : le temps, la mort (le livre se déroule le jour des morts au Mexique). En douze chapitres, le roman suit les douze heures, dans cette grande fête des morts, d'un personnage entouré de trois autres et de leurs douze mois passés. Le personnage principal, consul ivrogne, a souvent été comparé à Faust. Mais s'il y a un diable dans cette histoire, c'est l'alcool. Et il n'y a pas de pacte. Lowry dans sa préface évoque l'ivresse mystique. En poète, il semble penser que ce qui compte, c'est l'ivresse. Or cela se passe très mal pour son alter ego dans le roman, et cela finit logiquement très mal, pour son personnage comme pour l'auteur quelques années plus tard. Pourquoi ? Parce que l'ivresse mystique demande une science. Or le consul visite les enfers en consul, en consultant. Il y est spectateur, au sens débordien du terme, et au sens platonicien, regardant défiler sous le volcan (dans la caverne) les images de son délire sans pouvoir les contrôler. Car s'il n'a pas passé de pacte avec le diable, il ne refuse pas non plus le pacte que le diable ne cesse de lui proposer sans cesse, de verre en verre. Il n'y a pas dans ce qu'il vit de combat spirituel. Et en réalité il n'a pas plus de connaissance de l'enfer qu'il n'en a du paradis. Ce qu'il vit ne tient ni de l'un ni de l'autre, encore moins de quelque purgatoire. Ce qu'il vit, c'est une plongée sans connaissance dans l'illusion et l'impuissance. Dans un monde artificiel semblable à celui qui tente de régner sur l'humanité, en ce moment même.

Qu'est-ce que l'enfer ? En paraphrasant Baudelaire selon qui la plus grande ruse du diable est de faire croire qu'il n'existe pas, on pourrait dire que la plus grande ruse de l'enfer est de faire croire qu'il est autre que ce qu'il est. En fait il y a au moins deux enfers : celui de la vie vécue dans la faute, et celui qu'incarnent pour d'autres ceux qui vivent dans l'enfer de la faute. L'enfer de la faute morale ne ressemble pas a priori à l'enfer qu'on se représente habituellement, lieu de souffrances et de tortures. Ceux qui vivent dans l'enfer de la faute morale souvent ne semblent pas souffrants. La lâcheté, la duplicité, la méchanceté, la cruauté, la perversité, l'avidité, l'égoïsme, la vanité, tout ce qui entraîne la dissimulation, l'hypocrisie, la manipulation, tout ce qui fait commettre

34 *Film*, court-métrage écrit par Samuel BECKETT et réalisé par Alan SCHNEIDER, avec Buster KEATON, 1965

35 Malcolm LOWRY, *Under the Volcano*, Londres, Jonathan Cape, 1947

délibérément le mal, la trahison, le crime, la torture, la persécution, génère l'enfer de la souffrance pour autrui. Mais l'enfer de la souffrance n'exclut pas l'innocence, la droiture, l'amour, la grâce. Alors que l'enfer de la faute en est privé.

L'innocence, la droiture, l'amour, la grâce, sont les qualités que les fauteurs, s'en sachant privés par leur faute, veulent détruire chez autrui ; à défaut d'y parvenir, ils s'emploient à détruire autrui. Tel est l'enfer. Bien plus ordinaire et terrible que toutes les représentations picturales et poétiques, y comprises dantesques, qu'on a pu en donner. Les visions cauchemardesques de l'enfer ne sont pas l'enfer. Elles sont des cauchemars qui nous servent tout à la fois à évacuer un peu l'angoisse de l'enfer et à masquer le véritable enfer, dans son épouvantable et lamentable banalité.

Ainsi le personnage de Malcolm Lowry, qui a peut-être commis une faute dans son passé (le texte reste vague sur cette question), est-il peut-être quelqu'un qui croit devoir expier en se plongeant lui-même en enfer. Mais son enfer n'en est pas un. Seulement un cauchemar échappatoire qu'il se projette en s'injectant de l'alcool. Pourquoi ? Il se peut qu'il ait peur de retomber dans la faute, qu'il ait peur de lui-même – et qu'il compte sur l'ivresse pour se neutraliser. Il se peut aussi qu'il cherche à fuir un mal qui lui aurait été fait, un mal lointain, enraciné dans l'enfance de l'âme : un mal qui n'est pas dit, un mal trop infernal que le texte et l'ivresse veulent occulter.

« Le Trou du Golgotha... Golf = gouffre = golf »... « Quant aux démons... ils le possédaient »... « *La Machine infernale* »... « Rue de la Terre-de-Feu. 666 »... Lowry injecte des signes dans son texte comme autant de loupiotes de bars, de cantinas, dans la nuit. Ou comme « le phare qui invite la tempête, et qui l'éclaire... Le Farolito ». Le Farolito étant une cantina composée « de nombreuses petites pièces, chacune plus petite et plus sombre que la précédente, s'ouvrant l'une dans l'autre, la dernière et la plus sombre de toutes pas plus grande qu'une cellule », « des antres où devaient se tramer des complots diaboliques, où se décidaient d'atroces meurtres » et où « là, comme lorsque Saturne est dans le Capricorne, la vie atteignait le fond », mais où « là aussi de grandes pensées tournoyantes flottaient dans le cerveau. »

Qu'est-ce à dire ? L'auteur n'est pas en enfer, il y va *voir*. Voir, comme Rimbaud *voyant*, voir en poète, en Orphée chargé d'en remonter Eurydice. Et Yvonne, son Eurydice, y restera. Voir cela, c'est soudain éclairer le texte d'un tout autre sens que celui qu'on lui donne habituellement. Ce n'est pas l'auteur plongé dans son ivresse qui est en enfer, c'est l'autre personnage, celui qui n'a pas l'air d'y être, cette Yvonne trompeuse à la vie apparemment si légère. Voilà : l'enfer est autre que ce qu'il a l'air d'être. Si le consul finit par y rester aussi, c'est parce que, dans son voyage, il a omis de ne pas se laisser posséder par les démons.

De même qu'Einstein demanda l'heure au consul du roman, dans une autre vie Arthur Cravan, qui lui aussi devait se perdre dans les eaux du Mexique, demanda un jour à André Gide : « Où en sommes-nous avec le temps ? » En attendant une tout autre réponse que celle, plate comme la terre avant la science, que lui fit l'écrivain : « il est trois heures moins le quart ». Pour sa part le consul, saisi, ne sut que désigner sans paroles au savant la pendule accrochée au mur.

L'heure tourne sur les pendules comme tout tourne dans *Au-dessous du volcan*, où les heures tournent, l'espace tourne dans l'ivresse perpétuelle du consul, les pensées tournent, le cosmos tourne, le texte tourne, charriant visions et réminiscences et cortèges de signes : tours, coursives, tour du monde, retour, tourner son alliance, tourbillons, escaliers en colimaçon, tourner en rond, carrousel, grande roue, planètes tourbillonnantes et ainsi de suite. Finalement, après la chute dans la prostitution, un calendrier en vient à désigner le futur, le mois suivant, et ce futur n'aura pas lieu pour le consul puisqu'il sera mort avant, puisque la mort est désormais fichée en lui qui n'a pas su s'empêcher de se retourner sur cette prostituée qu'il est allé chercher aux enfers, cette Yvonne égoïste repliée dans son confort, sa vie facile, ses séductions, ce mirage de si charmante apparence qui ne peut qu'entraîner dans la mort quiconque ne rejette pas la pomme qu'elle lui tend. « Votre cheval ne cherche pas à boire, Yvonne, rien qu'à se mirer dans l'eau », lui a dit et redit le demi-frère du consul, qui sans alcool, lui, a vu ce que l'ivresse s'est employée à cacher.

Je pourrais gloser encore longtemps sur ce livre aux reflets et aux terrains aussi mouvants que les représentations de l'espace-temps d'Einstein, mais je préfère me taire, ayant trouvé cela qui s'y dissimulait, cette descente d'Orphée aux enfers de l'autre, qu'il endosse. Orphée a Eurydice dans le dos, la voir là c'est voir qu'elle est perdue – c'est ainsi qu'il la perd. Le consul aussi va jusqu'au fond la voir dans sa prostitution mais au lieu d'en tirer la leçon et de poursuivre son chemin comme Orphée, il consomme lui-même la prostitution, il se perd à son tour.

« À tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est. Et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront, il est l'heure de s'enivrer ; pour ne pas être les esclaves martyrisés du temps, enivrez-vous, enivrez-vous sans cesse de vin, de poésie, de vertu, à votre guise », écrit Baudelaire, sous le *spleen* comme le consul est sous Saturne. Platon n'avait pas tort dans sa critique des poètes. La poésie sans la science a tôt fait de virer au mensonge, à la morbidité. Le consul de Lowry a échoué dans la science de la mystique. Poètes, si vous n'êtes pas prophètes, si vous n'êtes pas savants, vous courez à la mort. La réponse à la question « quelle heure est-il ? », la voici : il est l'heure.

Œdipe Roi, La chute de la maison Usher, Bartleby le scribe, Le temps retrouvé, American psycho, Dr Jekyll et Mr Hyde, et sans doute d'autres fantômes littéraires habitent *Lunar Park*, où les scènes de crime sont immaculées.³⁶ Bret Easton Ellis est l'écrivain du doute, lequel gagne du terrain à chacun de ses livres. Le voilà qui franchit avec ce roman la dernière étape, en obligeant le lecteur à se demander si l'auteur se moque de lui. Car *Lunar Park* c'est la fête foraine, les artifices en forme de grosses ficelles sont tous là. Monstres et terreur-pour-rire à gogo, l'auteur turbine mécaniquement : l'emplacement est cher, il faut le rentabiliser.

Après *Glamorama*, roman qui consacrait la déréalisation du monde, que faire de soi et de son lecteur hébétés par cette mise à néant ?³⁷ Où trouver encore la possibilité d'un roman ? Au cœur de la famille, de ce rêve américain ou de ce qu'il en reste alors que s'en fait tant ressentir le besoin par ces temps troubles et menaçants. Un foyer en guise de rêve donc, de parc d'attraction si attractif que ni le profond ennui ni le malaise invivable ne sauraient en chasser notre candidat au rôle de bon père de famille, Bret Easton Ellis lui-même mis en scène par lui-même dans son livre. Puisque dans cette affaire tout est mensonge, l'auteur en personne entre de plain pied dans le plat qu'il est en train de décongeler pour le dîner du lecteur. Voici donc l'autobiographie de B.E.E., l'écrivain célèbre rappelle ses débuts, ses succès, fait quelques confidences inédites sur ses amours et ses goûts sexuels, sa vie de riche et de drogué, amuse son lecteur avec des anecdotes à la mode américaine – n'est-ce pas l'une de leurs traditions, que ce soit lors des cérémonies des Oscars ou des interviews de célébrités, dont d'écrivains, chacun y va de son clin d'œil, les grands de ce peuple ont la politesse de l'humour et donc ce garçon, Bret, si célèbre, est charmant de se montrer avec aussi simple, direct, comme si le lecteur était de ses intimes... À moins qu'il ne se moque de lui ? La Grande Roue tourne, voici que vient le retour du temps, voici la vieille lune, une fois devenu quasiment l'un de nos proches, Bret nous raconte maintenant comment il a eu un fils avec la star de cinéma Jayne Dennis, comment leur folle vie de célébrités les a aussitôt séparés et comment, désireux de faire une fin, il l'a retrouvée dix ans plus tard pour l'épouser et vivre avec elle, son fils et sa fille à elle dans une banlieue chic de la côte Est. Maintenant nous voici invités chez lui à une fête d'Halloween, le décor est planté, un décor de mort.

Bret casé, une fois énumérées quelques marques des vêtements de son fils, que va-t-il bien pouvoir raconter ? Nulle nuit citadine agitée en vue, nul top-model dans les parages. Un dîner chez les voisins où tous les couples présents ne parlent que de leurs enfants gavés de Ritaline et autres anxiolytiques, une réunion de parents d'élèves... À l'évidence tout le monde est fou, tranquillement mais bien profondément, même le chien Victor, important personnage, est sous

36 Bret Easton ELLIS, *Lunar Park*, New York, Alfred A. Knopf, 2005. Trad. par Pierre Guglielmina : *Lunar Park*, Paris, Robert Laffont, coll. Pavillons, 2005

37 Bret Easton ELLIS, *Glamorama*, New York, Alfred A. Knopf, 1998. Trad. par Pierre Guglielmina : *Glamorama*, Paris, Robert Laffont, coll. Pavillons, 2000

Prozac. Tout le monde est fou, plus rien n'a de sens, mais l'argent et les médicaments maintiennent un semblant de vie dans ce corps social en état de décomposition avancée. Les jeunes garçons des environs disparaissent mystérieusement l'un après l'autre, Bret entretient un semblant de liaison avec l'une de ses étudiantes, à l'Université proche où il donne des cours de *creative writing*, rien d'abouti puisque plus rien ne saurait aboutir à quoi que ce soit. Bret ne couche plus avec sa femme adulée par des millions de fans, plus de goût à ça non plus, une fois par semaine ils suivent une thérapie de couple en plus de son rendez-vous personnel chez une psy pour laquelle il s'invente de faux rêves. Bret enfin n'arrive pas à communiquer avec Robby, son fils de onze ans qui n'aime que la lune et les étoiles, et qui, lui, reste silencieusement mais résolument hostile. Et Bret, bien entendu, replonge dans l'alcool et les drogues.

Pendant ce temps, « la maison pelait ». La peinture toute neuve des murs extérieurs s'écaille de plus en plus, au point qu'une nuit il a l'air de neiger. Et les phénomènes inexplicables se multiplient, dans le registre ordinairement grand-guignolesque de l'horreur : la peluche enfantine qui s'avère vivante et capable de se transformer en gros monstre poilu et tueur, la moquette qui pousse comme quand on la fume trop, les ordinateurs qui délivrent de mystérieux messages, la vidéo venue de l'au-delà, la voiture fantôme, le double surgi du passé... C'est ridicule mais on a peur quand même, oui, peur pour Bret, qu'est-ce qu'il peut bien avoir dans la tête pour se laisser aller à un tel cirque ? Apparemment un gros complexe d'Œdipe pas réglé, énorme sentiment de culpabilité pour ne pas avoir su être un fils et ne pas savoir être un père. Il est question de temps retrouvé mais ce temps n'a rien d'un paradis, ce temps est celui d'un enfer trop longtemps refoulé, le temps de l'écrivain dont la vie est un maëlstrom de mensonges, qui sait qu'écrire lui coûtera un fils et une femme, qui sait sans se l'avouer que sa conduite avec Aimée Light, son étudiante, lui vaudra le reproche de son double accusateur, qui se sait traître et démissionnaire, et que de plus torture sa responsabilité d'auteur.

« Je Suis De Retour », « je suis partout », dit l'être qui le poursuit. Si ce qu'il a écrit devient réel, et si ce réel est criminel ? Bret encore une fois sous nos yeux se dédouble, il y a lui et l'écrivain, l'écrivain a son existence autonome, incontrôlable, pendant des heures ensuite oubliées remplissant des blancs. Le désastre accompli, l'auteur se paie une dernière fois la tête du lecteur avec une louche de sentimentalisme suspect. Voilà, c'est tout, c'est fini. Un livre pour laisser le lecteur frustré, un peu vexé de s'être fait balader et se demandant secrètement si ce n'est pas ce qui lui arrive tout le temps dans la vie, se faire balader, se demandant si ce n'est pas ce qui arrive de plus en plus à tout le monde dans ce monde où tout est de moins en moins sûr, se demandant si lui aussi ne sera pas dévoré par le passé.

Daniel, le personnage de Michel Houellebecq dans *La possibilité d'une île*, a secrètement honte de son passé de comique sans scrupules, et ouvertement de son âge et de la dégradation de son corps par rapport à la jeunesse de son amante, Esther.³⁸ Bret Easton Ellis, qui se met lui-même en scène, a honte de son inaptitude à être père et mari, de son argent aussi sans doute, honte de la possibilité de crime que portent ses livres, honte de son inadaptation à la vie sociale, ce rêve américain formaté par le politiquement correct. Dans *L'attentat*, la femme kamikaze d'Amine, le personnage d'origine palestinienne de Yasmina Khadra, a honte vis-à-vis de son peuple auquel elle se sent traître, et sa honte rejaillit sur son mari, notable de Tel-Aviv.³⁹ Quant « martelés » de Vladimir Sorokine, dans *La glace*, une honte innommable qui remonte à la Seconde guerre mondiale et se poursuit dans l'Histoire jusqu'à demain, leur fait rejeter l'espèce humaine en elle-même, comme il advient aussi dans le roman de Houellebecq.

