



FRANÇOIS BON
EXERCICE DE LA
LITTÉRATURE

Cet essai est basé sur les notes de préparation de cinq conférences prononcées à la Villa Gillet, de Lyon, dans le cadre de ses « Leçons de poésie », de janvier à mai 1999. Merci à Guy Walter.

ISBN 978-2-8145-0138-6

© *François Bon & publie.net* – tous droits réservés
première mise en ligne sur publie.net : octobre 2008
version mise à jour le 20 février 2010

PRÉAMBULE _ AU RISQUE DU MONDE 5

I _ DIRE DANS L'ÉCARQUILLÉ 24

*II _ PROGRESSER VERS UNE PRÉSENTATION DU MONDE
COMME PROBLÈME 68*

*III _ LA LITTÉRATURE COMME CONFIGURATEUR DE
MONDE 110*

IV _ FIN DU ROMAN, ROMAN SANS FIN 146

PRÉAMBULE AU RISQUE DU MONDĒ

Au risque du monde.

Les quatre volets de cette étude rédigés, quand on voudrait d'abord établir une sente qui en permette une vue globale, et d'en justifier le parcours, peuvent venir ainsi quatre mots et qu'on se dise qu'il ne faut que ces mots.

Sans doute parce que le terrain de dialogue il faut d'abord l'établir, le révéler à soi-même. Ce qu'on a, de toujours, ressenti comme obstacle ou contrainte, mais avec cette certitude que le travail devait se faire à cet endroit précis, qu'à ce seul endroit était une chance peut-être d'aboutir, d'être agi par ce qui relevait de la plus profonde communion qu'en soi en ressent, la lecture comme longue et quasi native histoire, vient un moment où il s'agit de se hisser soi-même à comprendre en quoi ce qu'on trouvait

comme légitimité à ce travail en assignait la décision esthétique à un choix mû par son objet lui-même, et en quoi cet écart on peut s'y tenir et le comprendre à condition d'en référer à l'histoire personnelle de ses lectures, du rapport qu'on a, quand bien même le mot ne réfère pas à un contenu absolu, mais à cet écart même, voyageant dans le temps et selon les œuvres, à la littérature.

Donc revenir d'abord à ces lectures, le chemin continu depuis l'émerveillement de gosse (mes premiers souvenirs conscients liés à la narration et à la poésie remontent à une expérience très brutale faite bien avant de savoir lire, et qui requérait déjà la mémoire et la voix : se lever pour réciter à sa propre mère en blouse blanche, devant son tableau noir d'institutrice de maternelle, une fable incluant justement une mère et son fils, des crapauds, un hibou dans l'arbre et la désobéissance de l'enfant crapaud — évidemment ça finissait mal —, j'étais là dans l'hostilité des autres, qui disaient chouchou, chouchou quand je vivais l'inverse, à Saint-Michel en l'Herm, Vendée, en 1957 sans doute, mais la littérature depuis est tou-

jours restée pour moi ce risque de l'instant, debout et découvrant la tension en soi d'une voix qui n'est pas la voix du quotidien). À considérer cela depuis assez d'écart, les étapes se démultiplient et diffractent, bien longtemps avant les expériences évidemment plus fondamentales, mais c'est déjà trop en juger. Un livre par exemple garde pour moi une influence considérable, le titre c'est *François Crabet*, et je n'ai jamais retenu le nom de son auteur : étape historique de la littérature, qu'on reparaît pour soi-même. De la digue que je voyais du fond du jardin, séparé de la mer par des marais en dessous du niveau de la mer, le village étant dressé sur une ancienne île que plus tard je retrouverais dans Rabelais, un crabe venait au village, mon village, traversait évidemment de graves aventures, mais finissait par s'en tirer. Ce grossissement du monde allait avec ma myopie, mais surtout, l'idée que découvrir mon propre monde, mon jardin lui-même, pouvait passer par un livre. Plus tard, je lirais ainsi tout Ernest Pérochon, parce qu'il était de Luçon.

C'est un vieil héritage, et cela mérite d'être considéré parce que ce n'est pas seulement une histoire

personnelle, liée au fait que ma mère, enseignante, était fille et petite-fille, même arrière petite-fille, d'enseignants dans ce marais vendéen. Il y avait à la maison, dans le grenier, parce qu'exposer des livres sur des étagères ne serait pas venu à l'idée, des livres rouges qui étaient les livres de prix accordés à l'École Normale d'Instituteur de Luçon. Dans ces livres, un Tolstoï, des Dickens. Chez mon grand-père, une armoire vitrée, des livres évidemment sur les insectes, les oiseaux, les plantes, un Rabelais offert par un compagnon de tranchée, un Balzac complet, le livre sur les étoiles de Flammarion, des dictionnaires avec des illustrations de son propre temps à l'École Normale d'Instituteurs de La Roche-sur-Yon. C'est là, par exemple, qu'à douze ans j'ai trouvé le Scarabée d'or d'Edgar Poe, piste suffisante pour se procurer la suite. Mes propres enseignants de français, c'est par eux que je découvrirais, puisqu'ils choisissaient les livres de prix, Steinbeck et Stendhal en quatrième, au temps où par ailleurs je me gavais de Jules Verne. En mai 1968, les prix scolaires ont été supprimés. J'étais en seconde, on a affiché au lycée qu'on pouvait indivi-

duellement se présenter pour retirer les livres, qui avaient été commandés avant les événements, je n'ai pas osé y aller.

J'ai découvert Kafka cette année-là par hasard, et puis, pour un défi qui n'avait rien à voir avec la littérature, j'ai lu un été tout ce Balzac de mon grand-père. À dix-sept ans, un peu avant le bac, j'ai aussi découvert les surréalistes, et j'ai cessé de lire pour plusieurs années, sans avoir rencontré par exemple Baudelaire ni Rimbaud, ni Flaubert. Mais j'avais engrangé tout Dostoïevski, une grande part de Dickens, j'avais relu chaque année mes Stendhal, j'avais surtout cette flèche armée de Kafka : quand je le réouvrais, huit ans plus tard, je découvrais, à chaque page lue, me souvenir exactement de celle qui suivrait.

Les chocs majeurs, on les recollectionne depuis ce à quoi ils nous ont mené, qui ne se révèle que depuis cette interrogation où on est, ensuite, sur ses pratiques : j'ai lu Rimbaud à Prague en 1979 seulement, pendant deux pleines semaines où une erreur d'Air France avait expédié les pièces détachées que j'attendais en Amérique du Sud, inoccupé dans une ville, où

je passais quelques heures le matin dans l'usine d'aviation pour prendre des nouvelles, Rimbaud fournissant en continu au reste des jours et des nuits. J'ai découvert Mallarmé à par une *Anthologie de la littérature française du dix-neuvième siècle* achetée pour dix roupies sur un trottoir, à Bombay où j'étais pour quatre mois à pratiquer des souages sur un réacteur nucléaire. Mais l'époque nous fournissait en intercesseurs majeurs, et au premier plan d'entre eux, Maurice Blanchot. Je passais mon temps à lire, et en arrivant à Blanchot, nom tellement mystérieux à force d'être banal, on savait par l'époque même et qu'elle produisait autour du nom si banal, que le rendez-vous était une étape. J'ai décidé qu'à mesure que je tomberais sur un nom d'auteur chez Blanchot j'irais en lire les livres. Cela a suffi, aussi arbitrairement, pour découvrir aussi bien Malcolm Lowry que Rilke. Ensuite, on peut marcher seul.

C'est à Bombay encore, un an plus tard, dans le même centre nucléaire, qu'en trois semaines continues je lirai enfin Proust, acheté deux ans plus tôt mais où je n'arrivais pas à entrer : les raisons de ce

blocage, je les ai cherchées depuis, à mesure des relectures. Faulkner aussi, plusieurs essais de lecture de *The sound and the fury* m'avaient rebuté, alors qu'il s'est mis ensuite de lui-même, évidemment, au même plan que Proust et Kafka, le tout premier. Un autre contemporain, Thomas Bernhard, je le mets tout près aussi.

Ceci pour aveu d'humilité. C'est un chemin où on est d'abord spectateur de soi-même, et surtout un chemin qui demande du temps. Cette lecture de Kafka, c'était il y a trente ans, cette lecture de Proust, c'était il y a vingt ans, et parce qu'on a l'impression d'un compagnonnage depuis lors continu, on en est resté au temps de cette première lecture. Mais c'est alors, globalement, sur cette percussion venue du siècle, un mouvement à rebours. Il faut remonter la langue à rebours, patiemment, mais méthodiquement. Ce n'est pas un chemin dont on puisse se dispenser, même si les itinéraires pour chacun sont forcément divers, selon ces intercesseurs majeurs. Qui découvre le Quichotte d'après Borges, avec cette réflexion sur le texte espagnol considéré comme langue étrangère,

parce qu'il l'avait découvert d'abord en langue anglaise, amènera dans sa lecture les étranges et rémanentes figures de *Fictions* et de *L'Aleph*.

Dans cette remontée à rebours, tout lentement se dispose par arborescence, une arborescence qu'on ne décide pas, pour chacun selon des lignes de force spécifiques, qui feront de telle œuvre ou de telle autre comme un pic résonnant, et de leur conjonction comme un paysage disjoint, mais organisant autour du travail personnel et de ses inconnues cette constellation à distance, où tout s'exprime selon des lignes de force précises. Rabelais est ainsi devenu une étude privilégiée, dont on trouvera trace ici, parce que le recours à la fiction se fait en amont du roman comme forme établie, que l'élaboration de personnages ne se fait pas à partir d'une logique du sujet, dont la philosophie ne dispose pas encore, mais d'un seul concept de voix narrative, et pour une double conjonction unique : fixation progressive mais synchrone de la langue, dans le contrecoup de l'invention de l'imprimerie, à mesure de l'apparition sur dix-huit ans, des quatre livres de Rabelais, les champs même d'application

de la langue, première description d'un nocturne, irruption des couleurs, première description d'un visage, élaboration par la fiction de la figure hérétique d'un temps sans origine close, manifestant par leur surgissement leur historicité, d'autre part une situation qui ne se reproduira, étrangement, que pour nous-mêmes aujourd'hui : décalage radical entre les représentations du monde tel qu'on en dispose, et le seul savoir que ces représentations ne coïncident pas avec la réalité telle qu'on la perçoit, alors même qu'on n'a pas de solution de remplacement.