Qu'en est-il de l'être humain, ici c'est-à-dire partout et en ce moment, dans un demain qui est la conséquence d'hier ? Il a honte. « Nous vivons dans les ruines du futur », écrit Maurice G. Dantec dans le *Théâtre des opérations*.⁴⁰ « Le futur n'existait plus. Tout était dans le passé et allait

38 Michel HOUELLEBECQ, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005

39 Yasmina KHADRA, *L'Attentat*, Julliard, 2005

40 Maurice DANTEC, *Le Théâtre des opérations. Journal métaphysique et polémique*, Paris, Gallimard, 1999, chap. « Hiver 1998-1999 »

y rester », dit le narrateur d'Ellis.⁴¹ Pour le néo-humain cloné de Houellebecq, le futur n'est plus que le fantôme d'un passé à répétition. Les personnages de Sorokine se martèlent le cœur à coup de glace pour obtenir l'illusion d'un futur de communion par la désagrégation dans la lumière – illusion adorée au prix de meurtres froids, toute honte entièrement bue.⁴² Quant à la kamikaze de Khadra, son nihilisme, son *no future* est d'autant plus radical que femme, elle ne peut même pas s'accrocher à la croyance d'un paradis de houris en récompense de son sacrifice.

Sauf chez Yasmina Khadra qui malgré sa descente aux enfers conserve quelques lueurs de tendresse pour l'être humain (encore que ses rares évocations d'une humanité à visage humain soient à peu près exclusivement situées dans un passé irrémédiablement révolu), la honte de soi (honte de la petite fille déportée et réduite à l'état de bétail dans *La glace*, petite fille qui deviendra une sorte de reine des martelés, ces néo-humains à la Sorokine), est une honte du genre humain dans son ensemble, qui débouche sur l'impasse d'une fuite en avant. Au bout de cette impasse un mur de cristal – l'île-mirage de Houellebecq, la lunaire foire hallucinatoire d'Ellis, le paradis du martyr de Khadra, la Glace vénérée de Sorokine. Tous se précipitent dans le mur et non contents de s'y précipiter s'y agrègent, s'y fixent, s'y identifient, dans une éternité de pacotille. Les corps n'y ont plus leur place, les hommes, comme dans *La Glace*, n'y sont plus vus que comme « machines de chair ».

La haine secrète (secrète même pour qui l'éprouve) que l'être humain, et tout spécialement celui qui – critique, éditeur, professeur etc. – gravite autour de la littérature, sa haine secrète des écrivains n'a peut-être d'égale que la haine secrète que l'auteur peut porter à l'écriture : la haine de qui, par une exaspération de l'amour, est en situation de dépendance. Qu'est-ce que cette vie qui ne peut se vivre qu'avec un carnet constamment à portée de main ? Rimbaud la rejeta avec rage et on le vit, au désert, manifester sa honte quand se trouvait évoquée son ancienne activité de poète. Kafka demanda que soient brûlés ses manuscrits. Le verbe avait dévoré leur vie, le verbe qui seul pourtant leur avait permis d'accéder à leur essence, de réaliser leur être dans la plus grande liberté possible.

Or le genre humain est aujourd'hui débordé par un verbe qui n'est même plus libérateur, le genre humain est débordé par la parole proliférante et mensongère du spectacle, le genre humain est réduit au bruit incessant, au bavardage vertigineusement creux et inefficace, aux langues de bois des médias, des politiques, des religieux, des scientifiques et des spécialistes de toute sorte, à la langue absurde et totalitariste des transactions financières, à l'incessante et compacte propagande, le genre humain tout entier n'est plus qu'un misérable insecte englué dans une toile de signes dépourvus de chair et de sens, et tout en s'autodétruisant dans les pires convulsions, anesthésié et paralysé, asphyxié dans sa honte et son impuissance, émet comme une bave d'agonisant d'ultimes rêves de lumière, semblable à cette « lumière bleue » glaciale que Leni Riefenstahl fantasma dans son premier film éponyme, en 1933, avant de foncer, fascinée, dans le mur du discours hitlérien. Il est urgent que les poètes fassent entendre leur langue de poète. Si l'être humain n'a pas de rapport légitime à la vie, il lui faut, absolument, établir et garder sans cesse un rapport poétique avec elle.

Dans *Le Loup des steppes*, histoire d'un personnage double et en fait multiple, le personnage nommé Harry Haller est un double de l'auteur, Hermann Hesse, qui se reflète aussi dans les deux autres personnages principaux dont le nom commence par H, Hermine et Hermann. Tout se déroule dans un « théâtre magique ». Harry Potter n'est-il pas une sorte de « Harry nouveau, chétif et juvénile », dont parle Hermann Hesse après la rencontre du porteur de lunettes Harry Haller avec Hermine ? Hermine qui sait tout et qui lui donne des ordres, comme Hermione dans *Harry Potter* est autoritaire et surnommée « mademoiselle-je-sais-tout ». J.K. Rowling a dit récemment qu'il ne fallait pas prononcer Hermione *Her-my-own* mais *Her-my-knee*. C'est-à-dire, si je ne me trompe, comme Hermine en anglais (quoique son Hermione doive prétendument son nom à celle du *Conte d'hiver* de Shakespeare). Et bien sûr, la saga Harry Potter se déroule dans une sorte de « théâtre

41 Citation de *Lunar Park* placée en épigraphe du roman de Philippe BESSON, *Arrête avec tes mensonges*, Paris, Julliard, 2017

42 Vladimir SOROKINE, *Лед*, 2002. Trad. du russe par Bernard Kreise : *La Glace*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005

magique » comme *Le loup des steppes*. On pourrait parler aussi de l'acceptation de la mort par Harry Potter comme par Harry Haller, de leur environnement sombre, maléfique, du thème de l'exclusion... et sans doute trouver d'autres correspondances entre les deux œuvres, comme la vision dans le miroir : avis aux lecteurs d'*Harry Potter*, qu'ils lisent *Le Loup des steppes* ! Une foule d'influences littéraires ont été relevées pour tel ou tel détail de la saga de J.K. Rowling. *Le Loup des steppes* n'est mentionné nulle part. S'il a influencé l'écriture de *Harry Potter*, c'est à sa racine-même. L'auteure a tiré d'un chef-d'œuvre absolu une œuvre puissante aussi à sa façon, même si sa « pierre philosophale » n'atteint pas la qualité, la profondeur de la pensée de Hesse.

La joie de voir citée dans une bonne œuvre une autre bonne œuvre multiplie la joie de l'œuvre. Ainsi de la citation, explicite celle-ci, des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Poe dans *Les montagnes hallucinées* de Lovecraft. Le narrateur de Lovecraft évoque à plusieurs reprises l'unique roman de Poe, dont *Les montagnes hallucinées* constituent ainsi une sorte de prolongation. Loin d'élucider le mystère du texte originel, le texte citeur en devient l'un des multiples bras, l'une des voies possibles dans le labyrinthe des sens, des significations possibles. Et la correspondance va plus loin que la citation directement identifiable ou revendiquée. Le labyrinthe souterrain de Lovecraft ne fait-il pas écho au maelström de Poe, non seulement dans sa nouvelle *Une descente dans le maelström*, mais dans toute l'œuvre de Poe, investigation dans les profondeurs de l'être ? *Les montagnes hallucinées* se terminent sur l'onomatopée répétitive du texte de Poe : « Tekeli-li ! » Cette absence des mots, c'est l'espace entre une œuvre et une autre, entre un être et un autre, entre un monde et un autre. Contempler ou donner à voir cet effacement, c'est comme Leonard de Vinci se pencher au-dessus de la caverne, c'est comme le yogi trouver le vide – et en tirer une force prodigieuse. Franchissement de la mort, ou comme dit Poe, vengeance sur la poussière.

Lâchez les chiens de Sade et de Laclos sur une île pleine de jeunes indigènes appétissant ·e·s, et imaginez l'ambiance. *Vers le sud*, de Dany Laferrière, est davantage encore, puisque cette île est Haïti, avec ses problèmes politiques et sociaux extrêmes, sa très grande pauvreté, ses classes sociales très tranchées, sa violence mais aussi sa capacité d'envoûtement, comme si hommes et femmes n'y étaient que les jouets d'invisibles dieux vaudous.⁴³ Ici la question sexuelle se pose noir sur blanc, Blanc sur Noir. Si impitoyablement que s'y exprime le désir, sa mise en œuvre n'est que le résultat de transactions tellement codées que jamais les partenaires ne songent ni à convenir d'un accord ni à contester l'accord tacite qui les lie, encore moins à se révolter contre ces jeux brutaux où l'emprise exclusivement sexuelle et les rapports de domination semblent exclure toute possibilité d'amour, ou seulement de rencontre véritable.

Voici : les riches ont leur argent, les pauvres ont leur corps. Les uns décidés à prendre leur bien aux autres, et réciproquement. Sans se contenter cependant d'une prostitution élémentaire. Chacun, en somme, en veut pour un peu plus que ce qu'il donne. Ceux et celles qui se font payer veulent aussi pouvoir exercer leur pouvoir de séduction, le déployer comme une arme et faire quasiment de leurs clientes et clients des prisonniers de guerre. Celles et ceux qui vont payer se précipitent avec délices dans ce jeu de soumission, cette occasion facile de rompre leur ennui par une obsession érotique, de se divertir en s'inversant, en reportant leur « chair de maître » dans l'autre, le temps d'une illusion. Sans pour autant perdre, en fin de compte, leur supériorité sociale et les garanties qui en découlent, comme on dit dans les compagnies d'assurance.

Comme chez Sade, comme chez Laclos, nous sommes dans un théâtre aux multiples entrées et sorties, et c'est ainsi que le livre lui-même est conçu. Un théâtre infernal, où nul n'espère jamais la moindre douceur ni une quelconque maîtrise de soi. Les dieux vaudous, à peine évoqués dans le texte mais en sous-main omniprésents, plus immédiats et implacables que ceux de l'Antiquité grecque, maintiennent la scène de ce monde, malgré ses bouffonneries et ses absurdités, dans une indépassable tragédie.

43 Dany LAFERRIÈRE, *Vers le Sud*, Paris, Grasset, 2006

L'étrange est que pourtant cet enfer recèle une lumière cachée, que jamais l'auteur ne décrit mais dont il suggère le caractère irrésistible, un mystérieux et inquiétant paradis dont certaines femmes entendent brusquement l'appel puissant et pour lequel elles quittent tout, vie sociale brillante, enfants et mari, pour entrer enfin dans certain petit tableau de leur enfance, dans un néant où s'assouvit tout désir et s'anéantit toute insatisfaction.

Le Faste des morts est l'un des livres les plus sombres de Kenzaburô Ôé, bien loin du charme de son gros roman *M/T et l'histoire des merveilles de la forêt* mais aussi violemment désespéré que son récit autobiographique *Une Affaire personnelle*.⁴⁴ Le livre rassemble trois nouvelles de jeunesse, dont la première éponyme du recueil, fut écrite avec une extraordinaire maturité en 1957, alors que l'auteur avait vingt-deux ans. Ici aussi le sexuel est très étroitement lié au politique, et de façon terrible, implacable. Dans *Vers le sud* la mort mène le bal des ardents en des noces de feu et de nuit où les êtres se réduisent à l'irréelle folie de zombies. Dans ce livre de Kenzaburô Ôé, elle est une puanteur et une vision omniprésentes, un appel écœurant, le signe d'une damnation qui d'un texte à l'autre fait monter paroxystiquement le désir, paille plongée dans un cocktail amer de solitude, de culpabilité et de désespoir.

Ici toutes ses victimes sont très jeunes, privées d'avenir par le poids monumental d'une faute qu'elles doivent porter alors qu'elle n'est pas la leur mais celle de l'Histoire, de leurs aînés et de la société. Un très mince espoir de vie clôt la première nouvelle, où la jeune fille prête à avorter se demande si elle ne va pas laisser naître son enfant, afin qu'il vive quelques jours. Au terme de la deuxième nouvelle, le jeune garçon cherche dans une mort physique la solution à son insoutenable enlèvement moral. Dans la dernière, où le mal-être sexuel atteint son comble, c'est à une mort spirituelle que se condamne l'adolescent, en s'engageant, dans un élan de noir mysticisme, dans un parti d'extrême-droite.

Dans *Vers le Sud* les vieilles Blanches baisent les jeunes Noirs, les vieux Blancs baisent les jeunes Noires. Souvent personne ne dit rien, ou monologue. Ou bien les Noirs parlent avec les Noirs, les Blancs avec les Blancs. Si tous ont l'air de prendre des risques, celui qui en meurt est tout de même un jeune Noir, pas un vieux Blanc. Revanche d'une sinistre vieillesse sur une vivante jeunesse. Ceux qui vont mourir, ces ogres lubriques, vous tueront d'abord, vous qui devez vivre. Plus que jamais le sexe sectionne. C'est aussi ce qu'on peut lire, dans un tout autre contexte, dans *Le faste des morts*, où les gens évoluent les uns à côté des autres sans pouvoir réellement s'atteindre, dans l'impossibilité de l'amour, objets les uns pour les autres, ainsi que les fabrique de plus en plus l'obscène modernité.

En même temps que la publication en collection de poche de *L'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton, les symptômes d'une terrible acédie bien contemporaine caractérisent le début du troisième millénaire.⁴⁵ L'humour élégant de Jean Échenoz dans *Ravel* ou la douceur envoûtante de A.S. Byatt dans ses *Petits contes noirs* cachent bien mal, derrière leur assez bonne humeur de façade, la bile noire qui gangrène l'esprit du temps.

« On s'en veut quelquefois de sortir de son bain », telle est la première phrase du dernier roman d'Échenoz. Ravel quitte pourtant cette « bonne atmosphère amniotique » : il lui faut bien

44 Kenzaburô Ôé, *Shisha no ogori*, 1957 ; *Hato*, 1958 ; *Seventeen*, 1961. Trois nouvelles rassemblées, éditées et traduites du japonais par René de Ceccatty et Ryôji Nakamura : *Le Faste des morts*, Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 2005. *M/T et l'histoire des merveilles de la forêt* [*M-T to mori no fushigi no monogatari*, 1986] a été traduit et édité par les mêmes dans la même collection en 1989. Traduit par Claude Elsen, *Une affaire personnelle* [*Kojinteki na taiken*, 1964] est paru chez Stock en 2000.

45 Robert BURTON, *The Anatomy of Melancholy, What it is: With all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut Up*, Oxford, Henry Cripps, 1621 (sous le pseudonyme de Democritus junior). Trad. par Bernard Hœpffner et Catherine Goffaux : *L'Anatomie de la mélancolie*, préf. de Jean Starobinski, Paris, José Corti, 2000. Trad. par un collectif de traducteurs sous la dir. de Gisèle Venet : Paris, Gallimard, coll. Folio Classique n° 4255, 2005

vivre encore les dix dernières années de sa vie.⁴⁶ Le voici donc sorti (périlleusement) de sa baignoire pour une traversée de l'Atlantique à bord du *France*. Sorte de renaissance qui est aussi, très logiquement, une préfiguration mi-radieuse mi-désespérante de sa promise traversée du Styx. Nous sommes en 1927, les nouvelles dans le journal ne sont pas bonnes, le musicien part en tournée américaine pour jouir de sa gloire atteinte, s'étourdir dans la ronde des transports, concerts, réceptions et hommages, sans pour autant jamais se débarrasser de son insomnie et de son ennui chroniques. Véritable tour de force de légèreté, le roman d'Échenoz décrit sans y toucher la monumentale tristesse d'un homme dont la vocation ne suffit pas à empêcher l'irréductible vanité de l'existence, et provoque un sentiment d'autant plus poignant qu'il est perpétuellement esquivé. Bien sûr on ne sait plus très bien si cet homme est Ravel ou Échenoz lui-même, bien sûr c'est celui-ci et celui-là et d'autres encore, qui depuis la nuit des temps jusqu'à l'instant présent où le lecteur en refait l'expérience entendirent de quelque bateau les sirènes donner de la voix.

« Les sirènes remettent ça », et le compositeur embarque avec lui le dernier roman de Conrad. Puis ce sera le retour à la maison et de nouveau les mille descriptions précises d'Échenoz pour meubler le vide comme Ravel meuble de riens sa vie. Ravel ne croit pas à l'amour, il utilise les services des professionnelles, on glisse là-dessus comme sur tout ce qui est essentiel, la cause des insomnies ou la joie et les doutes de la création. Du coup l'essentiel est ailleurs, il est dans ce néant jamais nommé et qui pourtant s'étend jusqu'à gagner la partie, paralyser la mémoire par pans de plus en plus amples et replonger l'être dans quelque chose qui ressemble peut-être à une atmosphère amniotique mais que l'on aurait grand mal à qualifier de bonne.

L'acte de création n'est pas, écrivait Giorgio Agamben en apostille de son livre *Stanze* consacré à l'acédie,

un procédé qui va de la puissance à l'acte pour s'épuiser en lui, mais celui qui contient en son centre un *acte de décréation*, dans lequel ce qui a été et ce qui n'a pas été sont rendus à leur unité originelle dans l'esprit de Dieu et ce qui ne pouvait pas être et a été se fond dans ce qui pouvait être et n'a pas été.⁴⁷

Cet acte de décréation ne serait-il pas le noyau du caractère mélancolique traditionnellement attribué aux artistes ? Créer expose à épouser le néant, mais la société de consommation et de communication, la société du spectacle est aussi pourvue de sirènes au chant mauvais et fatidique qui font sombrer l'homme moderne dans une existence virtuelle qui le transforme en *aboli bibelot*... Si bien que l'acédie s'étend et, pas même circonvenue par l'acte de création, contamine l'ensemble des relations humaines jusqu'à les paralyser.

« Les mélancoliques ont de grands os contenant peu de moelle, laquelle toutefois brûle si fort qu'elle les rend envers les femmes aussi incontinents que des vipères », écrivait Hildegarde de Bingen :

Ils sont excessivement luxurieux et immodérés avec les femmes, comme des ânes, à tel point que l'interruption de leur débauche pourrait aisément les rendre fous (...) et bien qu'ils aient commerce avec les femmes, ils les ont prises en haine.⁴⁸

Ne lit-on pas là une description de l'hystérie sexuelle contemporaine, celle des intégristes religieux aussi bien que des consommateurs compulsifs de pornographie – si ce ne sont pas les mêmes ?

Les deux fillettes du premier des *Petits contes noirs* d'A.S. Byatt, séparées de leurs parents

46 Jean ÉCHENOZ, *Ravel*, Paris, Éditions de Minuit, 2006

47 Giorgio AGAMBEN, *Stanze, La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turin, Einaudi, 1977. Trad. de l'italien par Yves Hersant : *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Christian Bourgois, 1981 ; Paris, Payot et Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 1994, rééd. 1998, avec Apostille de 1993 trad. par Danièle Valin, p. 271

48 HILDEGARDE DE BINGEN (1098-1179) citée par Paul MENGAL, « Quand la maladie d'amour devient hystérie : le tournant de l'âge classique », RiLUnE, Revue des Littératures Européennes, n° 7, 2/2007, Atti/Actes Eros Pharmakon

par la guerre, voient dans la forêt un monstre rampant, une « chose » dont la révélation les condamnera à une vie de solitude, définitivement plombée par Saturne.⁴⁹ Une fois adultes, cette vision cauchemardesque, ce rêve qui n'était pas un rêve, continue de les habiter, ou, devrait-on dire plutôt, de les creuser. La chose détourne du quotidien, est plus réelle que soi-même, piétine la vie, progresse dans l'esprit en rampant pour n'en plus jamais sortir ou, comme l'oubli en marche dans les dernières années de Ravel, seulement par la mort. Il est alors temps de *se déchoser*,

comme si quelques hommes venaient d'être mis en possession, par des voies surnaturelles, d'un recueil singulier dû à la collaboration de Rimbaud, de Lautréamont et de quelques autres et qu'une voix leur eût dit, comme à Flamel l'ange : « Regardez bien ce livre, vous n'y comprenez rien, ni vous, ni beaucoup d'autres, mais vous y verrez un jour ce que nul n'y saurait voir. »⁵⁰

L'univers d'Edgar Poe est une scène théâtrale qui tire vers l'infiniment petit et vers l'infiniment grand – que l'on songe à l'importance de la minutie et du détail dans ses enquêtes (*La lettre volée*, *Double assassinat dans la rue Morgue*) ou à son essai scientifique sur ce qu'il appelle « le groupe omnicompréhensif de l'univers » (*Euréka*). Mais sur quoi enquête cet inventeur américain du roman policier ? De l'autre côté du monde, et dans un autre temps, Edgar Poe eut un illustre prédécesseur : Sophocle, inventeur d'une enquête policière (revenons ici à l'étymologie grecque de *policrière* : qui concerne la *polis*, la cité) dont l'enquêteur et le coupable sont la même personne, Œdipe. Œdipe dans *Œdipe roi* enquêtait sur un double crime dont il était l'auteur : le meurtre de son père et l'inceste avec sa mère. Mais le double assassinat qui hante Poe est autre. Dans la morgue imaginaire de l'auteur américain se rencontrent nombre de femmes mortes, tantôt violemment, de façon explicite, tantôt mystérieusement, de façon à laisser s'étendre le doute sur la cause de leur mort – n'auraient-elles pas été assassinées, sinon par une violence physique, par quelque violence psychique ? Cette question trouve un écho dans la biographie de Poe, qui, à l'âge de deux ans, perdit sa mère, seule avec ses enfants après le départ de son mari, puis, à l'âge de vingt ans, sa mère adoptive, très aimée. Les femmes mortes (ou enterrées vivantes) dans l'œuvre de Poe peuvent être des épouses (Morella, Ligeia dans les nouvelles éponymes, des fiancées (Lenore du « Corbeau »), des sœurs (lady Madeline dans « La chute de la Maison Usher »), des cousines (Bérénice), une fille et une mère (« Double assassinat dans la rue Morgue »).⁵¹ Pour les personnages explicites de femmes assassinées ou profanées, il y a aussi des personnages explicites d'assassins ou de profanateurs. Les autres personnages de femmes mortes ouvrent un espace d'incertitude dans lequel la hantise se déploie. Hantise de l'inavoué, de la culpabilité cachée. Hantise du tueur et du profanateur.

Ainsi, en passant d'un monde à l'autre, en traversant l'Atlantique, le thème du parricide couplé à l'inceste dont Freud allait bientôt faire la scène originelle européenne, et le motif de l'enquête sur ce thème, se sont-ils transformés en thème et motif d'enquête de la femme tuée et de l'homme tueur/profanateur. Le père n'est plus tué mais tueur, la mère n'est plus épousée mais morte et toute épouse, sœur ou fille devient une figure de cette mère morte. L'aveuglement du fils sur son propre crime (et Œdipe en résolvant l'énigme de son identité et de son double crime finira par se crever les yeux) se trouve chez Poe transposé dans le texte lui-même, avec, toujours, son point aveugle, son non-dit, son trou noir autour duquel le texte tourne sans jamais l'éclairer complètement.

Dans son essai « Le Principe poétique », Poe écrit :

49 Antonia Susan BYATT, *Little Black Book of Stories*, Londres, Chatto & Windus, 2003. Trad. de l'anglais par Jean-Louis Chevalier : *Petits contes noirs*, Paris, Flammarion, 2006

50 André BRETON, *Second Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres...*, op.cit., t. 1, p. 818

51 Edgar Allan POE, « Morella », Richmond, *Southern Literary Messenger*, 1835 ; « Ligeia », Baltimore, *The American Museum*, 1838 ; « The Raven », New York, *The American Review*, 1845 ; « The Fall of the House of Usher », Philadelphie, *Burton's Gentleman's Magazine*, 1839 ; « Berenice », Richmond, *Southern Literary Messenger*, 1835 ; « The Murders in the Rue Morgue », Philadelphie, *Graham's Magazine*, 1841

Tout poème, entend-on dire, devrait inculquer une morale et c'est à cette morale que doit se mesurer le mérite poétique de l'œuvre. Nous autres Américains avons spécialement patronné cette heureuse idée (...) mais la vérité toute simple est que si seulement nous nous autorisions à regarder dans nos âmes, nous y découvririons aussitôt qu'il n'existe ni ne peut exister sous le soleil d'œuvre plus empreinte de dignité et de noblesse que ce poème même – ce poème par soi-même – ce poème qui est poème et rien d'autre – ce poème écrit pour le seul poème.⁵²

Citant ce texte « révolutionnaire » de Poe dans sa préface au numéro de la revue Europe consacré à l'auteur américain, Henri Justin commente : « La clôture du texte tel qu'il la conçoit a quelque chose de la clôture monastique, elle active la verticalité – vers ciel et enfer, connaissance et anéantissement. »⁵³ On pourrait ajouter à sa remarque que le poème selon Poe se suffirait à lui-même comme Dieu suffit au moine. Poe ne prône pas l'art pour l'art, mais l'élévation de l'âme par l'effet puissant d'un texte bref. Cette inversion de la conception américaine du poème par l'américain Poe est une façon de dire noir sur blanc (selon un motif capital de la fin des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*) l'*homo americanus*.

« Le merle blanc existe, mais il est si blanc qu'on ne peut le voir, et le merle noir n'est que son ombre », écrit Jules Renard⁵⁴. Le narrateur du Corbeau parle de sa maison « hantée par l'horreur » et de son âme finalement tombée dans l'ombre qui flotte sur le sol, pour ne jamais s'en relever. Le merle noir de Poe est un corbeau, qui est l'ombre, le fantôme qui hante l'Américain si soucieux de morale. La méthode pourrait se rapporter à celle de Breton reprenant au début de *Nadja* l'adage « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es », en l'inversant en : « Dis-moi qui te hante, je te dirai qui tu es ». Si, comme le dit Hölderlin, l'homme habite poétiquement le monde, son ombre l'habite horriblement. L'univers de Poe est un théâtre d'ombres – et il n'est pas étonnant que ce soit lui, un poète, un poète du nouveau monde, un auteur qui a réalisé la traversée et la transformation qu'elle implique, qui ait compris le premier, avant les astrophysiciens, pourquoi la nuit est noire – grâce à quoi nous pouvons admirer les étoiles, ce qui nous ramène à la contemplation du beau, opération salvatrice selon Poe.

Si un texte de Poe s'apparente comme le dit Henri Justin à une clôture monastique, c'est l'ombre de cette clôture et de l'élévation qu'elle permet qu'il nous montre. Les histoires de Poe ont lieu dans toutes sortes de maisons ou de pièces closes, voire murées (« Le Chat noir »), cellules de torture (« Le Puits et le pendule »), chambres ou tombeaux.⁵⁵ Et pour permettre l'élévation, ces « clôtures » s'effondrent (« La chute de la Maison Usher »). Peut-être nous rapprochons-nous là de l'imaginaire américain de la *frontière*, d'une limite à toujours faire tomber, et qui ne tombe que dans le crime, commis contre les peuples aborigènes. La torture, le mal absolu, la mort, viennent de la vieille Europe et de la chrétienté comme dans « Le Puits et le pendule », placé sous le signe de l'Inquisition, mais aussi, dans le fantasme et l'épouvante du chrétien américain qui se souvient d'avoir été européen, d'un continent noir, sauvage, indéchiffré, figuré par l'orang-outan meurtrier de deux femmes dans un appartement parisien complètement fermé, dont on ne sait comment il a pu y entrer ni comment il a pu en sortir – appartement plus fermé encore après son passage, puisque l'animal qui tue pour avoir voulu singer l'homme civilisé a bouché le conduit de la cheminée avec le corps de la jeune fille assassinée. Figuré aussi par d'autres animaux, chat noir, corbeau. Et par l'univers entièrement noir des sauvages, noirs jusqu'aux dents, de l'énigmatique fin des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*.⁵⁶ Si l'Américain a apporté sa « civilisation » mortelle sur le continent, il reste hanté par son crime, perpétré tout à la fois contre les populations autochtones, contre les populations africaines déportées et esclavagisées, contre les femmes également parfois déportées

52 Edgar Allan POE, « The Poetic Principle », *Home Journal*, 1850 (posthume). Traduction par Félix Rabbe : « Du principe poétique », *Derniers Contes*, Paris, Albert Savine, 1887, p. 311 ; wikisource.org

53 Henri JUSTIN, « Quel Poe ? », *Europe*, août-septembre 2001, n° 868-869, p. 5

54 Jules RENARD, *Journal inédit*, 11 août 1900, in *Œuvres complètes*, t. 13, Paris, Bernouard, 1925-1927

55 Edgar Allan POE, « The Black Cat », Philadelphie, *The Saturday Evening Post*, 1843 ; « The Pit and the Pendulum », Philadelphie, *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1843*, 1842

56 Edgar Allan POE, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, New York, Harper & Brothers, 1838

d'Europe et esclavagisées dans le mariage ou la prostitution, et contre la nature. Et cette hantise se renverse en peur de l'autre, du « noir », de l'ombre, du fantomatique « prophète de malheur », comme le narrateur du poème appelle le corbeau perché sur le buste de Pallas, déesse grecque de la raison renversée en folie, corbeau perché jusqu'à la fin des jours au-dessus du jeune homme qui, contrairement à Caïn poursuivi par l'œil dans le poème de Victor Hugo, semble ne pas être coupable du crime qu'il lui faut expier, n'en être que l'obscur héritier, aussi peu éclairé sur ce qu'il lui est imposé de payer que, plus tard, le Joseph K. du *Procès* de Kafka. Poe n'en a pas fini d'être moderne.

Selon Lacan, Freud aurait dit à Young, qui le lui aurait rapporté, en arrivant à New York par bateau en 1909 : « ils ne savent pas que nous leur apportons la peste ». Qu'elle ait été réellement prononcée ou seulement inventée, le succès de cette phrase appelle toujours de nouveaux commentaires. Le fait est que Freud a apporté à l'Amérique, et aux Américains, sinon la peste, en tout cas l'œdipe freudien. Et si les Américains s'en sont si bien emparés, c'est peut-être qu'il les soulageait d'avoir à connaître leur vrai mal, la peste réelle qu'ils avaient apportée avec eux sur ce continent bien avant l'arrivée de Freud, ce mal qu'un Edgar Poe leur montrait comme le plan d'eau reflétait la maison Usher fissurée, en leur donnant à ergoter sans fin sur un autre mal, plus ou moins fictif et en tout cas impliquant beaucoup moins leur culpabilité puisque fondé sur des crimes seulement symboliques et non sur la destruction effective de peuples, de personnes, d'animaux, d'espaces naturels. En débarquant à New York, Freud apportait Woody Allen et ses personnages inséparables de leur « psy ». La théorie freudienne, comme un dogme religieux, opérait une occultation et un renversement de la vérité en déplaçant la culpabilité de l'homme, en la faisant endosser à l'enfant, désormais plombé, empesté, de désirs incestueux. Si donc tout vient de l'enfant, comme dans le dogme du péché originel, l'adulte recouvre les droits du colon sur tout être en situation de faiblesse par rapport à lui, que ce soit un enfant, une femme, une personne issue d'une minorité. Là encore on peut penser à ce qu'il en résulte non seulement dans l'art mais aussi dans la biographie de Woody Allen et de tant d'autres personnages, à l'instar d'Harvey Weinstein, dont l'affaire a éclaté comme la révélation de la peste dans Thèbes : une « vapeur pestilentielle », pour reprendre les mots de Poe, s'exhalant de la pourriture générale autour de la maison Usher – prête à s'effondrer, comme, peut-être, à l'heure actuelle un système patriarcal oppresseur et criminel ? Le nouveau monde, cet éden, cet eldorado violés comme les chambres closes d'Edgar Poe, n'en continueront pas moins à regarder, de leur envoyé planté sur le buste d'Athéna, l'homme qui ne voudra pas savoir.

Les contes, les poèmes et le roman d'Edgar Poe ont au moins, tels des rubans de Möbius, deux faces, mais deux faces fonctionnant comme l'arrangement de deux miroirs opérant une démultiplication infinie du sujet. Dans « William Wilson »⁵⁷, le narrateur, qui s'est doté de ce nom dont les deux initiales sont une lettre double, W, dit prendre sa revanche sur son double, l'autre William Wilson, en lui « faisant mal sous l'aspect de la pure drôlerie », *giving pain while assuming the aspect of mere fun*, ce que Baudelaire, son double en poésie, traduit judicieusement par : « la bouffonnerie ne fait-elle pas d'excellentes blessures ? » Petite phrase que n'aurait pas reniée Shakespeare et qui pourrait résumer la poétique théâtrale de Poe, se regardant recourir délibérément à la bouffonnerie littéraire pour graver sa *vengeance*, selon le mot employé dans l'énigmatique dernière phrase de son unique et énigmatique roman⁵⁸, vengeance sur les forces de mort, vengeance opérée par blessure au sens d'entaille, de fissure dans la forme littéraire empruntée avec tous ses artifices jusqu'à écroulement de la maison pourrie, condition du passage à une autre dimension.