Les exemples valent aussi bien pour le corps humain (voir le livre *Des monstres* d'Ambroise Paré, pourtant formidable penseur capable de franchir un saut mental gigantesque, en remplaçant sur les champs de bataille la cautérisation au fer rouge par l'antiseptie), où Rabelais lancera d'incroyables cheminements du verbe, pour établir sur l'inconnu du corps des propositions de langage prise à l'activité de l'homme transformant le monde, que pour l'astronomie et la cosmologie, dans la même période où les premiers calculs héliocentriques de Copernic, basés sur des mouve-

ments circulaires des planètes, resteront invalidés par les calculs de Tycho Brahé, où la terre est au centre de l'univers, mais où les mouvements toujours circulaires des planètes peuvent s'ordonner eux-mêmes sur des cercles, ce qui n'avait pas évolué depuis Ptolémée. Nous vivons depuis moins de trente ans, par le bouleversement urbain, par les ruptures radicales de concepts quant à la matière et au temps, quant à un questionnement global qui produit par exemple qu'on ne connaît qu'un pourcentage mineur de la matière même de l'univers, aussi bien que par des évolutions techniques aussi radicales que l'invention de l'imprimerie, une rupture accélérée qui multiplie les enjeux de l'étude d'une œuvre qui s'écrit comme de l'intérieur d'une telle frontière, et en produit les stratifications.

Le basculement majeur suivant, dans mon chemin personnel, n'aurait pas été la publication d'un premier livre, ni même de la tentative qui l'a prolongée, manuscrit qui serait ensuite éclaté dans les trois livres suivants, mais une expérience qui eut lieu sur quatorze mois, cinq ans après la publication de ce premier

livre. J'avais quitté une expérience sans médiation de la ville, du travail, pour renouer intensément avec les livres. J'avais pu, en quittant l'usine, dans une période où les notions de travail et de chômage n'étaient pas celles d'aujourd'hui, m'isoler deux ans durant pour étudier. Hegel a été, ces deux ans durant, une étude lente, progressive mais fondatrice, à partir de laquelle je découvrais Adorno, Benjamin, Deleuze, et, au terme de ces deux ans, l'écriture qui est venue, en quelques mois, brutale, ne se disposait pas selon ce qui me fascinait le plus en littérature, tout près de cet étrange binôme d'étudiants partageant la même chambre à Tübingen, Hölderlin reprochant à Hegel son goût pour la poésie, et Hegel reprochant à Hölderlin son trop de sérieux dans la philosophie, mais dans un compte-rendu à peine transmué de l'usine, par la médiation de peurs, celle de la blessure par exemple, qui ne s'étaient pas manifestées au quotidien, mais surgissaient maintenant, rétrospectivement. Ce processus d'élucidation, ce que Pierre Bergounioux précise comme faire tenir ensemble des choses qui s'excluaient violemment, je le vivais

comme un temps arrêté, précisément au jour où j'avais signé ma démission de mon usine de matériel de soudages, sur un coup de tête, sous le prétexte de faire le point et de revenir aux livres.

Il est hors de question de prétendre à une hiérarchie des expériences. Pierre Bergounioux, dont le chemin, à quelques kilomètres d'où j'étais, n'aurait pu croiser le mien, a pris acte dans ses premiers livres de cet arrêt du temps dès lors qu'on recourt à l'écriture et en a fait le motif continu d'une quête ensuite purement et abstraitement rétrospective. D'un parcours biographique presque similaire, alors même que les images et les mutations du pays natal, ce marais sous la digue, cette surluminosité de la côte atlantique, auraient pu fournir un matériau de même richesse, j'étais mis devant le fait accompli de mon incompréhension du présent.

C'était à Bobigny, ces quatorze mois, au quatorzième étage d'une des six tours de la cité Karl-Marx. Très récemment, j'ai encore été pris à partie par un habitant, pour avoir publié dans *Décor ciment* une image pour moi symbole de cette opposition dans la

permanence de rituels rendus obsolètes par la mutation dans l’occupation même de l’espace : au 31 décembre à minuit, de dizaines de fenêtres perchées jusqu’à cinquante mètres en l’air, dans le ciel blafard de la grande ville, des gens tapant des casseroles. Les rituels de mort, puisque je voyais d’en haut l’église dite Karl-Marx, j’en avais mesuré l’écart et la rémanence mêlés. Mais durant ces quatorze mois, pas d’écriture. Beaucoup de notes, et la sensation d’un obstacle sans fissure ni faille. Si je parlais d’une perception monochrome de Bobigny, ville grise, on me répondait là-bas que je voyais mal. M’avait beaucoup étonné, dans un appartements de cette tour, trois étages sous le mien, qu’on ait suspendu au milieu du salon, comme dans une ferme autrefois, un vrai fusil de chasse et le faux trophée en plastique d’un cerf. Ce que j’éprouvais comme cassure, c’est que les outils dont je disposais pour écrire, malgré cette remontée de la langue, malgré des outils de perception aussi aigus et forts que ce que la lecture de Proust et Faulkner nous induisent, ne me permettaient pas l’accès au réel par quoi la phrase de Proust ou la phrase de Faulkner se rendaient

poreuse leur articulation au monde qui faisait leur contenu même, et cette plus vieille passion chevillée au fait littéraire, par cette articulation au monde.

J'ai beaucoup travaillé, ces années-là, sur la collecte des signes du visible, et sur la collecte de paroles dans leur état de fait. Travailler sur, c'est-à-dire non pas seulement collecter, mais s'interroger sur les critères de perception et de sélection, et sur le fonctionnement du matériau qui s'amassait par fragments dans les cahiers. Mais rien dans cette collecte, même patiente, même impliqué aussi personnellement dans l'expérience, en venant vivre dans cette tour, ne pouvait déborder cette limite : le visible qui m'était accordé dépendait de ma propre position de sujet percevant.

Depuis sept ans, c'est l'autre côté de cette limite que j'ai tenté d'explorer, en créant les conditions pour que, là où cette réalité qui n'a pas de précédent dans la représentation écrite, ne la produit pas d'elle-même, nous puissions confronter cette frontière avant de la littérature, là où, de Froissart à Céline, de Bossuet à Artaud, elle a toujours fait sa matière même de

cet élargissement à son temps de la représentation inédite, aux représentations qui en surgissaient, donc sans la médiation des formes établies de la littérature. Ce qui était entrepris au départ comme travail parallèle au mien propre l'a traversé en entier, me laissant pourtant encore aujourd'hui le sentiment d'un terrain d'expérience encore plus large et inexploré dans ses potentialités.

Il agit à rebours sur le positionnement même de la littérature comme champ, dans son rapport aux pratiques sociales. Principalement dans le déplacement qui s'en induit pour la bibliothèque : des conjonctions, dans une série non pas finie, mais limitée (en m'excusant d'emprunter aux mathématiques un concept très banal, mais aux multiples applications physiques), de formes locales de phrase ou de narration, avec une emprise particulière sur la réalité désignée par cette phrase ou cette narration, permettaient de déclencher ces écritures du réel là où d'elles-mêmes les pratiques sociales ne requéraient pas leur propre mise en représentation.

Cet inventaire d'une bibliothèque déplacée pouvait être considéré comme tâche majeure, en ce que, à cet endroit-là, dans la tâche éducative d'abord, mais bien plus largement, dans le rapport en voie de momification de la littérature parmi les autres pratiques culturelles ou sociales, le rapport qui s'établissait de cette phrase, forme ou narration convoquée à l'écriture sans médiation qui en résultait, refondait, à cet endroit et à cet instant, le recours à la littérature comme nécessité.

Déplaçant donc, par cette conjonction d'effectivité, de lieu et d'instant, le fait littéraire comme pratique sociale elle-même : recours à la voix haute, revalidation de la littérature comme expérience, repositionnement de cette oscillation continue dans nos modes d'approche entre le trop biographique (côté Sainte-Beuve) ou le trop textuel (les commentaires composés de ce bac français anachronique après quoi on ne lit plus).

Déplaçant enfin la notion même de pratique à l'intérieur du champ littéraire.

Dans cet incipit, au risque du monde, c'est cette conjonction de déplacements qu'il faudrait se faire rejoindre.

Le goût qu'on peut avoir de la littérature, le vertige auquel on peut goûter de l'écriture, n'ont pas d'âge ni de hiérarchie, ni même de champ privilégié d'application. Mais l'exercice de la littérature, partager aujourd'hui ces lectures, rendre encore nécessaire le recours à la littérature là où le réel même n'appelle plus à la fabrique de représentations, ou bien, plus exactement, a investi aussi cet endroit-là en le soumettant à des formes dominantes de représentations mutilées, suppose qu'on puisse se risquer, quitte à ne pas la convoquer ensuite pour soi-même, dans cette relation complexe de la littérature au monde, et examiner le champ où les mutations du monde induisent, quant à la littérature, des formes de récit qu'on pourrait considérer comme mineures parce que non dominantes, voire non immédiatement perceptibles dans le bruit ordinaire, et du monde, et de l'artefact littéraire, dans la reconduction de pratiques soumises à un

champ symbolique qui n'a plus de validité que pour le lieu social de plus en plus restreint de cet artefact.

Ce qu'on a à examiner, ici, ce n'est pas ce champ social, ni même ce que déplacent du réel, visible ou pas, ou de nous-mêmes posés comme sujet en mutation, ces productions singulières de récit à quoi l'expérience nous confronte, parfois de façon stupéfiante, dans cette élaboration empirique, hasardeuse, de représentation inédite. Ce qu'on a à examiner, c'est en quoi notre rapport à l'expérience immédiate du monde nous a déjà contraints à de nouvelles exigences esthétiques. Bien obscur et mystérieux est cet univers où le temps se disjoint, où l'expérience anticipe sur la lecture, où les éléments déjà présents sont à rehisser sous le prisme de l'expérience neuve pour, dans leur opposition symétrique, fournir aux seuls enjeux personnels.