Démultiplication infinie du sujet, mais à la façon du tableau de Magritte *La reproduction interdite*, où le roman d'Edgar Poe, posé sur la cheminée, se reflète correctement dans la glace qui

57 Edgar Allan POE, « William Wilson », Philadelphie, *Burton's Gentleman's Magazine*, 1839

58 Edgar Allan POE, *The Narrative...*, *op.cit.* Ici ma traduction diffère de celle de Baudelaire en choisissant de suivre au plus près le texte de Poe, « *I have graven it within the hills, and my vengeance upon the dust within the rock* » par : « *J'ai gravé cela dans la montagne, et ma vengeance sur la poussière dans le rocher* », respectant l'ambiguïté de la formule « vengeance sur la poussière ».

la surmonte, tandis que le personnage qui lui fait face, et dont nous voyons par conséquent le dos, ne nous offre que le reflet de son dos dans ce même miroir : la forme de l'être humain, vue de l'amont de l'être humain, n'a pour reflet que son opacité, sa fermeture, son irréversibilité – son destin de mortel. Alors que celle de la lettre, se reflétant elle-même, invite à être à loisir et indéfiniment ouverte, lue, déchiffrée, en quête de la résolution du secret de l'être. Si *Les Ménines* de Vélasquez conduisaient à l'abolition de tous les bibelots que s'avéraient être les éléments du tableau, *La reproduction interdite* de Magritte et Poe affiche massivement la résistance à la représentation humaine traditionnelle et à sa vanité comme résistance par l'art et par la littérature. Poe opte pour l'*arabesque* et le *grotesque*, selon les mots qu'il choisit pour titre d'un recueil de ses contes : non pour ce qui figure, mais pour ce qui procède.⁵⁹ Il nous faut lire Poe en nous interrogeant comme nous le ferions en descendant dans une grotte ornée de gravures préhistoriques enchevêtrées, lignes abstraites ou dessins de chimères et d'animaux quasiment sans figurations humaines, ou seulement très stylisées.

Pourquoi la reproduction interdite, pourquoi l'arabesque, plutôt ? La dernière phrase de la nouvelle semble répondre à cette question : « *vois par cette image, qui est la tienne, comme tu t'es totalement assassiné toi-même* ». ⁶⁰ Qui, comme le narrateur de « William Wilson », s'est fabriqué une image de soi pour dominer en société, a fabriqué en même temps le processus de sa destruction. Le thème sera traité aussi par Oscar Wilde dans *Le portrait de Dorian Gray*.⁶¹ Comme dans « William Wilson », le danger n'est pas dans le double ou le portrait, mais dans l'image artificielle que le protagoniste porte délibérément lui-même de lui-même en société. Le double ou le portrait ne sont dangereux que comme témoins du mensonge et donc révélateurs potentiels de la vérité. Comme le dit l'épigraphe de la nouvelle, citation de deux vers d'une pièce de Chamberlayne traduite ainsi par Baudelaire :

Qu'en dira-t-elle ? Que dira cette CONSCIENCE affreuse,
Ce spectre qui marche dans mon chemin ?

Ce que Magritte paraît avoir compris, en lisant Poe, de la démultiplication de l'être par la représentation, la création de personnages, c'est que celles-ci mettent en évidence une *inter-diction* de la reproduction de la réalité par l'art, par la *diction* placée à la fois comme miroir et comme mur ou rideau (*the white curtain* évoqué dans les dernières lignes du roman de Poe) *entre* la réalité et l'œuvre. L'art, la littérature, ne sont pas des reproductions de l'être mais des mécanismes à réveiller la conscience de l'être. Mécanismes comparables à l'allégorie de la Caverne de Platon, faite pour réveiller la conscience des hommes face au mur de représentations humaines qui ne sont pas plus des êtres humains que la pipe ou la pomme peintes par Magritte ne sont une pipe ou une pomme.

Poe « écrit sur les *inter-états (interstates)* », dit Paul Auster. Et jouant sur le mot *interstate* qui signifie aussi autoroute : « c'est juste une narration roulante (*just a rolling narrative*) », ajoute-il, la plupart du temps débarrassée des dialogues et des descriptions de ce qu'on appelle le réalisme contemporain.⁶² La narration de Poe roule telle une logique implacable d'un état de l'être à l'autre, même quand cette logique se dissimule telle sa « lettre volée » dans une énigme que le texte ne semble pas résoudre mais au contraire opacifier, brouiller voire disperser ainsi que dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, où le récit est entrecoupé de passages documentaires longs comme des traversées encombrées d'interminables banlieues de la littérature et parcourt de nuit des énigmes violemment éclairées par les phares du véhicule, d'autant plus incompréhensibles que le reste du paysage reste plongé dans la nuit noire ou dans un épais brouillard, tel celui qui fait mur à la fin du roman.

59 Edgar Allan POE, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Philadelphie, Lea & Blanchard, 1840

60 « *see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself* »

61 Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, Philadelphie, Lippincott's Monthly Magazine, 1890

62 Paul AUSTER en conversation avec Isaac GEWIRTZ à la New York Public Library le 16 janvier 2014, youtube.com

Nous émettons ici l'hypothèse que cette association de discours et de registres, documentaire-explicatif et narratif-fantastique, aussi incongrue d'un point de vue structurel et stylistique que celle d'un parapluie et d'une machine à coudre, loin d'être une maladresse de l'auteur, vise, tels l'insertion dans cet ouvrage de passages à caractère historique non directement littéraire et l'usage de différents registres et modes de discours, à opérer dans l'esprit du lecteur des passages audacieux d'un état à l'autre, générateurs d'une nouvelle appréhension du réel. Poe ne livre pas plus la solution de son roman que Magritte ne livre le visage du personnage de sa *Reproduction interdite* car la solution n'est pas la représentation ni ce qui est représenté, elle est dans l'énigme, dans l'œuvre elle-même comme voie, comme questionnement de l'être : le but et l'enseignement du voyage se trouve dans le fait-même de voyager, c'est-à-dire dans l'interrogation et le fait d'interroger.

La « face blanche et personnelle de Dieu » que Jack Kerouac raconte avoir vue au cours d'une tempête en mer, lui disant « Ti-Jean, ne te tourmente pas, si je vous prends aujourd'hui, toi et tous ces pauvres diables qui sont sur ce rafirot, c'est parce que rien n'est jamais arrivé sauf Moi, tout est Moi », ne rappelle-t-elle pas la « figure blanche » que le narrateur du roman de Poe voit se dresser devant lui au moment du naufrage imminent ? « Et nous atteindrons l'Afrique, dit peu après Kerouac, nous l'avons atteinte d'ailleurs, et si j'ai appris une leçon, ce fut une leçon en BLANC. »⁶³

Leçon en blanc, non écrite noir sur blanc, leçon telle une page blanche dressée devant l'homme ou le lecteur qui la vit, leçon qui dépasse celle du « miroir promené le long du chemin », comme le disait du roman Stendhal⁶⁴, leçon où le texte n'agit pas en miroir où se reconnaître mais en miroir où ne plus se voir, ou se découvrir perdu de vue – pour mieux se trouver ailleurs. Dans un ailleurs indicible ou proche de l'indicible, un ailleurs seulement suggéré par l'énigme semée, par le rejet du spectateur-lecteur derrière son propre dos, sur une scène originelle, telle « l'Afrique » de Kerouac, bien plus étrange, lointaine et pourtant familière que la scène primitive selon Freud.

« Si c'est un point qui réclame réflexion, dit Dupin dans « La Lettre volée », nous aurons avantage à l'examiner dans le noir. »⁶⁵ La réflexion se fait dans le noir. Il faut passer par le noir pour advenir à la lumière, à la contemplation de la lumière. Ainsi pourraient se résumer *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, où les tribulations finales du narrateur dans une peuplade adoratrice du noir (tout est noir chez ces gens, objets, peau et même dents) aboutissent à cette apothéose apocalyptique du naufrage-vision de la grande figure blanche. Mais *reflection*, mot signifiant en anglais à la fois reflet et réflexion, rime avec *mystification* dans la nouvelle éponyme de Poe, où un mystificateur se propose de réparer un affront en lançant une carafe non à la face de celui dont il s'estime insulté, mais dans son reflet, en lui demandant de prendre « *the reflection of your person in yonder mirror* »⁶⁶ pour lui-même. Il s'avère à la fin du texte qu'il ne s'agit encore là que de l'image annonciatrice d'une manipulation bien plus subtile, une manipulation verbale, avec des mots écrits, une manipulation intellectuelle, *réfléchie*, par laquelle celui au reflet duquel il lance en effet une bouteille, brisant le miroir et son image avec, sera plus complètement berné et ridiculisé.

La réflexion, qu'elle soit reflet physique ou psychique, image ou image mentale, révélation du visage ou pensée, est associée à la lettre, et de façon très ambivalente. Les miroirs terrifient les indigènes de Tsalal. Les méandres souterrains (explorés par le narrateur et son compagnon retournés à la condition primitive, faisant du feu en frottant deux morceaux de bois et vivant de cueillette et de chasse), ce que Baudelaire titre (chapitre XXIII) « le labyrinthe », les galeries de l'abîme (*the*

63 Jack KEROUAC, *Lonesome Traveller*, New York, McGraw Hill, 1960. Trad. de l'anglais par Jean Autret : *Le vagabond solitaire*, Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 1969. Rééd. de deux des nouvelles de ce titre : *Le vagabond américain en voie de disparition*, précédé de *Grand voyage en Europe*, Paris, Gallimard, coll. Folio 2 € n° 3695, 2002, p. 18

64 STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Levasseur, 1830, épigraphe du chapitre V

65 « *If it is any point requiring reflection, (...) we shall examine it to better purpose in the dark* ». Edgar POE, « The Purloined Letter », Philadelphie, *The Gift for 1845, 1844* ; in *Complete Tales & Poems*, Vintage Books Edition, New York, 1975, p. 208

66 « Le reflet de votre personne dans ce miroir-là. » Edgar POE, « *Mystification* », in *Tales of the Grotesque...*, *op.cit.* ; in *Complete Tales...*, *op.cit.*, p. 357

chasm) de l'île où vivent ces gens aussi noirs qu'un alphabet sur jambes sur une page ou dans les caractères d'une imprimerie, ont des formes, des tracés (*outlines of the chasm*) rappelant ceux de lettres, notamment hébraïques.⁶⁷ Et leur cri de terreur, à la toute fin repris par les gigantesques oiseaux blancs apparus dans le ciel, *Tekeki-li*, a lui aussi une consonance sémitique. L'écriture actuelle habite secrètement dans les profondeurs, les cavernes des écritures originelles.

La Reproduction interdite de Magritte reflète l'œuvre de Poe, notamment dans l'interdiction où se trouvent le narrateur et son dernier compagnon de revenir là d'où ils viennent, l'interdiction d'un retour sur soi⁶⁸ - et la trahit en même temps, en représentant ce personnage sans visage. Car Poe dépasse l'interdit, le transgresse, grâce à l'écrit. Grâce à la lettre, et malgré son caractère secrètement maléfique – grâce à son dépassement de la lettre, plutôt, mais il a fallu en passer par là - il accède à la *figure* (mot que Baudelaire traduit malheureusement par « l'homme » dans la dernière phrase du roman, avant la « Note » qui suit cette fin). Une figure bien plus grande que la sienne, mais une figure et non pas un dos. Il accède à la figure ultime, celle dont la vision est interdite, vision dont normalement on ne revient pas – raison pour laquelle elle est interdite. Avalé par l'abîme (*a chasm*) qui s'ouvre brusquement (*threw itself open*) pour les recevoir (*to receive us*), lui, son compagnon (son double, son reflet ?) et la lettre désormais morte (Nu-Nu, nom de l'indigène noir, l'habitant de Tsalal embarqué avec eux qui est aussi, redoublé, celui d'une lettre grecque, ce Nu, ou Noun en hébreu et en arabe, initiale des Nazaréens qui continue à désigner aujourd'hui les chrétiens d'Orient – cette lettre désormais morte (*his spirit departed*), rappelant le mot de saint Paul (écrit en grec) selon lequel « la lettre tue, l'esprit vivifie »⁶⁹, c'est-à-dire : le salut est de lire non à la lettre mais dans l'esprit de la lettre -, avalé par l'abîme comme Jonas par la baleine, Edgar Allan Poe, alias Arthur Gordon Pym, ne devrait pas pouvoir en revenir. Or il en revient (sans son compagnon au nom de disciple multiple de Jésus, Peters), et raconte. Tout, sauf ce qui s'est passé entre l'abîme et le présent recouvré. La peuplade-alphabet, la lettre à-la-lettre a voulu le tuer. Qu'est-ce qui a pu le sauver, sinon cette figure « de la blancheur parfaite de la neige » (*of the perfect whiteness of the snow*) qui s'est dressée sur la chaîne de montagnes vaporeuse (*the range of vapor*), aussi vaporeuse que les montagnes rendues comme de la laine cardée prophétisées par le Coran pour le jour de l'abîme et de la résurrection⁷⁰ (Coran connu de Poe), aussi embrumée que la montagne où Moïse partit à la rencontre de la face de Dieu⁷¹, cherchée par tous les prophètes ? Cela se passe dans le roman un 22 mars – date pascale – dans la région de nouveauté et d'étonnement, d'émerveillement (*region of novelty and wonder*) où ils sont entrés le premier du mois, selon le journal de bord.

Dans quelle veine littéraire sommes-nous là ? L'écriture de Poe est comparable à l'eau de ces îles noires, à la fois limpide, fluide et « pour la consistance, semblable à celle d'une épaisse infusion de gomme arabique dans de l'eau commune »⁷², c'est-à-dire semblable à une gélatine. Parmi les nombreux usages, notamment alimentaires et thérapeutiques, de la gomme arabique, on peut noter qu'elle entre dans la composition de certaines peintures, de colles, et aussi d'encres. Le mot gomme (*gum*) renvoie par ailleurs à la fonction d'effaçage, et arabique aux caractères sémitiques plus tard trouvés dans les grottes de l'île, et plus généralement aux arabesques mentionnées plus haut. Dans « La Chute de la Maison Usher », le portrait que Poe fait de Roderick Usher mentionne « un nez de type délicatement hébreu », le « changement » des « traits » du personnage et ses « cheveux soyeux » qui forment un « effet d'arabesque » que le narrateur n'arrive pas à relier « à quelque idée de la simple humanité »⁷³. Il est question de changeant et de soie aussi pour qualifier l'eau de Tsalal (*a changeable silk*). Ce personnage et cette eau appartiennent bien au domaine de l'écrit, ou, comme le dit Magritte, de la reproduction interdite. Ceci n'est pas un homme, ceci n'est pas une eau. Jean

67 Edgar Allan POE, *Narrative of...*, in *Complete Tales...*, *op.cit.*, p. 871

68 *Ibid.*, chapitre XXV, p. 879

69 2 *Corinthiens* 3, 6

70 *Coran*, sourate 101, *Al-Qari*, « Le Fracas » (appellation métaphorique de la résurrection), versets 5 (pour les montagnes) et 9 (pour l'abîme)

71 Exode 24, 15

72 Edgar POE, *Narrative of...*, in *Complete Tales...*, *op.cit.*, chapitre XVIII, p. 852

73 Edgar POE, « The Fall of the House of Usher », in *Complete Tales...*, *op.cit.*, chapitre XVIII, p. 234

Ricardou l'a vu, les aventures d'Arthur Gordon Pym sont un « Voyage au bout de la page ». ⁷⁴ Son interprétation de « la plus singulière propriété de l'eau » est très formaliste :

...cette capacité de toute veine tranchée de se ressouder immédiatement et l'inaptitude de deux veines séparées de se rejoindre aussitôt, nous constatons qu'elle définit une parfaite métaphore d'un texte écrit. En effet si une imaginaire verticale tranchait certaine ligne d'écriture, les deux fragments écartés resteraient idéalement unis par une intense cohésion, d'ordre syntaxique ; si en revanche une horizontale séparait deux lignes, le lien rompu, de nature essentiellement spatiale offrirait une adhésion très inférieure. ⁷⁵