C'est depuis ce contexte bouleversé en profondeur, qui nous laisse en grande partie aveugle dans nos propres représentations de ce qui nous entoure au plus près, qu'on voudrait rejoindre la très souple définition du roman d'Émile Littré : Histoire feinte,

écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures.

I DIRE DANS L'ÉCARQUILLÉ

Penser la littérature : comment, la distance ?

Ce qu'il faudrait tenter c'est seulement un état des lieux comme d'une maison vide, habitée longtemps, la maison de nos pratiques littéraires, dont nous nous serions retirés provisoirement.

Pour toucher cette matière, artificiellement s'attarder sur ce qu'il y a à penser, sur quoi on bute, s'il s'agit déjà de vraies matières et comment elles se mêlent aux impressions subjectives qu'elles nous laissent, et qui sont le chemin par quoi aussi on les reconvoque.

Que cette séparation ne peut être qu'une distension provisoire, et que dans cette distension provisoire ce qui encombre immédiatement, le plus lourd du déménagement, c'est les livres, les cartons de livres. Avant toute idée d'intuition personnelle de travail à

construire, de visée esthétique à définir, qu'on y réponde ensuite avec succès ou pas, s'attarder sur là où on a été mis, là où on a les pieds.

À rouvrir après déménagement les cartons préférés, ceux qu'on a au plus près de soi quand on convoque cette idée de matériau littérature, les livres qu'on met le plus près sur l'étagère, ce sur quoi on bute le plus violemment, dès lors qu'il serait question de soulever une suite de trappes pour cinq fois tenir parole sur la littérature, c'est justement qu'à mesure qu'on arrive aux endroits les plus précieux, les plus intimes, c'est comme un déni de pensée.

Un fait de langue pure, toujours le mystère d'une phrase, et que même ce qui se donne comme pensée reste un fait pragmatique de langage, qui fonctionne par couches superposées, par intrication de rythmes, par associations de longues et de brèves, par un pur travail vocalique, et non pas par un principe de raison.

On sera obligé, le temps de ce parcours dont on voudrait souligner à chaque pas, sinon les lois, le fonctionnement même comme comptant à égalité voire avant les contenus qu'il décèle, à cette granulosité

charriée du même pas : se contraindre pour chaque perception subjective à la faire buter sur les phrases qui sont les nôtres, cela qu'on nomme pur fait de langue, mais l'expression qui peut passer si on la dit en incipit de paragraphe, avec un ton convaincu et en s'appuyant sur la vieille rythmique d'un alexandrin commencé, cela ne recouvre rien, en tout cas ne recouvre rien qui ne soit pas à son tour historicisable, qui reste à analyser. Ce que nous nommons littérature n'a pas d'autre existence que cela qu'à notre instant précis nous posons tel. Encore très vite nous-mêmes serons, sinon aveuglés, on reprendra le vieux mot de Saint-Simon : *empêchés*, parce que la reconnaissance qu'on peut poser de ce fait littéraire nous déborde aussi, à sa frontière. C'est une expression de Franz Kafka, un soir dans son *Journal*, une phrase séparée des autres, avec du temps et du silence avant, du temps et du silence après, sans objet même d'assignation : la littérature est assaut contre la frontière. Donc, à mesure qu'on prononce même un hémistiche clair comme un fait de langue pure, en examiner la granulosité en le meublant de phrases, et découvrir qu'à la

frontière noire où nous-mêmes ne savons plus rien de s'il s'agit de littérature ou pas, pourrait éventuellement s'amorcer le processus qui doit ici, longuement et tranquillement, nous occuper, ce qui fait réflexion sur nos pratiques personnelles, dans cet axiome qu'il n'y a pas littérature si ces pratiques ne déplacent pas l'inventaire acquis des pratiques de langue à un instant donné, mais que tout aussi bien le seul fait de déplacer le champ des pratiques de la langue n'est en rien une garantie suffisante de constitution d'un fait littéraire.

Ce que confirme Julien Gracq au début de *En lisant en écrivant* : *Le commentaire sur l'art d'écrire est mêlé de naissance, inextricablement, à l'écriture.*

Donc aller sans cesse au texte, non pas pour étaler ou prouver, mais comme on mesurerait les mots qu'on avance, qu'on essayerait de les piler, de les dissoudre. Leur trouver épreuve.

Chercher dans ce qui est, pour soi-même, pour chacun, dans le très étroit territoire où on travaille, où on a les intuitions, où on réfléchit, ce qui reste de la littérature, ce qui garde activité, même séparé de tout le reste, y compris par le temps même de la lec-

ture du livre. Faire inventaire de ces phrases, et chercher à travers elle, puisque là elles demeurent, ce territoire sien.

*La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir.
Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et
toi tel que toujours. Seul.*

Voilà la matière littéraire dans son fait pur : incompréhensible et rien. Poser d'emblée que le plus grand auquel on peut toucher dans notre processus d'examen sera forcément un acte subjectif d'accorder valeur, et ne comportant pas dans son énonciation séparée d'évidence d'être au plus central d'un défi esthétique au présent.

*La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir.
Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et
toi tel que toujours. Seul.*

La décision donc d'énoncer : ceci est littérature, et même : ceci est le plus haut de la littérature, comme un acte sur lequel on peut s'accorder éventuellement dans le partage par la confiance provisoirement accordée, mais qui ne se démontre pas, s'affirme sur un pur vide, et c'est par l'affirmation sur ce

vide posé que le chemin pourra se faire d'en débrouiller la question même : qu'advient-il du fait littéraire pour que nous soyons amené à considérer telle phrase comme son exemple, dans notre instant particulier du monde ?

*La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir.
Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et
toi tel que toujours. Seul.*

Évidemment aussi provocation, exemple qui pourrait être multiplié ou diffracté :

Tant mal que pis encore et tout dans l'écarquillé encore.

Mais immédiatement aussi deux éclats de lumière déjà, lampes vaguement allumées : qu'il suffit d'ajouter à la première phrase une seconde, et que naît la voix. Ceux qui n'auraient pas reconnu dans la première phrase l'unique syntaxe de Samuel Beckett auront du même coup, à la seconde, identifié la communauté de langue, et mis un nom sur la voix. Seconde lampe sur ces seuls agrégats de mots dans notre pièce vide, à ce livre très mince, *Compagnie*, dont c'est la dernière phrase, comme juste glissé des cartons, tombé par hasard : l'hétérogénéité incroyable de ce qui

fait une phrase, la plus abstraite ou la plus formelle, la plus littérairement pure dont nous nous soyons ainsi saisi : le mot *fable* et à quoi il remonte d'un corps constitué de récits, débordant même, évidemment de façon délibérée, le corps écrit de ces récits, et la redondance comment elle suffit à poser l'autonomie du fait littéraire, se reproduisant ici indépendamment de toute figure spéculaire du scripteur : *fable fabulant*, hétérogénéité deux : que les mots ne vont pas comme pris dans le dictionnaire avec assignation de sens, et ce mouvement natif de séparation d'entre le véhicule et le littéraire on pourra le regarder de près chez Rabelais, où il participe à l'invention même du récit et dicte sa forme : agrégats venus d'amont de la phrase depuis le son mémorisé du monde, échos d'une voix profuse et multiple de quoi évidemment nous sommes faits, puisque ces mots nous les savons dans cette concaténation même : *peine* avec *perdue*, toujours dans *tel que toujours*, *comme* et *quoi* inséparables dans *comme quoi*, *tout compte fait* et *mieux vaut pareil* : le matériau même de la langue écrite soudain à nouveau dissout pour nous dans cette profusion héritée d'un fait mi-

neur de la langue, son usage parlé par expressions d'emblée convenues, uniquement pour appeler connivence du locuteur avec son autre, justement cet autre dans fabulant cet autre avec toi, le langage posé ici, en tant que littérature et à son extrême, comme n'ayant pas existence pour soi mais seulement comme partage et appel, quand bien même elle n'examine que le mot seul, ultime, et l'examine de façon délibérée dans son rapport à une diction qui ne le concerne que pour se nommer lui.

Ajoutons enfin, tout de suite, la lampe principale : même à cette pointe de la langue, la référence à ce qui est hors d'elle, et le fait qu'elle ne puisse être sans que cette dimension première, simple existence en tant que langue, convoque déjà d'existence au-delà de la langue : *dans le noir* implique que *dans* désigne ce dans quoi il y a dans, on manipule ici une préposition de sept cents ans d'âge, présente dans la langue dès le douzième siècle, même si *noir*, au contraire, est un concept en mouvement, que notre compréhension d'aujourd'hui complexifie encore, on y reviendra. Mais *dans le noir* renvoie la langue à son état devant le

monde, le nommant, et nommant ce qu'elle cherche en lui, de sa propre difficulté à reconnaître et interpréter, mais hors d'elle, ou ce qui est posé devant elle, là où elle est dans. Et deuxième hétérogénéité majeure dans le principe même de la langue et de son extérieur, l'opposition native de sa temporalité propre, ce qu'on prononce, le temps linéaire d'énonciation physique des mots, modelé par les récurrences, redoublement des *f* sur décomposition de la consonne, *fables fabulant*, son tenu en drone ou bourdon du *toi* récurrent, mais la dernière occurrence du *toi* prise dans une assignation de deux temps séparés et mis dos à dos, par disparition de la langue devant l'expression toute faite, héritée du bruit confus de toutes voix natives, tout compte fait peine perdue vers un avant sans limite, et tel que toujours vers l'après :

*La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir.
Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et
toi tel que toujours. Seul.*

Toutes machines évidemment s'annulant dans l'instant du miracle noir de la phrase et de la perte à quoi elle contraint son sujet tenu à distance, la gram-

maire s'appuyant sur une énonciation sans sujet pour que le locuteur même, toi, avec toi, toi tel que toujours, devienne ce qui est dressé par le discours qu'il prononce mais par l'appui sur l'autre et la mémoire de toutes fables soit recours au langage en amont de tout sujet, toutes machines s'annulant évidemment dans la seule condition de notre parfaite conscience de ce que joue la phrase. Défi esthétique : ce que nous disons pointe maintenant du fait littéraire se révèle à nous comme tel depuis sa propre anticipation de cette révélation : *Compagnie* est paru en 1980, et Samuel Beckett n'est plus depuis 1988. Ce que nous énonçons fait littéraire majeur ne nous est que partiellement connaissable, voire accessible, comme tel, tout simplement parce qu'exigeant de nous déplacement qu'il provoque, mais que nous lisons depuis ce déplacement en cours ou en travail, et non pas depuis le fait advenu de sa foudre :

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.

Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.

Assez connu. Les arrêts de la vie. — O rumeurs et Visions !

Départ dans l'affection et le bruit neufs !

Pour que Rimbaud soit nôtre dans notre immédiat de pensée, encore sa lecture est-elle toujours activité qui ne laisse pas inchangé notre déchiffrement du présent, il a fallu attendre 1924 pour disposer d'une œuvre rassemblée avec quelque fiabilité, et 1947 pour que ses alexandrins, le soldat couché dans l'herbe et pas l'appui sur les phrases nominales et l'éviction de sujet dans les Illuminations, entrent dans l'outil scolaire de transmission.

Reste devant nous encore une dimension, et bien plus obscure encore, de la machine phrase : que jusque dans cette éviction ici radicale, puisque devenue théâtre même du récit, comme dit Saint-John Perse, c'est de l'homme qu'il s'agit. Ce pour quoi le mot seul peut définir phrase à lui-même :

*La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir
POINT Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine
perdue et toi tel que toujours POINT Seul POINT*

UNITÉ RÉTROSPECTIVE, NON FACTICE

Savoir donc, à mesure du parcours, et par toutes étapes qu'il empruntera, ce qui s'en ensuit pour l'être.

Cette dimension, nous disposons d'un outil paradoxalement encore largement inexploré pour l'aborder, c'est cette spirale réflexive entre l'auteur et son œuvre, dans le temps même de constitution de l'œuvre. De la même façon qu'on essaiera d'aborder les questions de la représentation du monde autrement que par le dualisme stérile du réalisme, par l'étude de la constitution génétique d'une œuvre s'ouvre une piste où beaucoup reste à explorer de ce qui se transforme d'un auteur par l'engagement dans le travail lui-même, et la très fragile, très indéterminée relation qu'on peut aménager entre ce qu'il amène de lui-même à l'œuvre et le territoire où elle s'implante.

Première phrase de *Compagnie* : *Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer. Voix est très loin de fable, quelqu'un très loin de toi, imaginer très loin de seul, mais dans le noir déjà présent. De cette phrase à celle précédemment évoquée, il faut quatre-vingt dix pa-*

ges, à aucun moment l'énonciation de la phrase ultime ne serait possible hors le parcours ou le creusement qui y mène, et qui fait que Samuel Beckett, pour ce savoir obscur qu'il a conquis la phrase ultime de son récit, n'a besoin de recours ni à l'analyse ni à la réflexion consciente, cela tombera et c'est tout.

Cette relation, ce lien d'exacte symétrie de syntaxe entre le verbe *imaginer*, première phrase, et l'adjectif seul, quatre-vingt-dix pages plus loin, c'est cette seule notion d'humain, d'humain déplacé par la forme ou mis en forme, à la fois territoire du procès auto-réflexif, à la fois le champ que déplace le procès de la forme. Ce qu'il faudrait, c'est rester dans cet entrefer d'une étude acharnée de l'auteur, l'autre auteur, étude qu'on applique à soi-même, pour tenter d'aborder ce procès de l'engagement de la littérature dans le monde qu'elle représente, il ne s'agit pour l'instant que de formes, machines et territoires.

Dans Dickens, dans Molière, dans Dostoïevski, on pleure et on rit. Quand Flaubert enterre sa sœur et qu'on lit la lettre écrite le soir même, ou qu'on lit la page où meurt Emma Bovary on pleure, et quand

c'est l'immense et magistral comme de l'ouverture de *Bouvard et Pécuchet*, en opposition avec l'adverbe absolument : *Comme il faisait une chaleur de 33 degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert*, on sait qu'on va rire, et que ce rire ne surgit que du fait littéraire, la pure action de la langue sur la réception qu'on en a. C'est cela aussi, cet état premier, ce fil grossier, cette pâte élémentaire de la littérature qu'on va devoir s'efforcer de garder ici devant nous tout du long sur la table, et tenter peu à peu d'affronter de face, en essayant de parler forme, et de poser l'usage que nous faisons aujourd'hui du mot roman, du mot poétique lorsqu'il s'applique à de la prose, du mot récit et du mot fiction. Est d'autant plus impressionnante d'ailleurs, à cette aune de la vieille histoire de la tragédie et du rire, la haute manière dont Samuel Beckett, sur le fond extrêmement grave du rapport de l'enfant à son père, et de ce qui ne fut jamais dit dans ce rapport, hisse à plusieurs reprises (le père et le fils dans le cabanon, chacun mimant le gloussement de l'autre comme dans un match de rire, puis cette image du père seul dans l'obscurité du garage clos au

volant de Ford immobile attendant la naissance du fils), le comique dans la même pâte que cette langue étonnante capable de manipuler comme par jonglage le statut du sujet dans l'intérieur abstrait de la phrase.

La tâche serait donc d'en revenir aux fonctionnements au plus simple des agrégats de langage, et les mettre en rapport avec ce qu'ils nous permettent de voir. Que voir utilise pour son élémentaire matériau l'image mentale accumulée, que les mots déplacent ou affectent, qu'elle produit du voir susceptible à chaque instant, et pour l'instant présent tout aussi bien, pour reprendre le terme de Gracq, inextricablement mêlée à notre représentation de ce qui est. Ce que je sais de l'autre, chose, lieu, image, monde, être, ne se construit et ne s'élabore que dans cette relation conflictuelle où dès l'origine le récit a constitué l'image de ce que j'affronte par le déchiffrement des sens, et sur quoi travaille le récit déplacé au présent, la littérature. Que voyons-nous du temps, hors des récits qui nous en ont été tenus ? Dimension centrale du rapport du récit à nous-mêmes pris dans les images du monde, qu'il faudra analyser de front. Mais qui im-

pose immédiatement à la fois la limite et le risque de la parole qu'on peut à cet endroit tenir, qui ne peut pas ne concerner que la littérature, parce qu'elle contient du voir, et nous a jusqu'à l'instant présent construits pour voir.

S'imposer donc d'abord que la littérature ne se pense pas, elle se pratique. Et donc que la pensée de la littérature ne pourrait être que rétrospective, à partir du déjà établi du travail.

Peut-être le plus grand bouleversement de ce siècle c'est d'avoir intégré au processus de création lui-même cette nécessité rétroactive, bouleversement qu'on pourrait, pour quitter le préambule et entrer dans notre domaine, examiner avec un peu plus de détail pour Marcel Proust et Franz Kafka, qui l'ont initié de façon parallèle, sans connaissance réciproque.

Cette notion de connaissance réciproque elle aussi étant une piste mystérieuse de l'autour du champ littéraire, qui nous permet, parce qu'on les retrouve confusément depuis des auteurs n'ayant rien à voir l'un avec l'autre, de penser qu'il peut y avoir fondement à tel rapport qu'on énonce de la littérature au

monde dont elle traite et à comment elle le traite. Choses sur lesquelles on butera de façon plus aiguë lorsqu'il s'agira d'examiner des notions de temps, matière et espace, et en quoi la façon dont notre connaissance s'en déplace, déplace aussi les potentiels, les formes et les territoires du récit, mais que les relations à une époque précise de ces déplacements pourtant simultanés ne sont pas en relation causale. Un exemple où deux énonciations sans connaissance réciproque vient désigner un rouage confus mais central du mécanisme de l'appropriation littéraire : Kafka, qui avait étudié le français, lors de son séjour à Paris avec Max Brod, est très fier qu'un de ses premiers achats soit *Le rouge et le noir* et *La Chartreuse de Parme* dans leur langue originale. Il écrit dans son *Journal* : *On doit relire le Don Quichotte à chaque phase important de sa vie. Il n'a jamais pu lire (elle n'était même pas imprimée alors), la phrase de Stendhal : Chacun devrait relire le Quichotte une fois l'an.*

Toute la question de l'explication qu'on pourrait entamer ici, sur un fil très étroit, serait : que change à nos pratiques, où la connaissance qu'on développe de

nos pratiques, de prendre au sérieux, d'appliquer à soi-même de telles assertions qui ne relèvent pas du savoir ? Au point par exemple qu'un grand lecteur récent du *Quichotte*, familier aussi de Kafka, Jorge Luis Borges, pourra à la fois écrire cette fiction fondamentale, quant à ce qu'elle lève sur l'énigme de l'écriture, figure contrainte, figures de sa nécessité, rapport temps d'écriture et temps de fiction, *Pierre Ménard auteur du Quichotte*, et un essai sur le très étrange fait qu'il a d'abord lu, très jeune, le *Quichotte* en traduction anglaise, et que sa découverte plus tardive de l'original espagnol, la langue même de sa propre écriture, le lui a fait paraître plus maladroit, inachevé, en somme : mal traduit.

Il faut accepter, en amorçant ce voyage, de multiplier d'abord ainsi des champs de pure confusion. Faire du flou, du brouillard, ajouter à l'inextricablement mêlé. Pour reprendre cette métaphore du déménagement, éventrer quelques cartons, voir ce qui en sort, on rangera après. On rangera tout ensemble. Se charger de tout l'impersonnel, examiner tout ce qu'on porte de reçu, tout ce qu'on accumulé qui nous

sépare, ou pèse sur, ou agit dans, le moment où dans la pièce vide, un peu obscur, thème récurrent de Beckett, sa situation même d'écrire, on essaye de retourner sur soi-même le geste que désormais on accomplit seul, si c'est sur ce geste qu'il s'agit de s'exprimer.

Virage fondamental de Marcel Proust, énonçant en cours de *La Recherche*, dans la seconde phase de rédaction d'une structure déjà circulaire, mais mise en mouvement par son propre effet d'amplification interne, cette réflexion sur Balzac : l'unité de *La Comédie Humaine*, si elle n'est pas factice, c'est d'avoir été pensée rétrospectivement. Si donc moi, auteur de la *Recherche du Temps Perdu*, je dois à mon tour créer une unité non factice, je dois rester quant à mon œuvre dans l'obscurité qui lui permettra d'être seulement rétrospective, quand bien même la stratégie de pensée que j'organise quand à cette unité est investie dans la genèse même du travail. C'est de laisser la contradiction ouverte qui fait soudain béance dans la *Recherche*, et y sauve sa dynamique, inscrit dans l'œuvre sa propre dynamique en tant que telle :

La même ivresse que Balzac quand celui-ci, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, s'avisa brusquement en projetant sur eux une illumination rétrospective qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. Unité ultérieure, non factice. Sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui à grand renfort de titres et de sous-titres se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein. Non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas refroidi la variété, refroidi l'exécution. Elle est (mais s'appliquant cette fois à l'ensemble) comme tel morceau composé à part, né d'une inspiration, non exigé par le développement artificiel d'une thèse, et qui vient s'intégrer au reste.

Tout serait à commenter, comment cela agit à rebours sur *La Recherche* même, en quête de structure, comment aussi, très simplement, s'avancent là des idées fondamentales quant à Balzac lui-même, Proust sans doute nous donnant leçon encore en ce qu'il sous-estime, mais pouvait-il faire autrement sans ce que nous savons, nous, du détail de la genèse par étapes de la Comédie, de l'exacte chronologies des textes et de leurs reprises, un vrai gouffre à pensée, et sans doute réduit bien trop ce dernier coup de pinceau, la capacité de résistance des textes par leur hétérogénéité même. Mais l'intuition n'est pas atteinte, et bien moins ce qui en remonte à la propre idée de sa cathédrale en construction.

Passionnant aussi que ce moment où émerge une idée fondatrice pour la structure même de l'œuvre en cours, toute idée de cohérence simpliste de la fiction est délibérément écartée par le texte même : le narrateur, dont on se demande bien à quel moment de sa vie il aurait eu le temps pour des leçons de piano, improvise au clavier sur des thèmes de Wagner, et se concentre sur la notion d'unité chez Balzac, qu'il en-

tretient par ces improvisations. De ces étranges écarts de la cohérence narrative, chez les grands (à examiner aussi, ce qui fait qu'on qualifie l'auteur de grand, contre beaucoup d'idées courantes du tout se vaut), surgit souvent un effet de diffraction où le travail est plus nu, laisse paraître comme une spectrographie de son surgissement, intuition, conception, réalisation.

Pour Franz Kafka, plutôt dans ce mouvement d'une répétition systématique acceptée comme telle, son inertie même et l'échec inhérent à la systématique en elle-même, son effet d'arrêt et de coupe, autour d'une suite limitée de figures. Par exemple, la seule image d'une fenêtre, et l'inscription du corps du narrateur en regard, et s'en tenir là. Que cela ouvre, à douze reprises au moins, à des textes fantastiques complets parfois de moins d'une page, comme la même figure va ouvrir aux dix-huit mois d'écriture continue du Procès. Il y a aussi la suite récurrente des sorties de village, avec route et pont, qui culminera dans le Château, et une autre suite, moins connue, en tout cas rarement reconnue comme telle, celle de la reprise des mythes écrits, pour leur imposer par l'in-

térieur, dans le mouvement même d'écrire, diffraction et variation. Aussi bien les mythes génériques de notre civilisation en amont de la formation de littérature, les textes de Kafka sur Babel et Prométhée, que depuis cette formation elle-même, les variations sur les sirènes d'Ulysse, et la suite de variations sur Don Quichotte.

Ajoutons, pour Proust autant que pour Kafka, que ces deux coïncidences majeures du principe d'expansion de l'œuvre avec une figure conceptuelle s'effectue sur l'intégration dans l'écriture de la posture même de celui qui écrit. Non plus l'artefact du personnage artiste, comme dans *Béatrix* ou *Louis Lambert* qui sont un peu la pointe de Balzac, ou *L'œuvre* de Zola, mais inscription élémentaire, pure image, mais à partir de laquelle tout se dispose, puisque c'est la figure de celui qui écrit ce que nous sommes en train de lire : l'asymétrie, poussée sur trois mille pages et plus, du narrateur de *À la Recherche du Temps perdu*, dont on sait tout ce qui lui est dit, mais non pas ce que lui dit aux autres, ou leur montre de ses textes, pour capter autant leur intérêt, ou bien la continuité déli-

bérée entre le *Journal* de Franz Kafka : je suis sur mon canapé, j'attends, et des fragments narratifs capables de pousser la même figure de départ jusqu'au symbolisme le plus central et le plus résistant (par exemple, le rêve dans la cathédrale du *Procès*, seul fragment que Kafka en ait accepté de publier, sous le titre de *Les portes de la loi*).

Inscription qui ne peut être prise telle quelle comme modèle, même si dans Claude Simon elle sera radicalisée jusqu'à initier les livres, de façon récurrente, par l'environnement visuel, la table, la fenêtre, l'acacia, de qui se lance à écrire, ou radicalisée dans Beckett jusqu'à un dénuement qui d'abord est celui du narrateur lui-même, et pas seulement des silhouettes de *Premier amour* ou du *Dépeupleur*, mais inscription qui nous donnera une figure optique majeure et incontournable de lecture, qu'elle soit convoquée ou pas dans l'instant de l'écriture.

Figure qui restera centrale dans le mouvement d'aller chercher en amont des formes du roman une lecture de la langue qui soit celle que nous investissons à tout instant dans le récit : questionnement sur

la non-fiction de Saint-Simon comme fait de littérature à puissance égale sur le roman que l'échappée au domaine du vers, dans le mécanisme complexe sur lequel on pourra revenir, de Baudelaire faisant naître son déplacement de vers de la prose narrative, traduite en français, d'Edgar Poe, et impuissant sauf très localement à renouveler ou s'approprier ce déplacement de prose quand il emmènera ses *Fleurs du Mal* vers les *Petits poèmes en prose* du *Spleen de Paris*, déplacement qui sera quasi natif chez Rimbaud, si les *Illuminations* sont un des textes principalement fondateurs de notre prose narrative, nous contraignant ou nous autorisant à parler aujourd'hui en dehors d'un dualisme prose poésie, dans une maturité du concept de phrase qu'on doit presque entier à Flaubert, sa fameuse assertion qu'une liberté formelle accrue de la phrase contraint précisément à ce qu'elle assume comme contrainte interne la tâche de poésie, et de grands domaines aujourd'hui restent vierges, quant à ce qui nous est offert des possibilités de la phrase en prose par l'usage qu'en ont fait les poètes, ressource-ment quant au rythme auquel il nous faudra sans cesse

ici nous soumettre, de Cendrars à Saint-John Perse ou Char.

Dans ces deux démarches, Proust, Kafka, un bouleversement initié qui modifie en profondeur la donne pour tout un siècle : qu'il n'y a plus coïncidence d'un homme et d'une œuvre, Flaubert réfléchissant à l'écriture dans ses lettres et investissant en les déplaçant et condensant légèrement des stratégies narratives déjà au travail chez Balzac, mais cette pensée de l'écriture retournée elle-même sur l'invention de récit dans son instant de gestation. Faulkner serait alors l'ultime figure des grands écrivains du dix-neuvième siècle, après que Proust en eût poussé les limites à leur extrême quantifiable. Et cette logique reconnaissable évidemment dans une œuvre comme celle de Maurice Blanchot, qui en fait son principe même, quitte à ce que le fait littéraire premier de l'œuvre devienne sa part critique, avant sa part narrative, comme elle est explorée avec systématique dans Gracq, que l'auteur l'assume esthétiquement ou pas, avec un premier dualisme qui fait publier *Préférences* après le *Rivage des Syrtes* et avant *Un balcon en forêt*,

alors que dans *Les eaux étroites* – la réflexion initiale sur Edgar Poe et le *Domaine d'Arnheim* posé comme limite extérieure à la littérature, et une figure formelle : la répétition discontinue du temps comme mode d'approche d'une réalité partielle, principe formel absolument scandaleux au regard des entreprises narratives du dix-neuvième, puis dans *En lisant en écrivant*, la stratégie narrative, saisie d'un paysage, d'une figure, dans ce principe de discontinuité, de fragment ouvert, ne se dissocie plus, se juxtapose et s'imbrique, à la réflexion sur les territoires de l'héritage, donc de la pensée littéraire posée comme subjective, dynamique, et en travail dans l'œuvre, non pas en amont ou côte à côte, mais différée par l'entreprise d'écrire : si j'écris cette maison et cette forêt, je lirai Nerval autrement, si je lis Nerval en regard d'une image intérieure qui s'est construite en dehors de lui, j'aurai une vision de l'entreprise littéraire plus complète, m'imposant une relation complexifiée de ce qui s'est passé pour Nerval auteur dans l'instant de l'écriture de *Sylvie* ou des *Nuits d'Octobre*.

Dans l'inextricablement mêlé sur quoi Julien Gracq s'appuie pour déployer sa propre possibilité de commenter son geste d'écriture, donc un renversement majeur : en posant ce commentaire, en assignant le commentaire sur l'art d'écrire comme territoire même du travail, c'est la fiction aussi qu'on déplace et qu'on fait naître, quand bien même elle annule en elle ce commentaire.

Donc question pour nous majeure dans la nouvelle face de son renversement : si c'est ici et maintenant que nous naissons à la littérature, comment sauver ce processus alors même que notre tâche sera de réinvestir, et tout simplement aussi parce qu'ils ne nous ont pas laissé d'autres choix après eux, l'espace des représentations du monde ? Dans *En lisant en écrivant*, comme dans *Les eaux étroites* qui leur sont contemporaines, Gracq se révèle en avant de nous : pour aborder Edgar Poe et son *Domaine d'Arnheim*, je vais décrire cinquante pages d'eau morte. Pour aborder une suite de comparaisons récurrentes entre Balzac et Stendhal, je vais investir ce qui deviendra *La forme d'une ville*.