Sans réduire la polysémie du texte de Poe à une seule lecture, nous choisissons de voir plus simplement dans l'image du couteau plongé dans cette eau celle de la plume de l'auteur trempée dans l'encrier. Et dans les « veines » de l'eau que la lame peut séparer, nous voyons les veines littéraires, les genres, les inspirations, ou toute autre forme cohérente du texte, comme les phrases, voire les mots, unités séparables les unes des autres tout en étant unies les unes aux autres – alors qu'une lame insérée à l'intérieur d'une veine voit la veine se refermer aussitôt sur elle, dit Poe : tout forme donnée comme unité de sens demeure entière en vertu de son sens. Cette eau figure à la fois la forme et le fond, la matière et le sens. La forme est changeante, la matière est tranchable ; le fond, le sens, le noyau de l'affaire sont insécables – et « le phénomène de cette eau », dit Poe, résumant son destin d'écrivain, était le « premier anneau défini de cette vaste chaîne de miracles apparents dont j'étais destiné à être à la longue encerclé ». ⁷⁶ Encerclé comme le marin pêcheur de « A Descent into the Maelström », aspiré toujours plus profondément par le tourbillon ouvert dans l'eau des lettres vers le noyau secret du sens. ⁷⁷ La vérité est au fond du puits, selon Démocrite. Et le puits, par les mécanismes conjugués de l'espace et du temps, peut supplicier, comme est supplicié le prisonnier de l'Inquisition dans la nouvelle « Le Puits et le Pendule ». Là encore le narrateur en réchappe, conjurant le sort de Poe. Ce ne sera pas le cas du narrateur du « Manuscrit trouvé dans une bouteille » qui écrit avant de disparaître en laissant son message à la mer :

...nous tournons vertigineusement, dans d'immenses cercles concentriques, tout autour des bords d'un gigantesque amphithéâtre, dont le sommet des murs se perd dans les ténèbres et l'espace. Mais il me reste peu de temps pour songer à ma destinée ! Les cercles se rétrécissent rapidement, nous plongeons dans la poigne du tourbillon, et au milieu du rugissement, du mugissement, du tonnerre de l'océan et de la tempête, le navire vacille – oh, Dieu ! il sombre. ⁷⁸

Le navire qui grandissait monstrueusement avec le temps finit par couler avec son équipage fantôme (la forme de la fiction et ses personnages ?), mais ce qui rejoindra la terre ferme, c'est le message, le sens – que le temps, pas plus que la lame d'un couteau, ne saurait dissocier de lui-même, toujours déployable à l'infini, engendrant sa descendance et sa lumière tout en restant maître de ce qu'il attire et de ce qui le pénètre. La dernière page du livre se tourne et se referme sur le lecteur. Comme la figure qui se dresse finalement devant Arthur Gordon Pym, elle est blanche ; quelque chose a sombré mais lui est de nouveau vivant.

Si, par l'émerveillement, ta raison sort de ta tête, chacun de tes cheveux deviendra une nouvelle tête et une nouvelle raison. ⁷⁹

Du Nouveau chez Rimbaud. La lecture très stimulante du livre d'Eddie Breuil a la vertu essentielle de pousser à la relecture totale des textes que des éditeurs successifs ont assemblés sous

74 Jean RICARDOU, « Le caractère singulier de cette eau », épilogue aux *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1967, p. 202-203

75 *Ibid.*, p. 202

76 Edgar POE, *Narrative of...*, *op.cit.*, in *Complete...*, *op.cit.*, chapitre XVIII, p. 852

77 Edgar POE, « A Descent into the Maelström », *Graham's Magazine*, 1841

78 Edgar POE, « Message found in a Bottle », *Baltimore Saturday Visiter*, 1833 ; in *Complete...*, *op.cit.*, p. 124

79 Djalâl-od-Dîn RÛMÎ, *Mathnawî*, *op.cit.*, IV, 1426

le nom d'*Illuminations* – textes jusqu'ici attribués à Rimbaud mais qu'aucun auteur n'a revendiqués et dont on sait seulement qu'ils ont été composés ou/et copiés par Arthur Rimbaud et Germain Nouveau alors qu'ils vivaient à Londres, dans les années 1872-1873.⁸⁰

Voyons « Après le déluge », le poème en prose qui ouvre les *Illuminations*, recueil factice comme le dit Eddie Breuil⁸¹. Ce texte nous paraît dès lors avoir, comme au moins une partie du recueil, toutes les chances d'avoir été écrit par Germain Nouveau plutôt que par Arthur Rimbaud. Attribué à Rimbaud sans preuves, ce poème fait partie de ceux qui détonent grandement du style et du genre du recueil précédent, celui-là publié par Rimbaud lui-même, *Une saison en enfer*.⁸²

Avant d'essayer de le démontrer, il faut le sentir, par tous les sens : c'est une question de lumière, de parfums, de sons, de goût, de toucher. Une grande partie des *Illuminations*, dont « Après le déluge », appartient à l'univers novelien, *sent* Germain Nouveau, poète de Provence, « fils de vrais soleils », comme il se définit dans une lettre du 27 juillet 1875 à Jean Richepin.⁸³ Un homme sensuel jusque dans sa mystique, amoureux réel des femmes, du théâtre et de la peinture, expérimentant tout, touchant – littéralement - à tout, goûtant les paysages lumineux, le Sud, les architectures étagées et colorées telles qu'en peinture ou en nature dans son pays natal où Cézanne n'en finit pas d'essayer de saisir la montagne Sainte Victoire, la flore odorante – tout cet univers provençal portant sa contrepartie, la mort, comme le développa plus tard, entre autres, un Lawrence Durrell⁸⁴, et comme la propre mémoire du poète, marqué par plusieurs deuils dès son enfance où il perdit sa mère, sa sœur, son frère.

Avant les poèmes en prose des *Illuminations*, il y en eut d'autres de Germain Nouveau : les *Notes parisiennes*, qui en sont une préfiguration frappante.⁸⁵ On y voit déjà ces constructions descriptives bien différentes des « Je est un autre » auxquels pourrait se résumer l'œuvre de Rimbaud depuis *Une saison en enfer* et même avant, dans *Les Déserts de l'amour*, poèmes en prose autobiographiques de 1872. Point de « je » dans « Après le déluge ». De purs tableaux, comme en composait Nouveau, amateur de peinture et peintre lui-même. Tableaux sensuels et fantasques, comme Nouveau et son écriture, visions de ville et de nature « *comme sur les gravures* », « *les merveilleuses images* ». Où dans la maison paternelle la mort frappe comme « *chez Barbe-Bleue* » « *les enfants en deuil* » perdant le lait nourricier en même temps que leur mère (« *le sang et le lait coulèrent* »). Où « *l'idée du Déluge* » (la tentation de la mort, du suicide ?) est partout rachetée par la vie même, le spectacle de la vie mouvante, faune et flore (lièvre, castors, chacals, sainfoins, fleurs, thym...), humanité, culture et nature réunies (barques et gravures, castors et mazagrans, piano dans les Alpes, hôtel dans les glaces, fleurs douées de regard, pierres qui se cachent...) en « *premières communions* » sauvages et démultipliées dans l'unité de l'être retrouvée, reconstruite quoique toujours fragile – car après dissipation des déluges, des désirs de mort, reste la vie et ses vieux tours (« *c'est un ennui !* »), avec son éternelle et vaine quête de « *la Reine* » (pour Nouveau, il l'a écrit notamment dans *Valentines*, « toutes les femmes sont des reines »⁸⁶, même sorcières et

80 Arthur RIMBAUD, *Illuminations*, texte établi par Félix Fénéon, notice par Paul VERLAINE, Paris, Publications de la Vogue, 1886 ; publication partielle complétée in *Poésies complètes*, avec préface de Paul VERLAINE et notes de l'éditeur, Paris, Léon Vanier, 1895 ; première et d'autres éditions sur wikisource.org. On retrouvera aisément les textes des *Illuminations* évoqués dans n'importe quelle édition, par leur titre.

81 « Les *Illuminations* sont un recueil non autorisé réunissant des manuscrits non signés portant les mains de Nouveau et de Rimbaud transcrits entre 1873 et 1874. Pour ce recueil, rien n'est sûr : ni le titre, ni le contenu, ni le classement des textes. » Eddie BREUIL, *Du Nouveau chez Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2014, p.15

82 Arthur RIMBAUD, *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique (M.-J. Poot et compagnie), 1873

83 LAUTRÉAMONT, Germain NOUVEAU, *Œuvres complètes*, éd. de Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 825-826

84 Lawrence DURRELL, *Caesar's Vast Ghost, Aspects of Provence*, New York, Arcade Publishing (Little, Brown & Co.), 1990. Trad. de l'anglais par Françoise Kestman : *L'ombre infinie de César. Regards sur la Provence*, Paris, Gallimard, 1994 ; rééd. coll. Folio n° 2824 , 1996

85 Germain NOUVEAU, *Valentines et autres vers*, texte établi par Ernest Delahaye, Paris, Albert Messein, 1922, p. 213-217 ; wikisource.org

86 *Ibid.*, « Sphinx », p.76

allumant leurs braises dans « le pot de terre » de l'homme, du poète homme et condamné à ignorer ce que sait la femme.

Comment ont travaillé les deux poètes, lors de leur cohabitation à Londres ? Faut-il attribuer tel texte à l'un, tel autre à l'autre ? Ou y a-t-il eu, en plus de l'influence réciproque, collaboration lors de séances orales ou de recopies des textes – le caractère pré-surréaliste des *Illuminations* laissant entrevoir un possible travail en commun, comme ce fut le cas pour Breton et Soupault dans l'écriture des *Champs magnétiques* ?⁸⁷ À lire certains textes des *Illuminations*, à les entendre, on a l'impression que le travail a même pu parfois prendre une forme proche de celle d'un cadavre exquis sans occultation des mots précédents, chacun ajoutant sa vision, sa phrase, à celle de l'autre, et conduisant le poème à son terme dans cette alternance.

Quoiqu'il en soit, ce que cherchera toujours Nouveau, qui me paraît plus que possiblement l'auteur ou le co-auteur de bien d'autres fameux textes des *Illuminations*, comme les *Villes* (comparer par exemple dans *Les notes parisiennes* de Nouveau des images telles que : « Le plafond s'effondre en fleurs idéales » à, dans « Villes [II] » : « L'écroulement des apothéoses ») mais aussi « Being Beauteous », « Bottom » (et autres textes qui parlent de femmes avec une familiarité peu vraisemblable de la part de Rimbaud) ou « Aube », c'est, comme il le dit aussi dans *Valentines* :

Tandis que l'Astre de Beauté
C'est la Vérité qui ne voile
Pas plus la femme que l'étoile,
La véritable Vérité.⁸⁸

À l'évidence, Nouveau est présent dans ce recueil. Nouveau est un poète inégal mais certains de ses textes, comme l'avaient reconnu aussi Breton ou Aragon, sont de pur génie. Pourquoi n'eût-il pas été capable, dans un moment propice, cet exil de quelques mois à Londres avec Rimbaud, d'écrire, ou de participer à l'écriture de certains de ceux des *Illuminations* ? « Rimbaud-Nouveau, Nouveau-Rimbaud : on n'aura rien dit, on n'aura rien franchi poétiquement tant qu'on n'aura pas élucidé ce rapport, tant qu'on n'aura pas dégagé le sens de la conjonction exceptionnelle de ces deux « natures » et aussi de ces deux astres », écrit Breton dans *Flagrant délit : Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du truquage*.⁸⁹ Rimbaud qui voulait « la liberté libre » (lettre à Georges Izambard du 2 novembre 1870) et Nouveau « la véritable Vérité » ne sont pas partis écrire ensemble par hasard. L'« autre » de Rimbaud n'est pas Verlaine, le bourgeois contrarié, avec qui ça ne pouvait finir qu'en enfer, mais Nouveau, autre homme aux semelles de vent et mendiant céleste. Il faudrait signer désormais les *Illuminations* des deux noms de ces auteurs, ou bien de celui-ci, qui dit la sortie de la mort - à la fois de la *Saison en enfer* et de « l'idée du Déluge » : Arthur Nouveau.

Voyons « Parade ». En jaillissant de son opacité, le sens de ce poème énigmatique incline à l'attribuer plutôt à Rimbaud, en regard de son histoire, de sa « saison en enfer » avec Verlaine. Qui sont donc les « drôles très solides » dont « plusieurs ont exploité vos mondes », qui sont « sans besoins » mais avec « expérience de vos consciences » ? Tout le reste du texte le proclame : des prêtres, et en particulier des prêtres pédophiles, dont les deux poètes ont pu avoir l'un et l'autre la mauvaise expérience dans leur enfance. « Comment regarderaient-ils Chérubin ? », ce jeune adolescent charmant ? « pourvus de voix effrayantes et de quelques ressources dangereuses ». Et pour arriver à leurs fins, « vieilles démenances, démons sinistres, ils mêlent des tours populaires, maternels » (ne prennent-ils pas les enfants sur leurs genoux ?) « avec les poses et les tendresses

87 André BRETON et Philippe SOUPAULT, *Les Champs magnétiques*, Paris, Au sans pareil, 1920

88 Germain NOUVEAU, *Valentines...*, op.cit., p. 66

89 André BRETON, *Flagrant délit : Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du truquage*, Paris, Thésée, 1949. Cité par Marc EIGELDINGER, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, p. 181. L'auteur dit aussi, p. 180, que les deux poètes ont opté « pour le risque de l'aventure, la volonté de vivre la poésie et de l'envisager comme un mode supérieur de l'existence » ; et, p. 182, note que Nouveau dans *Le Baiser* (III) « affirme que “tout fait l'amour”, entre autres “le soleil avec la mer”, comme un écho de cette vision de l'Éternité, telle que Rimbaud la perçoit : (...) “C'est la mer allée / Avec le soleil” »

bestiales ». « Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes, et usent de la comédie magnétique » : la sacristie devient lupanar, l'enfant devient objet sexuel, l'autorité spirituelle instrumentalisée en autorité sexuelle. « Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent » disent l'excitation de ces abuseurs, « les larmes et des filets rouges ruissellent », plaies des enfants abusés. « Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des mois entiers » : durée du viol et de sa répétition dans le temps. « J'ai seul la clef de cette parade sauvage », conclut le poète qui ne s'en enorgueillit pas, contrairement à ce qu'on croit, mais souffre de ce secret indicible.

Indicible et pourtant dit, plus que suggéré dans l'une de ses premières proses, « Un cœur sous une soutane », chargée, sous un mode bouffon, d'allusions sexuelles, notamment lors d'une scène où l'élève est convoqué chez le « sup^{xxx} », un prêtre de l'internat dont le « nez semblable à une batte était mû par son branle habituel ». ⁹⁰ La « poésie » du jeune homme est dans ce texte un euphémisme pour son sexe, que « Jxx, le plus féroce des jansénistes » a « fait passer » « dans les mains de tous ses amis » avant de le livrer au prêtre en question. S'enchaînent alors les « il mouilla l'extrémité de son pouce », « Il ravalait ma poésie ! Il crachait sur ma rose ! », suivi de cette remarque qui rappelle la comédie, la « parade sauvage », évoquée dans « Parade » : « il faisait le Brid'oison, le Joseph, le bêtiot, pour salir, pour souiller ce chant virginal. » Puis « et ! il éclata ! (...) en fronçant avec un frisson son abdomen proéminent ». Ensuite la scène se redouble :

... Il se tut... - Puis : Le jeune Jxxx m'a fait un rapport où il constate chez vous un écartement des jambes, de jour en jour plus notoire, dans votre tenue à l'étude (...) Approchez-vous, à genoux, tout près de moi ; je veux vous interroger avec douceur ; répondez : vous écartez beaucoup les jambes, à l'étude ?

Puis il me mettait la main sur l'épaule, autour du cou, et ses yeux devenaient plus clairs, et il me faisait dire des choses sur cet écartement des jambes..... Tenez, j'aime mieux vous dire que ce fut dégoûtant (...) et je venais dans cette chambre, me f... sous la main de ce gros !...

Oh ! Le séminaire !...

Voyons « Barbare ».