Production d'une entreprise d'écriture où la possibilité de fiction interdira le recours au romanesque, et impliquera un double mouvement où l'écriture critique s'empare d'une mise en écriture de nouveaux territoires de représentation, fragments sur la géographie d'un causse de Lozère, de la faille bretonne de Tréhorenteucq, et où l'équilibre possible d'une écriture narrative sur ces nouveaux territoires, les six heures d'attente mobile au volant de la deux-chevaux Citroën dans *La Presqu'île*, ne conquiert son autonomie que dans la diction continue de la racine littéraire de l'entreprise (les fragments sur *Béatrix*, de Balzac, dans le même pays de Guérande).

Que Claude Simon, exact contemporain de Gracq, pousse à un excès soigneusement cultivé un interdit symétrique de référence littéraire, même si Le jardin des Plantes accepte enfin de produire sur la table aussi bien Dostoïevski que Proust et Flaubert (mais Strindberg, Balzac, Stendhal, Joyce, Conrad et bien sûr constamment Marcel Proust traversent déjà cette référence majeure qu'est le *Discours de Stockholm* : Il peut arriver que l'on soit ramené à la base de

départ, seulement plus riche d'avoir indiqué quelques directions, jeté quelques passerelles, être peut-être parvenu, par l'approfondissement acharné du particulier et sans prétendre avoir tout dit, à ce « fonds commun » où chacun pourra reconnaître un peu — ou beaucoup — de lui-même), n'est pas une invalidation de l'importance de cette frontière, et sa manière d'être agissante dans la genèse même des figures les plus décisives ou novatrices de narration.

Dans cet approfondissement acharné du particulier, autre phrase qui pourrait servir d'emblème, des novations d'apparence seulement et purement techniques, comme par exemple le motif d'une systématique sujet / verbe au présent / description d'action que Claude Simon entretient linéairement pendant cinquante-cinq pages au début des *Géorgiques*, sépare le présent de la phrase prise isolément d'une continuité réflexe du temps : on produit de façon discontinue dans le temps une biographie dont chaque élément simple est linéaire. La suite d'actions simples alors dressée verticalement sur une surface, celle du livre, et la biographie dans un espace séparé forcément de

celui du réel pour interroger, par cette fissuration même, le pur espace des représentations. C'est un exercice incroyablement actif que j'ai pratiqué depuis avec de multiples publics, y compris dans les conditions sociales les plus séparées de la médiation culturelle, comme si ce genre de novation technique avait valeur hors même de cette médiation, et donc du principe de l'œuvre qui l'a exigé. Novation technique aussi d'apparence presque triviale trente ans après sa publication, et pourtant comme une piste singulière sur un terrain encore quasiment vierge, l'inventaire dans Histoire d'un tiroir de bureau contenant des photographies, qui à l'époque servaient de cartes postales. Pure adéquation du rectangle élémentaire du paragraphe avec le rectangle de l'image décrite, poussée jusqu'à l'absence de ponctuation dans l'assimilation du statut du mot dans la phrase au grain même de la photographie, saisie immobile du temps travaillant par contradiction la lecture linéaire du paragraphe, éviction du narrateur comme sujet, pourtant celui qui se saisit des images et y applique le texte, par l'interdit devenu génétiquement actif de jouer à la frontière

constamment citée des signes venu de l'univers mental constitué hors de l'objet et projeté sur lui, aux signes qui sont ceux strictement de la photographie prise comme matière, annotations et bordures comprises :

*et sept heures du matin le ciel blanc la mer d'argent un gros bateau là-bas montrant sa poupe embossé des voix noires une mélopée noire des cris un groupe noir pataugeant écla-
boussant ahanant tirant sur les cordes deux grosses barques s'élevant retombant dans les rejaillissements d'écume tiède
Passage de la Barre — Côte Est de Madagascar*

Très étrange comment ce livre, à tort considéré comme un de ceux illustrant le mieux une démarche prétendument formaliste et trop étroitement expérimentale, périphrase du Discours de Stockholm : les mêmes reproches ont été formulés à l'égard de tout artiste dérangeant un tant soit peu les habitudes acquises et l'ordre établi, et admirons que les petits-enfants de ceux qui ne voyaient dans les peintures impressionnistes que d'informes (c'est-à-dire d'illisibles) barbouillages stationnent maintenant en d'interminables files d'attente pour aller « admirer » dans les ex-

positions ou les musées les œuvres de ces mêmes barbouilleurs, à trente ans de distance, semble anticiper un processus de représentation mentale constitué et exploité désormais dans le plus quotidien de notre expérience courante, mais dont la littérature, sur ses vieux rails était obligatoirement tenue à distance, sauf à cette rupture : nous percevons des images sans les associer, dans le processus de connaissance qui s'en induit, à un récit, et le récits s'engage dans le nouveau territoire possible, l'inventaire du processus mental de cette reconnaissance de l'image. Chez Claude Simon encore, l'application à des objets élémentaires du roman de cette technique dite en cinéma de caméra subjective, le narrateur impliqué par le champ visuel se déplaçant à mesure que l'objet du texte se déplace, et ce qu'on élabore sur le matériel administratif d'un bureau de Barcelone donne soudain à voir même la structure même de ces villes contemporaines qui, pour ainsi dire, se déchiquettent sur leur pourtour, s'effilochent, semblent éparpiller à leur périphérie des banlieues de moins en moins denses, des morceaux de villes , comme un archipel d'îlots de plus en plus dis-

persés s'égrenant à mesure qu'on s'éloigne du centre (par exemple, à partir de la gare de l'Est, noté successivement : hangars — gare de marchandises — multitudes de voies... : à quelle condition, la proximité visuelle immédiate de ce qu'on nomme peut à son tour devenir récit, en préservant dans le récit, ici par exemple dans cette coupe radiale de la transition de Paris à ce qui n'est plus la ville, les lois de juxtaposition, l'appauvrissement de notation dû à un monde normalisé et uniformisé, sans hiérarchie d'objets ?

RÉTRÉCISSEMENT

Restons dans la première confusion, sans se laisser happer par les couloirs qui appellent. On en est encore seulement au déménagement dans la maison vide.

Paradoxe, qui nous concerne de près : comment on passe du verbe imaginer à l'adjectif seul, d'un extrême à l'autre d'un livre, par la vertu d'une suite de déplacements mineurs de syntaxe, mais posés dans le

noir, voilà qui certainement n'aurait en rien intéressé Beckett.

Mais que lui-même ait initié son basculement dans la littérature comme pratique et non acte excessif de raison, à partir d'un travail intensif, incluant l'écriture, sur Rimbaud et sur Proust, c'est rien moins que neutre, et nous donne autorisation d'examen. Pour entrer dans cette spirale à effet de rebours, que notre pensée elle-même accepte sa circularité, et de négocier d'un processus pragmatique, violent et brutal, qui nous place effrayé devant l'être-là du texte né, il faut donc d'emblée quitter l'idée de leçon, trop univoque et centrifuge, et appeler pour nous un nouveau titre : ce qui fait leçon. Ce qui s'impose à nous dans ce mouvement circulaire d'accepter ce qui empiriquement surgit et nous fait loi, et l'accepter comme loi, donc énonçant à rebours pensée de ce surgissement et exigence quant à ce qui nous guide pour se hisser là et continuer.

Ce bouleversement n'aurait sens lui-même que dans un cataclysme de bien plus grande ampleur, qu'il nous faudrait aussi balayer, du moins dans son rapport

à la langue et ses récits, qui, en concernant le monde lui-même, et pose en même temps nouveau territoire d'arrangement des choses à l'emprise du récit et de la langue, cataclysme qui n'est pas sans précédents, en particulier dans cette formidable bascule à la presque naissance de notre langue au temps de Rabelais, cataclysme du monde qui affecte la totalité de son rapport à l'art, incluant donc l'usage esthétique de la langue.

Ce qui est en germe dans les premières lignes de la *Théorie Esthétique* d'Adorno : Il est devenu évident que tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence. L'infinité de ce qui est devenu possible et s'offre à la réflexion ne compense pas la perte de ce qu'on pouvait faire de manière non réfléchie et sans problèmes. Cet élargissement des possibles se révèle, dans de nombreuses dimensions, comme un rétrécissement, les trois concepts : droit à l'existence, perte de ce qu'on pouvait faire de manière non réfléchie, rétrécissement, on va tenter de les garder constamment en arrière-plan de notre mouvement dans ce qui reflète, le ce qui fait leçon. Ce

qu'on peut explorer ensemble tout d'abord, c'est ce rétrécissement.

Qu'engage-t-on lorsqu'on recourt aujourd'hui à la prose ? Dans la confusion, nous avons déjà isolé quelques dimensions fondamentales qu'implique, mais simultanément, une mise en écriture. Par exemple que dégager ce qui serait les enjeux et le travail de la phrase et du récit confronté aux esthétiques d'aujourd'hui, et dégager ce qui en ressort pour l'implication de l'écriture dans le monde n'est pas forcément affaire de grandes idées, mais d'examen précis d'agré-gats de mots, de fonctionnements élémentaires de l'intérieur des phrases, et de ces fonctionnements élémentaires, que notre présent déplace dans leurs rapports réciproques, en particulier pour le concept d'image, nous ferons même un inventaire détaillé.

De la représentation. Ce qui change de ce que nous avons à dire. Rapports nouveaux de l'image et du mental dans les mêmes et très anciens récits. Autres représentations de la matière et du temps : leur enjeu pour le récit. Pour cela aussi, que tout l'effort soit de peser sur nous-mêmes pour examiner où est

ce qui résiste à notre volonté, ce qui nous est imposé par les figures du monde, et où nous devons sauver, mais transformée, notre passion du beau, ce qui provoque pour nous émotion. Examiner donc ce qu'il y a à dire précédera ce qui s'en dégage pour les formes bousculées du récit, en particulier pour cette variété très particulière de récit, le roman.