Voici la Femme dont le corps
Fait sur les gestes et les signes
Courir la musique des lignes
En de magnifiques accords.
Je m'élançai comme un barbare

écrit Germain Nouveau dans son poème « La statue » du recueil *Valentines*, en une sorte de résumé fulgurant du poème « Barbare » des *Illuminations*. ⁹¹ Continuant à nous demander qui est l'auteur réel de ce recueil composé par des éditeurs et attribué à Rimbaud à partir de textes copiés de la main de Rimbaud et de Nouveau mais non signés ni revendiqués par l'un ou l'autre poète, relisons aujourd'hui ce texte réputé parmi les plus énigmatiques. Mais avant de savoir de qui il vient, essayons de dégager un peu de quoi il parle.

Le premier vers est clair :

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,

situant le texte au-delà du temps humain, évoque un jour de jugement dernier, logiquement suivi de scènes apocalyptiques dont les deux poètes, par leur éducation catholique, étaient imprégnés. Les « fanfares d'héroïsme » rappelant les trompettes de l'Apocalypse, « loin des anciens

90 Arthur RIMBAUD, *Un cœur sous une soutane, intimités d'un séminariste*, Avant-propos de Louis Aragon et André Breton, Paris, Ronald Davis, 1924

91 Germain NOUVEAU, *Valentines...*, *op.cit.*, p.47

assassins » la séparation qui s'y opère entre les justes et les iniques, les « brasiers pleuvant », les « rafales de givre », le « vent de diamants », le « choc des glaçons aux astres » les précipitations d'astres, d'éclairs et de grêle sur la terre dans le texte biblique dont l'auteur se tient sur les grèves de la mer, donc du même point de vue que celui de « Barbare ». Quant à « la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques », ne rappelle-t-elle pas celle de la Femme de l'Apocalypse qui crie dans les douleurs et le travail de l'enfantement ?⁹² Cette vision biblique n'est-elle pas transposée aussi dans « le pavillon en viande saignante » du poème ? Mais qu'est-ce qu'un pavillon ? D'abord, dit le dictionnaire, une tente militaire – et l'apocalypse est un temps de grands combats, d'où aussi peut-être la « viande saignante ». Puis l'étoffe qui recouvre le ciboire, le tabernacle, c'est-à-dire l'endroit où se tient le corps du Christ sous la forme de l'hostie – la « viande saignante » pourrait alors désigner, par l'évocation du corps saignant, l'ordonnateur de la révélation autant que la femme en train de le mettre au monde, le poème mêlant les grands bouleversements du jour du jugement et l'« arrivée » dans les « douceurs » répétées de la cité céleste.

Un grand texte est toujours polysémique. « Le pavillon » qui est, après un vers d'introduction-prologue, le premier puis le dernier mot de « Barbare » résonne finement et fortement comme étant celui qui se dit dans l'Apocalypse l'Alpha et l'Oméga, le Premier et le Dernier - le « verbe de dieu » dont, dit le texte biblique, « le manteau qui l'enveloppe est trempé de sang ».⁹³ Le « cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous » ne serait-il pas évidemment un rappel de celui du Christ ? Mais ce sens premier et dernier n'empêche pas le déploiement d'images plus quotidiennes, comme les pavillons montés dans les jardins, et notamment au jardin des merveilles Mabilille qui a pu inspirer d'autres poèmes du recueil ainsi que l'a souligné Eddie Breuil (certains vendant des viandes), ou encore les drapeaux qui pavoisent les navires ou autres mâts – et il n'est pas impossible que l'un ou l'autre des poètes, et spécialement Nouveau, grand amateur d'art et de « reines » et « dames », ait vu et gardé en mémoire les tapisseries (cf « la soie » du poème) de la Dame à la licorne, au musée de Cluny assez récemment ouvert dans le Quartier latin qu'ils fréquentaient, avec leurs pavillons aux couleurs sanglantes, leurs pluies de fleurs blanches et de petites flammes, leur dame arrivée en apothéose à son « seul désir ».

Germain Nouveau consacra beaucoup de poèmes aux femmes, souvent déifiées, et fut un grand mystique. Nous pouvons voir d'autres indices de sa participation, pour le moins, à l'écriture de « Barbare », dans certaines reprises du vocabulaire du texte dans d'autres de ses poèmes. Outre les vers cités au début, notons les termes « cendres », « diamant et feu », « s'écume », dans son poème « Ciels ».⁹⁴ Ou encore, dans son poème « Le Mistral » la rime « fanfare/barbare », la « bannière » (proche du pavillon), et aussi, rappelant le « vent » et le « virement des gouffres » dans « Barbare », les « feuilles qui s'en vont en ronde » et ce vent de l'esprit qui œuvre à ce « que ce soit à n'y rien comprendre ».⁹⁵ Sauf si on est assez attentif, pas trop dur du pavillon, et doté d'un peu, comme Nouveau le disait de lui-même (dans une lettre à Richepin du 12 février 1877), de « l'instinct de cette langue qui n'est ni d'hommes ni de femmes mais d'Esprits, de sorciers et de fées. » N'oublions pas qu'à la fin de sa vie, Nouveau signait ses textes « La Guerrière ».

Voyons Hortense, dans le fameux poème « H ». Et puisque les poètes nous intiment, à la fin de ce texte en forme d'énigme : « trouvez Hortense », trouvons. Un indice ? Il y en a un dans la première phrase, précisément dans ses deux derniers mots : « atroces d'Hortense ». Comment cela sonne-t-il à notre oreille – à notre pavillon ? Un autre indice ? En voici un dans la dernière phrase, dans ces deux mots : « sol sanglant ».

Quel sol est sanglant ? Celui d'un champ de bataille. Mais encore ? Celui d'une boucherie. Et quelle langue parle-t-on dans une boucherie ? Le loucherbem. Un argot des bouchers que Marcel Schwob a étudié, une sorte de verlan. Ici nos poètes ne pratiquent pas vraiment le loucherbem, mais

92 *Apocalypse* 12

93 *Apocalypse* 19, 13

94 Germain NOUVEAU, *Valentines...*, op.cit., p. 222

95 Germain NOUVEAU, *Poésies d'Humilis et vers inédits*, texte établi par Ernest Delahaye, Paris, Albert Messein, 1924, p. 169-172 ; wikisource.org

ils jouent avec la langue : « atroce/Hortense » est en quelque manière une inversion des sonorités d'un mot à l'autre. Il faut comprendre que comme dans « Barbare », les poètes jouent dans ces textes écrits ensemble avec la langue (les barbarismes peuvent faire partie de ces jeux). « H » se présente clairement comme un jeu, une devinette. La réalité est voilée par les poètes en même temps qu'elle est révélée : aux lecteurs de procéder à leur tour au dévoilement, comme il le leur est demandé : « trouvez Hortense ».

Verlaine a dit que Rimbaud lui avait donné comme titre de l'ensemble de ces textes à envoyer à Germain Nouveau *Illuminations*. Qu'il s'agissait du mot anglais signifiant enluminures. Pour travailler sur ce sujet, nous avons enluminé, au stylo et aux crayons de couleur, des reproductions des pages manuscrites des *Illuminations*. Illuminations sur illuminations, « lumière sur lumière », comme le dit de l'être de Dieu l'un des plus fameux versets du Coran⁹⁶ – livre auquel nous faisons allusion car Rimbaud l'a connu très tôt, bien avant de partir en terres d'islam et de mourir en prononçant à plusieurs reprises « Allah kerim », l'un des 99 noms de Dieu, « Le Généreux ». Quoi qu'il en soit, en anglais ou en français, choisi par Rimbaud et/ou Nouveau ou par Verlaine, ce titre, choisi en tout cas par un grand poète, scintille comme l'étoile au-dessus de la crèche, comme les lettres et les dessins dorés dans les manuscrits des textes saints : en faisant signe qu'il s'agit là d'une scène sacrée. Après la profanation du sacré dans *Une saison en enfer*, la sacralisation du profane dans les *Illuminations*. Ou plutôt sa sanctification – opération qui opère moins une séparation entre deux mondes que la métamorphose du profane en un monde unifié par la grâce poétique, la réunion du discours et du dessin par la puissance imaginaire de la parole.

Nous avons vu que « Barbare » est une évocation – plus barbare qu'orthodoxe - de l'Apocalypse. Dans le poème « Soir historique » (qui se trouve deux pages avant « H » dans les éditions actuelles), les évocations d'événements historiques s'achèvent par une vision apocalyptique emportant la « chimie sans valeur » qu'est devenu le monde, auquel « le plus élémentaire physicien sent qu'il n'est plus possible de se soumettre ». « H » parle d'« hydrogène clarteux » (barbarisme) et on se souvient que H est la lettre qui en chimie et en physique désigne l'hydrogène, élément atomique le plus simple, aussi simple que notre physicien élémentaire. Bien, mais ce n'est pas encore le fin mot de l'affaire.

Illuminations voile un autre mot comme Hortense voile un autre mot. Hortense vient de *hortus* qui signifie jardin, nos latinistes le savaient parfaitement. Qui signifie plus particulièrement jardin clos. Comme l'Éden ? Ou tout simplement comme la Terre, monde des hommes, « planète emportée » comme il est dit à la fin de « Soir historique ». Décidément il nous faut revenir à cette affaire d'espèce de transformation des mots. N'est-ce pas ce à quoi nous invite le poème « Bottom », poème précédant juste « H » – et ce n'est pas là arbitraire d'éditeur puisque les deux textes sont copiés à la main sur une même page, le premier au-dessus du second. « Bottom » est bien sûr une référence au personnage de Shakespeare changé en âne dans le *Songe d'une nuit d'été* – aucun doute là-dessus puisque le mot âne figure bien dans la dernière phrase du poème. Poème qui s'intitulait d'abord « Métamorphoses » - le titre a été barré et remplacé à la main. Qui fait l'âne emporte la belle, telle pourrait être la morale de la scène. Alors, si « H » le faisait aussi ? Cette Hortense, n'est-elle pas une métamorphose d'un autre mot ? *Bottom* n'est pas seulement le nom d'un âne, cela signifie aussi fond, derrière. Pour trouver Hortense, cherchons derrière.

Revenons à « Soir historique ». À la fin, au moment apocalyptique, le poème évoque la Bible et les Nornes, Parques de la mythologie scandinave dont Leconte de Lisle avait fait un poème, relatant l'origine et la fin du monde à venir.⁹⁷ Un moment « qu'il sera donné à l'être sérieux de surveiller », est-il écrit dans « Soir Historique ». Or « H » nous dit que Hortense a été « sous la surveillance d'une enfance ». Quelle enfance ? Ne serait-ce pas celle de l'humanité ? Tandis que ceux qui approchent de la fin de l'histoire, s'ils sont sérieux, doivent aussi la surveiller. Cette

96 Coran 24, 35

97 LÉCONTE DE LISLE, « La Légende des Nornes », in « Poèmes barbares », in *Œuvres de Leconte de Lisle*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, s. d. (1889?), p. 48-55 ; wikisource.org

Hortense aux « gestes atroces » violé(e)s par « toutes les monstruosités », qui est-elle sinon l'Histoire, surveillée par les grands textes de l'enfance de l'humanité, Bible et autres livres mythologiques, l'Histoire dont la mécanique est une érotique, et le repos l'amour ? « Ardente hygiène des races », elle les fait se mêler et se renouveler. Avec sa porte « ouverte à la misère », n'est-elle pas la révélatrice de « la moralité des êtres », qu'ils la subissent ou qu'ils la fassent, « en sa passion ou en son action » ? Et ce qui révèle, « terrible frisson des amours novices », n'est-ce pas l'Apocalypse, c'est-à-dire la Révélation ? L'anglais *illumination* a d'autres sens que « assiette peinte ». Il peut signifier aussi inspiration, et révélation.

« L'aisance de l'un à se couler dans la parole de l'autre pour la prolonger met en évidence le caractère général des mécanismes mentaux qui entrent en fonctionnement quand la raison s'assoupit », écrit Marguerite Bonnet, commentant l'écriture commune par Breton et Soupault des *Champs magnétiques* (notice de l'édition en Pléiade). Une voie dans laquelle les avaient précédés Rimbaud et Nouveau, un printemps de 1874 à Londres.

« Nous t'affirmons, méthode ! » s'écrie le poète des *Illuminations* dans « Matinée d'ivresse ». Si je dis ici « le poète », c'est parce que c'est ce que semble affirmer ce « nous » de « Nous t'affirmons, méthode ! », en écrivant, quelques lignes plus haut dans le même poème « nous si digne », accordant le singulier au pluriel (le manuscrit fait preuve d'un s final barré à l'adjectif) : les deux poètes, le temps du travail en commun, n'en font plus qu'un.

Nous avons vu que les auteurs de « H » ont dévoilé, tout en le voilant, leur jeu : il s'agit d'un jeu, et d'une invitation à jouer pour le lecteur, à déchiffrer l'énigme que sont ces *Illuminations*. Jeu avec les mots, inversions et barbarismes donnant la clé de l'ensemble du texte, de l'esprit dans lequel il a été écrit. Selon Eddie Breuil, Nouveau a eu connaissance en 1906 de la publication du recueil intitulé *Illuminations*. Dans l'édition de 1898, dont la préface comportait alors une parole « apocryphe » (ou non) de Rimbaud, jugeant ce recueil « absurde, ridicule dégoûtant » - si cette parole n'était en fait pas apocryphe, elle pourrait s'expliquer sans peine par la propension au voilement et à l'inversion que nous avons vue comme faisant partie du jeu. Nouveau aurait alors répondu par un poème publié à titre posthume où il reprenait ces trois adjectifs (« absurde écolier », « ridicule amant », « dégoûtant chanteur »). Il y parlait de « note inexacte » et de « vers cirés par antithèse ». Il y disait aussi : « Vous qui coiffez les gens, vous voilà bien coiffé ». Qui donc désignait ce vous, sinon Rimbaud et lui-même, Nouveau, qui par leur méthode avaient coiffé au sens de séduit et dépassé, les gens - ou encore s'étaient coiffés eux-mêmes d'une tête d'âne, « absurde, ridicule dégoûtant », comme « Bottom » ? À moins qu'il ne se moque de Rimbaud, ou de lui-même, finalement occulté dans la publication – tous ces sens ne s'excluant pas les uns les autres. « Petite veille d'ivresse, sainte ! », est-il écrit dans « Matinée d'ivresse » « quand ce ne serait que par le masque dont tu nous as gratifié. » Et aussitôt : « Nous t'affirmons, méthode ! »

S'il est aujourd'hui impossible de savoir quel est, dans les *Illuminations*, l'ensemble qui a été œuvré par Nouveau et Rimbaud à Londres et quelles sont les pièces qui n'en font peut-être pas partie, l'étude des textes permet cependant de réunir des indices sur la raison pour laquelle est écrit dans « Vies II », poème précédant de peu « Matinée d'ivresse » : « Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé, un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour ». « À une raison », précédant immédiatement « Matinée d'ivresse », commence par cette phrase : « Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie ». Mon intuition est que Rimbaud a inventé de pratiquer une écriture commune avec Nouveau, d'où « l'harmonie », qui est aussi « clef de l'amour ». « Tous les sons » : les phrases sortant de la bouche des poètes, et s'harmonisant dans l'écriture. Dans « Jeunesse IV » il écrit : « Mais tu te mettras à ce travail : toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. Des êtres parfaits, imprévus, s'offriront à tes expériences. » Nouveau ne fut-il pas cet être parfait et imprévu avec lequel il partit soudain à Londres, ce poète comme lui fantasque, errant et détaché du monde, l'être décrit dans « Veillées » comme « l'ami ni ardent ni faible. L'ami. » et peut-être « l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée » - le partenaire de vie et de travail qu'il lui fallait après la saison en enfer avec Verlaine ?

Les *Illuminations* peuvent être lues comme une sorte de réécriture plurielle et « barbare » (y compris avec ses barbarismes ou étrangetés langagières dont il ne faut plus s'étonner ni chercher à les corriger puisqu'elles sont volontaires) de l'*Apocalypse*, avec leurs tableaux et leur aspiration non plus à une cité céleste comme dans le texte biblique mais aux terrestres « splendides villes » promises à la fin d' *Une saison en enfer*. Orphée et Eurydice l'un de l'autre, Rimbaud et Nouveau ont entrepris par l'écriture, en poètes, de se sortir l'un l'autre de la mort : débouchant logiquement sur un temps d' « après le déluge », un temps de nouvelle apocalypse où le « pavillon », tout en évoquant le Christ n'est plus vraiment lui mais ce « Génie » qui est « l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité : machine aimée des qualités fatales » - la machine étant celle de leur méthode d'écriture impactant le destin. Ce pourquoi, grâce au génie des deux poètes, ce qui sauve se démarque du premier Christ : « Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption (...) de tout ce péché : car c'est fait ».