Pour revenir une dernière fois à cette phrase de Gracq : *Le commentaire sur l'art d'écrire est mêlé de naissance, inextricablement, à l'écriture, dans l'inextricablement mêlé* cette dimension que désormais plus aucun dualisme n'oppose, où le travail de scansion et de cadence, d'organisation de la phrase et de rapport du langage à ce qu'il désigne, n'oppose plus, en gros depuis Rimbaud, mais c'est une suite de coups de buttoirs qu'on pourra repérer aussi bien dans Balzac par ce que lui prend Baudelaire, dans Baudelaire par ce qu'examine chez lui Walter Benjamin ou que lui emprunte Lautréamont, et dans Nerval partout, le chemin de prose et le chemin de poésie, l'exigence que chacun des domaines emprunte à l'autre pour se révéler à lui-même.

Voilà deux phrases. La première :

Il faut que les mots nous laissent, nous poussent à pénétrer seuls dans le pays, qu'ils soient pourvus de cet écho antérieur qui fait occuper au poème toute la place sans se soucier de la vie et de la mort du temps, ni de ce réel dont il est la roue, la roue disponible et traversière.

La deuxième :

Le poème, comme tout ouvrage de l'esprit, ne peut que dénoncer le péril que le langage représente pour l'homme; c'est le danger des dangers; c'est l'éclair qui lui révèle, au risque de l'aveugler et de le foudroyer, qu'il est perdu dans la banalité des mots usuels, dans la communauté de la langue sociale, dans la quiétude des métaphores apprivoisées.

Laquelle est d'un poète, grand poète, laquelle est d'un prosateur, grand prosateur ? Mais c'est dans le domaine qu'ils désignent ensemble qu'il faut nous risquer. Autant dire qu'il s'agira aussi de maintenir que la poésie reste évidemment, selon une formulation sur laquelle ces deux, Char et Blanchot, s'accorderaient, la langue comme expérience. Mais que la poésie même ne peut se penser, et donc c'est poser l'écriture comme pratique ou ensemble bouleversé de prati-

ques, voire même ensemble de pratiques qu'il nous revient de déplacer par un acte volontaire d'examen porté sur ces pratiques mêmes — ce qu'on nomme vulgairement atelier d'écriture —, sans être mise à l'épreuve de ce qui nous concerne, identités, territoires, circulations, formes esthétiques de la ville, des machines, des routes, perception en travail du temps, de la matière, comme tout simplement de la chose humaine, ce qui nous provoque encore à l'appel au langage.

Mais difficulté toujours de la démarche en ce qu'elle est à elle-même sa propre matière : on peut désigner en restant au-dehors telle démarche qui nous semble essentielle de la peinture, ce carrefour immobile du peintre Edward Hopper, où les signes qui nous saturent sont ravalés à l'immobilité neutre des choses, ou de Hopper encore cet intérieur vu depuis sa propre répétition depuis un passage quotidien dans toute la vitesse du métro aérien, liaison soudain forcée de l'image et du temps via une notion d'instantané, de brièveté d'image, qu'on pourra retrouver dans sa source non formalisée telle chez Balzac, et comme

principe formel structurant chez Koltès, quand on parle littérature on est déjà immergé, puisqu'on entient la désignation à la force même du langage, dans ce qu'elle organise et déforme donc par l'état instantané de nos perceptions de ses modes. Donc désigner sans cesse ce qui nous semble se différencier depuis un mode de perception antérieur à cette différenciation, pour nous provoquer au saut. Et ce saut, ce franchissement, ne s'accomplit plus dans le domaine des représentations ou du mental, mais seulement dans la nécessité de pratique, et dans le territoire qu'on pose, même obscurément, à ces pratiques. C'est ce mouvement circulaire qu'il nous faut produire, en le maintenant dans sa circularité obscure et complexe, et donc surtout en gardant à l'intérieur de l'espace du discours l'espace où il se nie lui-même dans la pratique qui le transforme.

Rien là qui soit neuf dans les fonctionnements de pensée. Ne seront pas dépayés ceux qui ont fréquenté la *Logique* de Hegel, les cours fondateurs de 1927 de Heidegger, avant même sa thèse *Être et Temps*, ou bien même l'étonnante et si novatrice pensée dynamique

de Gilles Deleuze, par exemple quand il crée pour le cinéma des catégories d'image temps et d'image mouvement que personne encore n'a pris le temps d'explorer pour la littérature, quand les schémas mentaux qui conditionnent et sa réception et sa production partent évidemment de la même mutation. Mais autant signifier d'emblée un autre obstacle qui surgit : nous parlons depuis une séparation des savoirs qui nous fait dommage, et son versant symétrique on l'abordera quant aux notions de temps et de matière, ce qu'une représentation différée du temps et de la matière change déjà à nos modes de récit, mais séparation des savoirs qu'il n'est même plus temps d'affronter, la nostalgie d'un homme universel étant obsolète dans ce qui relie aujourd'hui, par la littérature, encore le langage au monde, voire la pensée au monde.

Non seulement les plus grandes écritures devant nous tout auprès, par exemple Samuel Beckett, par exemple Raymond Carver, sont celles qui se sont le plus éloignées de cette nostalgie totalisante, mais il nous faut repartir amont, avant le roman dans son im-

brication avec l'histoire de la philosophie du sujet, vers par exemple Rabelais et Cervantès, et c'est encore cela qu'on pourra y lire, en quoi le franchissement par la littérature ne s'établit pas par raison et intelligence, mais inscription de l'excès, du pragmatique et de l'obscur et que c'est de cela qu'il faut aujourd'hui encore prendre leçon.

Corollaire de ce mouvement circulaire, qu'il n'est pas question d'une suite linéaire d'énonciations qui définirait un parcours raisonné des problèmes du langage : il va nous falloir maintenir l'interrogation globale à travers chacune de nos interrogations spécifiques, et garder le discours ouvert à chaque instant au surgissement fortuit de ces interrogations toutes actives, mais que la pratique convoque toujours simultanément. Faire avancer la lourde tache noire lentement et tout ensemble plutôt que de la déménager par paquets.

Se mettre seulement en état de disponibilité, d'attente dans l'ouvert noir.

Que rester longtemps dans le nœud partiellement défait, inopérant, sans solution, puisse être notre ré-

ponse subjective à comment nous déplacer nous dans le champ provisoirement tenu ouvert des questions possibles.

Et appréhender pourtant en pleine responsabilité un état de crise du langage, en sa double teneur : d'une part en ce qu'il reconduit la crise perpétuelle dont se nourrit la littérature pour être, d'autre part dans la singularité de cette crise quant à l'état actuel du langage dans son rapport au monde.

II _ PROGRESSER VERS UNE PRÉSENTATION DU MONDE COMME PROBLÈME

DOMAINES BOUSCULÉS DE LA NARRATION

Ce serait seulement explorer un territoire, et pratiquer des superpositions. Ce qu'assemble ou ce à quoi contraint la phrase qui le nomme le territoire de pratiques et de signes où la ville nous étreint, et l'autre carte, celle de nos représentations acquises et manières de tenir récit, essayer une superposition et mesurer les décalages.

L'important, dans la démarche, serait précisément le paradoxe de sa maladresse : se refuser à ce qu'elle soit conclusive, ou hiérarchisée, la maintenir non linéaire, ne pas s'en faire rejoindre les nœuds. Penser que la frustration même d'une pensée désorganisée ici est la condition de la liberté du saut narratif.

Il n'y a pas à être clair, il n'y a pas à démontrer. Il faut déplacer le spectre des perceptions. Penser par exemple à ces cartes prises dans le spectre infra-rouge, avec des sortes de taches, par quoi on peut pourtant détecter un relief sous-marin ou une dérive de continent.

Revendiquer une pensée non hiérarchique pourrait même être un outil spécifique de la pensée du saut littéraire.

Mais mesurer en même temps que cet enjeu n'a jamais été si vital pour l'ensemble des pratiques de la langue, de la lecture à la production narrative. Que cet enjeu, c'est sans doute la première fois depuis l'apparition de l'imprimerie, le temps de Rabelais, qu'il surgit avec cette brutalité de coupe.

C'est une phrase de Martin Heidegger, dans ses cours de 1929 qui sont un démontage des mécanismes le plus élémentaire du langage allant vers le réel, qui exprime au plus condensé ce mouvement du rapport que nous établissons du langage au réel : progresser vers une présentation du monde comme problème.

On voudrait tenter de découpler cette relation, la garder un instant artificiellement immobile pour tâcher d'examiner les tensions qui la traversent. Comme dans cette autre phrase de Heidegger, dans *Qu'appelle-t-on penser ?*, près de vingt-cinq ans et une guerre plus tard : L'atteinte par le réel, c'est là ce qui constitue la réalité du réel. Mais c'est aussi ce qui peut précisément fermer l'homme à ce qui le touche, puisque cela lui échappe en se retirant devant lui. L'événement du retirement pourrait être le plus présent dans toute chose maintenant présente, et ainsi passer infiniment l'actualité de tout actuel.

Cette notion de retirement, impliquant la mise en dynamique par le dire de cela même qui lui résiste en amont, est un de ces outils quasi optiques par quoi la pensée littéraire du réel peut devenir pour nous agissant au plus près, au plus précieux. Très étrange que converge au même temps, où Heidegger prononce ses cours de 1929 sur *Les concepts fondamentaux de la métaphysique : monde — finitude — solitude*, le renversement du cosmologiste Edwin Hubble, le premier à avoir pu renverser l'approche mentale quant au déca-

lage vers le rouge des spectres galactiques dans l'idée, qu'Einstein lui-même avait réfutée, et qui bizarrement est exprimée en toutes lettres dans cet *Eureka* où Edgar Poe voyait une révélation qui enfin allait le rendre célèbre, dans l'idée de l'expansion de l'univers, donc une perception du monde affectée même dans la perception immédiate par le recul, dans l'instant même, de l'objet considéré.

Non pas de la théorie pourtant (l'obscurité même d'*Eureka* nous invite à se défier de cette frontière), mais juste ces mécanismes d'idées convoqués pour une mise en question de ce qui nous est au plus proche, la pratique même qu'on en a contraignant à cet effort porté sur l'immédiat présent, ce qui pourtant est de longtemps la littérature dans son geste même, au plus empirique, au plus aveugle, et développer jusqu'à leur bord tout ce possible de questions.