« Cela commença sous les rires des enfants, cela finira par eux », s'exclament les poètes dans « Matinée d'ivresse », le poème des *Illuminations* où ils mentionnent leur « méthode ». Les enfants, ce sont eux-mêmes, rieurs comme on l'est à leur âge (Nouveau en particulier l'était fort) et s'adonnant à ce jeu excitant ici appelé « poison » (comme le stupéfiant dont Baudelaire disait : « sous l'empire du poison, mon homme se fait bientôt centre de l'univers »), en lequel ils ont « foi », qu'ils ont inventé pour écrire une « œuvre inouïe » puisque écrite à deux, par un « corps merveilleux », surnaturel, « promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés », corps et âme créés par eux en donnant « notre vie tout entière tous les jours » (formule christique mais sans l'idée de sacrifice, dont nous avons vu qu'elle était évacuée dans « Génie ») afin de peindre ces tableaux (« chevalet féérique ! ») d'une nouvelle révélation, où, nous l'avons vu, la vérité souvent se voile en se disant dans l'inversion : « nous si digne de ces tortures ! » « Voici le temps des *Assassins* ».

Assassins qui sont en fait « deux enfants fidèles », avec leurs « quatre yeux étonnés », comme il est dit dans les « Phrases », ou bien des « ouvriers », et aussi, dans le poème éponyme, « des orphelins fiancés ». Deux poètes qui tantôt semblent écrire en se répondant, chacun ajoutant son coup de pinceau au tableau, une phrase après l'autre (alternance parfois indiquée par des tirets ? En tout cas on a tort de les enlever à l'impression entre les derniers mots de « Génie »), ou bien quelques phrases de l'un alternant avec quelques phrases de l'autre, voire un poème ou parfois un récit de rêve après l'autre, se coulant dans la même écriture, le même être, mais chacun avec son existence, ses souvenirs, ses émois, ses blessures : « Que j'aie réalisé tous vos souvenirs », dit « Phrases » où on lit aussi « en une maison musicale pour notre claire sympathie ».

« Jeunesse I » livre des éléments sur leur façon d'œuvrer. La « demeure » y est occupée par la « descente du ciel et la visite des souvenirs et la séance des rythmes », et on peut se demander s'il n'y avait pas une forme ritualisée de ces séances, un démarrage peut-être vaguement comparable aux séances de spiritisme pratiquées par Hugo – alors « les calculs de côté » ne seraient pas à entendre comme les calculs mis à l'écart, mais les calculs obliques pour déclencher l'inspiration. Quoiqu'il en soit, viennent ensuite les visions, animaux et personnages se présentent à l'un et à l'autre qui ont font des phrases poétiques. Et si « le monde de l'esprit » est associé à une « descente du ciel » dans la première phrase du poème, ce que la dernière phrase appelle « l'œuvre dévorante » « qui se rassemble », maintenant « remonte ». « Dans les masses », trouve-t-on écrit dans les éditions imprimées. Or sur le manuscrit on lit « dans les mousses ». Ce n'est pas du français ? Dans le même texte, « desperadoes » non plus : c'est un mot espagnol employé à l'anglaise, avec le pluriel de cette langue. « Mousses » en anglais signifie marécages, ou mousses. Ni Freud ni Breton n'ont encore parlé, mais Rimbaud et Nouveau par leur « étude » en acte savent que si l'inspiration vient de « l'inévitable descente du ciel », l'œuvre, elle, « dévorante », remonte avec « bruit » (les phrases qui sortent) des profondeurs terriennes, humides, primitives de l'être.

« Matinée d'ivresse » est souvent commenté comme l'évocation d'une séance de haschich, Hortense dans « H » est vue comme la masturbation ou la prostitution... Comme diraient les auteurs des *Illuminations*, « la musique savante manque à notre désir ». Ni Rimbaud ni Nouveau ne s'en

tenaient à des évocations aussi plates et ignorantes, pour ne pas dire misérables. Ne nous laissons pas aveugler par le caractère « scandaleux » des poètes, ne laissons pas le trivial de notre regard plomber et occulter leur œuvre, puissamment subversive et ressuscitante. Car si « cela commençait par toute la rustrerie, voilà que cela finit par des anges de flamme et de glace » (« Matinée d'ivresse »).

Selon Roberto Calasso,

« Naturaliste obstiné de la métaphore, Kafka parvenait à ramener presque tout, et en premier lieu l'écriture, à ce moment mystérieux où de la lettre se dégage l'image – et où, à partir de ce moment précis, ce qui pouvait être considéré comme réel se détraque. »⁹⁸

La fin du *Procès*, « c'était comme si la honte dût lui survivre », pourrait signifier : c'était comme si la honte de la parole dût lui survivre. On sait que Kafka avait demandé à Max Brod de détruire ses manuscrits après sa mort. Qu'il a exprimé à la fois la jouissance et la culpabilité liées à l'écriture. Pour lui, la faute de l'homme n'était pas d'avoir consommé le fruit de l'arbre de la connaissance, mais le fait que cette consommation l'ait empêché d'accéder à l'arbre de vie.

Kafka se voyait dans la position d'un homme soumis à trois impossibilités : celle d'écrire en tchèque (langue qu'il ne maîtrisait pas) ; celle d'écrire en allemand (langue du dominant, signe de son asservissement) ; celle de ne pas écrire. Il choisit, ou plutôt il fut obligé d'écrire en allemand, un allemand certes très personnel mais tout de même l'allemand, cette langue qui le posait en traître du peuple tchèque et aussi du peuple juif (impossibilité d'écrire en yiddish).

Il choisit, ou plutôt il fut obligé d'écrire ; et malgré sa tentation et ses tentatives de fonder un foyer, pour l'écriture dut renoncer à la vie, du moins à la « vie normale » - encore un motif de honte due à un sentiment d'incapacité, et de trahison à l'égard de Felice, qu'il fit si longtemps attendre en vain, à l'égard de ses autres fiancées passagères qu'il désespéra avec la même constance – jusqu'au moment où, malade et assuré de se trouver dans l'impossibilité de fonder ce fameux foyer, il put enfin s'arracher aux *griffes de la petite mère*, Prague, et partir vivre, finir ses jours, avec la douce et jeune Dora.

Le *Procès* pourrait désigner le Verbe, le processus du verbe se retournant contre l'homme, d'un verbe qui accuse l'homme, le désigne en faute – faute hautement inavouable sans doute puisqu'elle reste épouvantablement impossible à connaître, aussi impossible à connaître que la porte de la Loi demeure impossible à franchir.

« Comment un homme peut-il être coupable ? », demande K.

Kafka aspire à l'innocence, la revendique même :

Étrange, mystérieuse consolation donnée par la littérature, dangereuse peut-être, peut-être libératrice : bond hors du rang des meurtriers, acte-observation. Acte-observation, parce qu'une observation d'une espèce plus haute est créée, plus haute mais non plus aiguë, et plus elle s'élève, plus elle devient inaccessible au "rang", plus elle est indépendante, plus elle obéit aux lois propres de son mouvement, plus son chemin est imprévisible et joyeux, plus il monte.⁹⁹

Mais il le dit encore en terminant sa *Lettre au père*, c'est comme si la honte devait lui survivre. Le verdict du père c'est la mort, où dans le *Verdict* le fils se précipite dans l'allégresse du soulagement tant a clairement éclaté l'impossibilité de vivre dans le mensonge général, l'essence implacablement mensongère du monde.

Il sauta le garde-fou (...) et se laissa tomber dans le vide. À ce moment, il y avait sur le pont une circulation littéralement folle.¹⁰⁰

98 Roberto CALASSO, *K.*, Paris, Gallimard, 2005, p. 183-184

99 Franz Kafka, *Journaux*, trad. Marthe Robert, 27 janvier 1922, *op.cit.*, *ibid*

100 Franz KAFKA, « Das Urteil », *Arkadia, ein Jahrbuch für Dichtkunst*, édité par Max Brod au printemps 1913, P. 53-65. Trad. d'Alexandre Vialatte : « Le Verdict », in *Œuvres complètes* t.II, trad. de l'allemand (Autriche) par Jean-

Max Brod raconte que Kafka lui a dit : « Sais-tu ce que signifie la phrase finale ? J'ai pensé en l'écrivant à une forte éjaculation. »¹⁰¹

Circulation, libération, jouissance. Littéralement folles. Folles, à la lettre : hors de la commune raison. À la lettre, une circulation folle qui précipite le texte à sa fin en même temps que le sang précipite l'être de chair à la jouissance. Proximité immense, simultanéité du sang (de l'écriture ADN qu'il est) et de la lettre écrite. Comme le dit Rimbaud :

Des humains suffrages,
Des communs élans,
Là tu te dégages
Et voles selon.¹⁰²

Le bond, le saut, font sortir du rang. Quel rang ? Celui des meurtriers, mais encore ? Celui de la phrase mensongère, celui des menteurs. Qu'est-ce que ce mensonge ? Qui ment ? Ni le gardien de la porte de la Loi, ni l'homme qui attend devant. Ni le tribunal, ni Joseph K. Le mensonge est dans le rapport de l'homme à la Loi. À l'interdit posé par le père. Et ce rapport c'est le Verbe. Le Verbe, le sang codé qui préexiste à l'homme et qui l'a condamné à ne pas pouvoir manger du fruit de l'arbre de vie. Il n'y a pas de rapport légitime de l'homme à la vie, sauf lorsque la lettre emporte le sang à sa suite, non dans la mort, comme on le croit trop vite en lisant *Le Verdict*, où Georg Bendemann, par une matinée de printemps, se jette à l'eau dans un éblouissement, mais dans l'autre vie, celle où la Loi n'a plus cours, où le cours qui règne et court est celui de l'être. Bendemann, comme son nom l'indique, a « plié l'homme », l'homme condamné par la fatalité – l'a plié comme le saint dont il porte le prénom a terrassé le dragon, et le pliant, l'a transformé, métamorphosé, libéré.

Josef K dans *Le Procès* est l'homme d'avant la parole de Paul de Tarse qui affirme que la loi du père n'est rien : « La circoncision n'est rien, l'incirconcision n'est rien »¹⁰³. Après que l'abbé lui a raconté la parabole de l'homme devant la porte de la Loi il marche avec lui dans la nuit de la cathédrale, puis soudain demande si l'entrée est loin et sous prétexte d'avoir à retourner à la banque s'en va, plein d'inquiétude.

À bien des reprises les personnages de Kafka se font si humbles ou si petits, cafard, souris, singe, chien, pelote, taupe ou encore champion de jeûne, artiste de la faim finissant par fondre d'anorexie, que l'on pourrait se demander s'il ne s'agit pas là d'une tentative pour passer par la porte étroite du Royaume, à défaut de pouvoir affronter le gardien de la Loi.

Si humbles et méprisables, aussi petits qu'est grande la honte de l'homme.

La honte de Kafka fut aussi celle d'être juif et de devoir se taire quand des défilés de brutes passaient sous sa fenêtre en beuglant des slogans antisémites. D'être pourtant relativement épargné par la violence anti-juive grâce aux talents diplomatiques de son père qui savait faire oublier un peu (faire pardonner ?) ses origines, pour la bonne cause de ses affaires de boutiquier.

Cependant Judas et Pierre étaient chrétiens, et la honte de Kafka est aussi celle de l'homme d'après Jésus. La honte de Kafka est celle de l'homme du XX^e siècle qui allait *laisser faire*, qui avec un sentiment d'impuissance croissante n'en finit toujours pas de laisser faire sous sa fenêtre le crime permanent.

L'idée que le verbe préexiste à l'homme n'est pas seulement une vue métaphysique. Ainsi que chaque élément de la nature, ainsi que la nature entière nous naissons codés, et nous devons nous accommoder de ce langage dont nous sommes faits. L'essence précède bel et bien l'existence, et si l'usage de notre libre-arbitre nous permet d'accomplir les possibilités de notre essence, nous n'en

Pierre Danès, Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte, éd. de Claude David, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1997, p. 191

101 Cité en note in *ibid.*, p. 883

102 Arthur RIMBAUD, « L'Éternité », in *Illuminations*, op.cit.

103 *1 Corinthiens* 7, 19

sommes pas moins déterminés dès la conception par un capital génétique qui est en soi un langage, et qui porte certainement aussi une langue, celle de nos parents et de la longue chaîne de nos ancêtres.

Un exemple éclatant du lien entre écriture et sang se trouve dans une tradition chamanique lignagère en Chine :

Pour les Maîtres de la psalmodie (bimo) de la Forêt de pierre, chamanes des Sani (branche Yi du Yunnan), non seulement le partage des os, et donc de la substance agnatique, d'un lignage d'initiés est essentiel pour devenir bimo, mais également celui du sang. Cette transmission du sang de maître à disciple repose sur la copie de manuscrits transmis au sein des lignages, car ces livres (aux graphies différentes de l'écriture chinoise) renferment le/du se : ce terme spécifique désigne l'écriture-sang propre aux bimo pour qui les concepts d'écriture et de sang ne sont pas dissociés graphiquement.¹⁰⁴

L'écriture pourrait être considérée comme une lecture de notre sang, une traduction, une interprétation de la langue portée par l'écriture qui constitue notre sang. Une langue à laquelle nous n'avons pas davantage accès par la conscience que nous ne saurions être d'emblée conscients de la composition de notre ADN. Sans quoi probablement notre être s'autodétruirait-il instantanément. De même que nous ne survivrions pas trois secondes si nous devons à chaque instant réguler volontairement notre circulation sanguine et toutes les autres fonctions de notre corps au lieu de les laisser travailler dans l'ombre, l'entière connaissance de la constitution et du fonctionnement de notre psyché signerait son arrêt de mort par impossibilité de lui insuffler la fabuleuse volonté de vivre qu'elle ne peut mettre en œuvre que dans le secret de l'instinct.

Qu'est-ce que l'instinct, ce mot qui passe pour dire ce qui est inexplicable ? Un indice : *instinct*, *impulsion*, *pousser*, *pouls* et *appel* sont issus de la même racine indo-européenne *°pel-*, « mettre en mouvement, agiter ». Racine qui a donné le verbe grec *pelemizein*, « mouvoir avec force », qui a donné le mot *polemos*, guerre. D'où nous comprenons pourquoi Héraclite est le philosophe à la fois de la *phusis*, ce qui pousse, du mouvement, ce qui flue, et de la « guerre », ce qui se confronte en vue de l'ajustement des contraires – et que l'instinct dit tout cela.

Or la conscience d'être soumis aux lois secrètes de l'instinct est encore un motif de honte pour l'homme qui prétend à la liberté – et cela même s'il s'accorde à reconnaître la valeur de l'instinct et à tenter d'en faire un allié, même s'il prétend mettre en jeu des stratégies de contrôle et d'utilisation positive de son instinct. La honte est une révolte douloureuse et masquée contre l'immaîtrisé en soi. Et plus encore, elle se révèle chez Kafka être le refus d'un ordre familial, social, politique, qui nie la singularité. Son *artiste de la faim* préfigure à la fois les grévistes de la faim en lutte contre les iniquités et les artistes auteurs de performances dans lesquelles ils se donnent en spectacle au public pour réveiller les consciences. La panthère qui le remplace à la fin de la nouvelle éponyme ne ressemble-t-elle pas aux fauves de Zarathoustra ? Mais encagée, elle n'en est que plus inquiétante, provoquant une fascination morbide du public.

« Et maintenant, rétablir l'ordre ! » dit le surveillant, et on enterra l'artiste de la faim avec la paille. Dans la cage en revanche, on mit une jeune panthère. Ce fut, pour la conscience la plus hébétée elle-même, un sensible rétablissement de voir, dans la cage si longtemps désolée, cet animal sauvage se tourner et virer. Il ne lui manquait rien. La nourriture, la bonne nourriture pour elle, les gardiens ne réfléchissaient pas longtemps avant de l'apporter ; pas une fois elle ne parut avoir perdu sa liberté ; ce corps noble, doté de tout le nécessaire jusqu'à presque s'en déchirer, semblait trimballer aussi avec lui la liberté ; elle paraissait plantée quelque part dans sa dentition ; et la joie de vivre venait avec une si puissante ardeur de sa gorge qu'il n'était pas

104 Monique ABUD, « Les deux voies de transmission de la psalmodie : les bimo au sein de la tradition chamanique lignagère et de la tradition chamanique d'État », *Carnets du Centre Chine (CNRS/EHESS)* (en ligne), 5 mai 2017, <https://cecmc.hypotheses.org/34706>

facile pour les spectateurs de l'affronter. Mais ils faisaient un effort sur eux-mêmes, se pressaient autour de la cage et ne voulaient plus du tout bouger de là.¹⁰⁵

Contenir artificiellement l'énergie vitale, c'est provoquer des pulsions de mort. Écrire, c'est faire se lever par le verbe l'image, et le détraquement de la réalité qui s'ensuit, mais aussi, grâce à cette métamorphose opérée par le verbe (si douloureuse puisse-t-elle être, comme dans *La Métamorphose*), retrouver l'innocence (la notion de culpabilité ne pouvant s'appliquer à une créature d'un autre règne que celui de l'humain), « faire un bond hors du rang des meurtriers ». La littérature est un autre règne, le royaume qui garde l'âme et le corps dans la vérité. « Je puis rire des amours mensongères, et frapper de honte ces couples menteurs (...) il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps » déclare Rimbaud en disant « Adieu » à sa *Saison en enfer*, où, dans « Mauvais sang », il affirmait : « Les criminels dégoûtent comme des châtrés. Moi, je suis intact, et ça m'est égal. »

- Quel est votre processus de travail avec Mark Frost, le coscénariste ?

- David Lynch : Eh bien, au départ, il y a plusieurs années, Mark et moi étions perdus dans un monde sauvage, comme c'est toujours le cas au début. Ensuite, nous avons trouvé une montagne et commencé à grimper et, une fois dépassée la montagne, nous sommes entrés dans une forêt profonde. Au bout d'un moment, les arbres ont commencé à s'éclaircir et en sortant de cette forêt nous avons découvert la petite ville de Twin Peaks. Il fallait que nous fassions connaissance avec les gens de Twin Peaks et leur mystère... Nous avons découvert ce monde. Et dans ce monde, il y a d'autres mondes. C'est comme ça que ça a commencé.¹⁰⁶

À la 53^e minute du troisième épisode de la troisième saison de *Twin Peaks*, un portrait de Kafka apparaît dans le bureau de l'agent sourd du FBI Gordon Cole, personnage incarné par David Lynch lui-même. Juste après, l'agent Albert Rosenfeld évoque « l'absurde mystère des étranges forces de l'existence ». Un peu après encore, l'agent Dale Cooper est filmé de façon à ressembler à Kafka, dans son expression, ses oreilles, son costume.

Dans la 8^e minute du quatrième épisode, la porte rouge du deuxième double de Dale Cooper, devant laquelle une limousine conduit ce dernier, rappelle, par le bois, les lignes et la couleur, le cercueil de Laura Palmer dans la première saison, filmé à l'horizontale bien sûr alors que la porte, en ce moment de résurrection de Dale Cooper est bien sûr verticale. Franz Kafka-Dale Cooper, Laura Palmer-Dale Cooper... *Twin Peaks* se démultiplie constamment en deux pôles, comme aussi, dans l'épisode 3, la répétition des paroles d'autrui par l'agent Cooper revenu de la Loge noire et dans l'épisode 4 la répétition de ce schéma par la répétition des paroles du *doppelgänger* de l'agent Cooper par Gordon Cole/David Lynch. Tout, y compris les lieux, y est jeux de miroirs et de kaléidoscope.

Enfantin, somnambulique, ultralucide. Le personnage de Dale Cooper après sa sortie de la Loge noire est fantastique. Comme Kafka auquel Lynch l'a fait ressembler, il travaille dans une compagnie d'assurances. Il y gribouille des dossiers, des documents d'affaires et son supérieur croit d'abord que cela n'a aucun sens, puis, en réfléchissant, il se rend compte que ces petits dessins révèlent en fait une vérité cachée, une probable grosse escroquerie. Dale Cooper voit, ainsi qu'il a vu au casino, à Las Vegas, les machines à sous prêtes à cracher. Aux innocents les mains pleines, et la vie dans la supérieure vérité, la vérité d'outre-tombe qui dépasse les basses réalités quotidiennes. Derrière la porte du même bois rouge dont fut fait le cercueil de Laura Palmer, la femme de ce Dougie, le deuxième de ses doubles, qu'il incarne et pour lequel il est maintenant pris, pourrait être une Laura Palmer qui aurait été moins fascinante, qui aurait eu une vie plus ordinaire, n'aurait pas

105 Franz KAFKA, « Ein Hungerkünstler », *Neue Rundschau*, 1922. *Un artiste de la faim*, dernières phrases

106 « Twin Peaks : l'intégralité du question-réponse de David Lynch » par Phalène de la Valette, *Le Point*, 10-1-2017, lepoint.fr

été assassinée, se serait mariée avec Dougie-Dale au lieu que Dale cherche qui l'avait tuée, avec laquelle il aurait eu un enfant, et qui s'avérerait posséder en fait un sacré caractère, notamment dans la scène face aux deux extorqueurs de fonds. Les jeux de miroirs dans tous les sens se poursuivent, notamment dans cette scène (épisode 6, 43^e minute) où Dale qui, de même que pour toute conversation il répète les derniers mots qu'on lui dit – mots ordinaires auxquels on ne prête pas attention et qui soudain, quand il les répète, acquièrent une familière étrangeté, deviennent aussi charismatiques et mystérieux qu'une Laura Palmer – alors que son boss à la compagnie d'assurances veut lui serrer la main, au lieu de la lui tendre, l'imité, lui tournant ainsi le dos. Ce qui donne un tableau rappelant *La reproduction interdite* de Magritte. Qui contemple la scène ? Le boxeur à l'affiche derrière eux, dans une position comparable sauf que ses mains sont des poings. En tournant le dos à un certain monde, Dale Cooper combat.

Les quatre W des deux William Wilson d'Edgar Poe font huit V. Le 8 couché est le signe de l'infini, rien ne prouve que Poe y ait pensé pour ce cas mais tout porte à penser, dans ses personnages et son écriture à la réfraction en abyme, qu'il n'aurait pas renié cette pensée. Dans la nouvelle de Borges *There are more things*, l'« habitant » secret de l'étrange maison où le narrateur trouve refuge a pour lit une table d'opération, et pour miroir une glace en forme de V. « Comment pouvait être l'habitant ? » s'interroge le narrateur de Borges, qui se demande aussi « de quelle région de l'astronomie ou du temps, de quel antique et aujourd'hui incalculable crépuscule » il est sorti. La fin de la nouvelle annonce que le face à face va avoir lieu, mais le texte s'arrête avant, la représentation, elle, n'aura pas lieu. Poe a tué le Minotaure, la représentation morbide de l'humain ; Borges à sa suite, muni du fil d'or, a compris qu'il ne rentrera pas à la maison selon l'ancienne façon, que la maison est l'univers entier et que l'univers est un labyrinthe, hanté par la mémoire de l'inhumain mais habitable, explorable.

Dans sa nouvelle *Utopie d'un homme qui est fatigué*, le narrateur voit, dans un autre monde où le temps est celui de l'éternité, des toiles qui le mettent mal à l'aise car presque entièrement laissées en blanc. Son hôte lui explique alors : « Elles sont peintes avec des couleurs que tes yeux anciens ne peuvent voir ». Puis il lui offre un tableau qu'il aime mais qui, une fois de retour dans le monde ordinaire, s'avère blanc car peint dans une époque non encore advenue :

- Il va encore neiger, annonça la femme.

Dans mon bureau de la rue Mexico je conserve la toile que quelqu'un peindra, dans des milliers d'années, avec des matériaux aujourd'hui éparés sur la planète.¹⁰⁷

« Nous nous éloignâmes de la maison, marchant sur la neige nouvelle », dit le narrateur de la nouvelle *Ulrica*. Comme dans un rêve, il se rend dans une auberge avec une femme qu'il a rencontrée la veille – et cette marche dans la neige en compagnie d'une belle étrangère, d'une femme d'un pays lointain qui annonce être sur le point de mourir, s'avère être un passage vers un instant d'amour singulier :

Ulrica était maintenant dévêtue. Elle m'appela par mon véritable nom, Javier. J'entendis la neige tomber plus dru. Il n'y avait plus ni meubles ni miroirs. Il n'y avait pas d'épée entre nous deux. Le temps s'écoulait comme du sable. Séculaire, dans l'ombre, l'amour déferla et je possédai pour la première et pour la dernière fois l'image d'Ulrica.¹⁰⁸

Un monde où l'on peut entendre la neige tomber est aussi bien un monde où l'on peut s'unir à une image. L'image d'une personne rencontrée fait naître les mots de la poésie, qui font naître l'image déclencheuse de jouissance et d'au-delà. Ainsi Borges lit-il, écrit-il, entre les lignes du tigre,

107 Jorge Luis BORGES, « Utopia de un hombre que esta cansado » in *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975. Trad. Françoise Rosset : « Utopie d'un homme qui est fatigué », in *Le livre de sable*, Folio 2003 p. 110 et p.112

108 Jorge Luis BORGES, *Ulrica*, in *El libro de arena*, op.cit. Trad. Fr. Rosset : « Ulrica », in *Le livre de sable*, op.cit. p.26

« un tigre de symboles et d'ombres, / Une série de tropes littéraires », son désir de « l'autre tigre, celui qui n'est pas dans le poème ».¹⁰⁹

Les contes cruels et ciselés de Marcel Schwob, son œuvre savante et singulière firent l'admiration de Borges et l'inspirèrent grandement. Leur œuvre labyrinthique pourrait se résumer dans ce but exprimé par Schwob : « changer la direction des lignes ». *L'Étude sur l'argot français*, son premier livre, date de 1889. Écrite en collaboration avec son ami Georges Guieysse, qui se suicide avant la fin de la rédaction, cette étude est le fruit du goût de Schwob pour les langues, avec ce qu'elles peuvent donner d'aventures et de libertés à qui les fréquente. Il écrit, dans un article de *Spicilège* consacré à Stevenson : « L'écrivain qui rompt l'orthographe traditionnelle prouve véritablement sa force créatrice. Or, il faut bien se résigner : on ne peut jamais changer que l'orthographe des phrases et la direction des lignes ». Après avoir noté que

tous les écrivains du XV^e et du XVI^e siècles usaient d'une langue admirable, alors qu'ils écrivaient les mots chacun à leur manière, sans se soucier de leur forme. Aujourd'hui que les mots sont fixés et rigides, vêtus de toutes leurs lettres, corrects et polis, dans leur orthographe immuable, comme des invités de soirée, ils ont perdu leur individualisme de couleur. Les gens s'habillaient d'étoffes différentes : maintenant, les mots, comme les gens sont habillés de noir. On ne les distingue plus beaucoup.¹¹⁰

En quelque sorte, Schwob veut rendre de la couleur aux mots, les *enluminer*. Orthographe, orthodoxie des mots et de la langue, images figées d'un monde ordonné... En s'intéressant à l'argot, Marcel Schwob passe de l'autre côté du miroir : « C'est une langue artificielle, destinée à n'être pas comprise par une certaine classe de gens. »¹¹¹ Partant du loucherbème, « employé par la corporation des garçons bouchers concurremment avec les classes dangereuses »¹¹², Schwob étend son étude, fait appel à Villon et à Rabelais et démontre que l'argot, loin d'être une langue spontanée, est régi par ses propres lois et se reproduit par dérivation synonymique.

Le Livre de Monelle est peut-être la plus étrange des œuvres de Marcel Schwob. Inconsolable après la mort de Louise, la petite ouvrière avec laquelle il vivait, il se souvient de Thomas de Quincey et de Dostoïevski pour écrire cet hymne à la figure mythique de la fille du peuple pleine de pitié. Avant de se perdre dans les mille visages de ses sœurs (la Perverse, la Fidèle, la Sacrifiée...), Monelle parle et ordonne, à la manière de Zarathoustra : « Détruis, détruis, détruis. »¹¹³ D'apparitions en disparitions, seule et démultipliée, Monelle est l'insaisissable, dans un univers peuplé de masques où le réel est perpétuellement en fuite mais ressaisi par la destruction des illusions, par leur rachat dans l'union des couleurs, réalisée dans le blanc, ce blanc que recherchent les petits pèlerins de *La Croisade des enfants*. « Toutes choses sont blanches. Ainsi soit-il. Amen. »¹¹⁴, dit le goliard dans l'un des récits de ce texte magnifique, composé selon plusieurs points de vue comme le sera plus tard *Tandis que j'agonise* de William Faulkner. Blanches comme l'« Être de Beauté » de Rimbaud, comme la figure énigmatique de Poe à la fin des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Car c'est paradoxalement en allant vers le blanc qu'on peut libérer les couleurs, tel le chasseur de loups Odjigh brisant, au bout d'un long chemin, au prix de sa vie et à la hache trempée de son sang, la barrière de glace - comme dans l'injonction de Kafka selon laquelle « un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous »¹¹⁵ :

109 Jorge Luis BORGES, « El otro tigre » in *El Hacedor*, *op.cit.*

110 Marcel SCHWOB, *Spicilège*, Paris, Mercure de France, 1896 ; in *Œuvres*, texte établi et présenté par Sylvain Goudemare, Paris, Phébus, coll. Libretto, 2002, p. 724

111 Marcel SCHWOB et Georges GUIEYSSE, *Étude sur l'argot français*, Paris, Imprimerie nationale, 1889, p. 6 ; wikisource.org

112 *Ibid.*, p. 7

113 Marcel SCHWOB, *Le Livre de Monelle*, Paris, Léon Chailley, 1894 ; in *La lampe de Psyché*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 157 ; wikisource.org

114 Marcel SCHWOB, *La Croisade des enfants*, Paris, Mercure de France, 1896 ; in *La lampe...*, *op.cit.*, p. 76 ; wikisource.org

115 Franz KAFKA, Lettre à Oskar Pollack, 27 janvier 1904, in *Œuvres complètes* t.3, *op.cit.*, p. 575

Les grands glaçons qui plongeaient dans la nappe solide de l'Océan (...) étaient faits d'eau douce et de neige. (...)

Et soudain la muraille polie se creva. Il y eut un immense souffle de chaleur, comme si les saisons chaudes étaient accumulées de l'autre côté, à la barrière du ciel. La percée s'élargit et le souffle fort entoura Odjigh. Il entendit bruire toutes les petites pousses du printemps, et il sentit flamber l'été. Dans le grand courant qui le souleva, il lui sembla que toutes les saisons rentraient dans le monde pour sauver la vie générale de la mort par les glaces. Le courant charriait les rayons blancs du soleil, et les pluies tièdes et les brises caressantes et les nuages chargés de fécondité.¹¹⁶

Ainsi la logique profonde des contes, des petites histoires, rejoint-elle la logique profonde de l'Histoire que cherchait l'historien Alphonse Dupront :

Montée de sève et migrations ont comme les correspondances d'un culte. À leur propos, Paul Alphandéry a évoqué le *ver sacrum*. Le sacre du printemps prend dans nos cultures contemporaines d'autres résonances, mais le souffle procède des mêmes sources cosmiques, ce retour d'élan vital qui donne l'ivresse de toutes les aventures, une frénésie de possession du monde et une puissance d'éternité. Ce n'est d'ailleurs point hasard, quand les croisades s'épuisent, que surgissent les croisades d'enfants et que, dans une époque moderne déjà avancée, des troupes d'adolescents se mettent en route des quatre coins de l'Europe occidentale pour gagner Saint-Michel au Mont-Tombe et y retrouver, par l'Archange, leur promesse d'immortalité.¹¹⁷

« Et les voix blanches seront joyeuses dans la nuit », concluent les petits pèlerins de Schwob, futurs « petits ossements blancs étendus dans la nuit. »¹¹⁸

*

Fin de la cinquième partie de la publication
(voir les autres dans la note de blog)

© Alina Reyes
journal.alinareyes.net

116 Marcel SCHWOB, « La mort d'Odjigh », in *Le Roi au masque d'or*, Paris, Ollendorf, 1892 ; in *Œuvres*, *op.cit.*, p. 260 et 261

117 Alphonse DUPRONT, *Du Sacré. Croisades et pèlerinages, Images et langages*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1987, p. 20

118 Marcel SCHWOB, *La croisade...*, *op.cit.*, p. 92 et p. 109