La démarche plutôt de s'inventorier soi, comme appel, non pas recours à une réserve extérieure, ou simplement la circulation qui a cours, mais question sur soi-même : inventaire de ce qui relève du néces-

saire, inventaire de ce qui relève de l'immédiat présent.

De cet inventaire, et de lui seulement, mesurer ce dont on hérite. S'il ne doit en rien rester, tant pis, nous n'en décréterons pas la survie de façon artificielle, on fera quelque part un, musée de la littérature et ce sera parfait, quelques-uns d'entre nous y auront même leur photo. Si par contre il y a miracle, et que quelque chose de la littérature parle encore, nous aurons peut-être une chance de l'éprouver hors des seuls impératifs de la continuité, une chance de les explorer dans une implication plus grande du langage et du monde.

Qu'est-ce qui est littérature et qu'est-ce qui n'en est pas ? La réponse, depuis Lascaux, depuis les grandes cathédrales gothiques, n'est pas donnée depuis l'intérieur d'un art lui-même. Il faudrait garder à l'idée cette défiance même de l'objet que Jacques Rancière, dans *La Parole muette*, permet de continuer de manipuler en le réinvestissant de l'intérieur par une pensée de l'écart :

On n'entendra ici par la « littérature » ni l'idée vague d'un répertoire des œuvres de l'écriture ni l'idée d'une essence particulière valant à ces œuvres la qualité « littéraire ». On entendra sous ce terme le mode de visibilité des œuvres d'art d'écrire qui produit cet écart et produit en conséquence les discours qui théorisent cet écart : ceux qui sacralisent l'essence incomparable de la création littéraire, mais aussi ceux qui la désacralisent pour la renvoyer soit à l'arbitraire des jugements soit à des critères positifs de classification.

Rabelais écrit un recueil de farces étudiantes ou de plaisanteries de moine franciscain de campagne, pour vendre aux foires un almanach qui permettra à son imprimeur quelques liquidités pour la publication de livres sérieux : traduction des préceptes grecs d'Hippocrate, plan commenté de la Rome antique. C'est une fois son *Pantagruel* paru qu'il intégrera à sa démarche son propre double-fond, c'est ce qui nous rend le *Gargantua* si mystérieux et résonant, puis transformera sa démarche en littérature revendiquée, c'est les sommets énigmatiques du *Tiers Livre*. De Ronsard à Voltaire, ils seront bien plus nombreux,

ceux qui relèguent Rabelais hors du littéraire, que ceux, de Molière à Flaubert via Diderot, Chateaubriand et Hugo, qui y percevront une dimension fondamentale : écriture en mouvement de l'implication des mots sur le monde, élargissement de l'écriture en la soumettant à ce qui s'est déplacé du monde.

Autre exemple, plus ésotérique mais d'apparence seulement : Louis de Rouvray, duc de Saint-Simon. Rouage très périphérique de la cour de Louis XIV vieillissant, son père a été fait duc par Louis XIII pour avoir eu la bonne idée, un jour à la chasse, de lui présenter son cheval tête-bêche pour en changer sans mettre pied à terre, la mort du fils de Louis XIV le rapproche du nouveau dauphin, la mort du nouveau dauphin le laisse dans une position de sous-éminence grise dans la Régence. Son livre court sur les quinze dernières années du règne de Louis XIV, description de rouages humains exclusivement rongés par les relations de pouvoir, puis les huit années de la Régence, mutation fondamentale qu'il verra pourtant tout à l'envers (le fils de son notaire c'est le jeune Voltaire), comme une chute ou un renoncement. Mis à pied par

le nouveau pouvoir, il prendra dix-neuf ans pour écrire, — et il dit au terme des *Mémoires* : « Je n'ai jamais pu me déprendre d'écrire vite » — , les vingt-trois années qui précèdent ce jour de mise en écriture. Fantastique vision à reculons d'un monde qui s'écroule, chaque personnage reconstruit à partir de sa disparition, quatre cents pages pour décrire l'agonie de Louis XIV. Littérature au centuple, si on considère l'importance décisive de Saint-Simon dans la gestation de Chateaubriand, Balzac, Stendhal et Marcel Proust. Traitement incroyable de la phrase, qui prend appui sur un effet prismatique des verbes combinés par trois pour faire du sujet, le personnage dont on parle, la cible de l'écrit secondaire devant le traitement qui s'en saisit. Rapport à ce dont nous sommes censés parler aujourd'hui : voilà la quintessence du livre pour écrivains, réservoir technique inépuisable, déplacement lumineux des possibilités de la grammaire et du style pour décrire les machineries du pouvoir politique collectif dans son imbrication avec les petites ambitions personnelles, et ce livre n'a été proclamé littérature que par ceux qui s'en sont servis,

Marcel Proust par exemple, puisque ces *Mémoires* devaient rester pur document d'archives, hors de publication, et comme Saint-Simon lui-même avait fait recopier à son usage personnel les mémoires de Torcy : ce qui n'empêche pas (incroyable la presque totale absence de matériau critique sur une œuvre aussi fondamentale) la question de l'écriture d'être posée explicitement comme telle, et dans une exigence partout extrême.

J'insiste celui qu'on nommait le petit duc en cela même : ne nous appartient pas, à un moment historique donné, de décréter ce qui est littérature, mais cela multiplie la responsabilité à nous confier, d'en laisser agir les possibles, même si notre vision de ce possible est forcément liée à notre instrument de vision au présent.

De grands écritures potentielles de notre présent existent, mais décalent de façon radicale, c'est-à-dire dans leur fonctionnement même, le rapport de la langue à ce qu'elle nomme, et tout aussi bien le rapport qu'elle a en tant qu'objet, langue faite livre, langue faite parole ou signe affiché ou circulant, à un monde

lui-même bien évidemment affecté en profondeur par des circulations différentes, des statuts de sujet différenciés.

Toute réponse simple ici est une cassure dangereuse. Souvenons-nous par exemple des premières lignes d'un des plus beaux livres de notre langue, le *Grand Meaulnes*. Le narrateur, le jeune François Seurel, revient à la maison, le soir. Meaulnes n'est pas là, mais sa mère (qui a remplacé, de l'autre côté de la fenêtre, face au père, la mère du narrateur) explique qu'elle met ici son fils en pension parce qu'Augustin Meaulnes vient de laisser son frère se noyer dans un étang. Relation quasi criminelle de Meaulnes à son frère, alors que le narrateur va prendre justement la place de ce frère noyé, donc sous le signe de la mort, et ces étangs, ceux de la rencontre de Meaulnes et d'Isabelle de Galley.

Le narrateur entend les pas d'Augustin Meaulnes dans le grenier de sa maison, il y a trouvé des pétards de quatorze juillet, et le livre commence par un feu d'artifice dans la cour, éloge de la brièveté, qui nous

est rendu plus angoissant par la brièveté ensuite de celle d'Alain-Fournier, tué bientôt à la guerre.

Mais il y a eu le mot grenier, et les objets accumulés, séparés du temps, comme ces fusées de feu d'artifice, ce même temps qu'on va brûler dès lors qu'on l'aura sorti du grenier pour l'exposer au dehors. Cherchez aujourd'hui, par delà la trappe au-dessus des toilettes dans les pavillons à l'horizontale, ou par delà la machinerie d'ascenseur des immeubles à toits plats, quel volume concret de la ville pourrait y fixer le mot grenier. Si on a eu une Nintendo, et qu'on a voulu la remiser, on l'a plutôt mise à la cave. Mais dans la cave on n'accumule pas, on échange. Quitte un an après, à racheter le même objet à un troisième. En passant du grenier à la cave, la mémoire par accumulation est devenue mémoire par circulation.

Le jour où j'ai vendu ma Nintendo, quand je l'ai rachetée c'était la même et en plus je l'ai payée plus cher. Souvenir d'un texte écrit dans un lycée professionnel, où le temps du sujet se déplace avec les syntagmes, sujet immergé dans son fragment immédiat de diction, éclaté à l'intérieur de la même phrase,

parce que la mémoire n'est plus l'immobilité référente d'un objet matériel, mais sa circulation dans les mains anonymes d'un tiers non évoqué.

Si on ne se pose pas le problème de la ville, on peut toujours tenter de donner le goût de lire le *Grand Meaulnes*. Et si on est en échec sur ce goût de lire, et de transmettre la singularité *Grand Meaulnes*, on liquidera aussi la fonction même de la mémoire, en tout cas on privera la fonction mémoire du corps social d'une part de sa reproduction collective. On ne peut pas s'interroger sur la littérature sans s'interroger sur le monde qu'elle traite, dans sa plus haute complexité, et donc que même quelque chose d'aussi fondamentalement simple que la mémoire, dans son rapport aux objets, se soit déplacé d'une génération à une autre. Rêve-t-on de la même façon, quand on a ses quinze ans dans un quinzième étage? C'est à nous d'aller l'apprendre.

COMMENT LA LITTÉRATURE ACCÈDE AU VERTICAL

Remémorons-nous pour exemple les livres qui pour nous ont affaire au vertical. Une évidence, l'ex-

pression remémorons-nous des livres, et pourtant soulevant aussitôt une dimension très complexe, qui fait que le discours qu'on tient sur la littérature est une mécanique tournante et réflexive, se déplaçant à mesure qu'on la nomme : le champ de la littérature inclut son lecteur, dans l'acte subjectif qu'il faut de lire. Ce qu'on déplace, ce n'est pas une représentation du champ littéraire, ni le regard ou la connaissance qu'on en a, mais c'est nous-mêmes qui nous déplaçons dans le regard que nous avons sur nos propres lectures, par le fait même de nommer, ou encore plus précisément : désigner le territoire, de notre rapport subjectif à nos lectures. La notion d'horizontale ou verticale n'est nulle part posée comme piste d'accès à la représentation littéraire, pourtant, entrer dans ce domaine de désignation, et c'est la totalité de notre regard qui pourrait s'en trouver légèrement différencié, processus qu'on appliquera aussi à d'autres notions centrales, celle d'image, celle de temps.

Verticalité absolue, immobile, du premier acteur grec sur cothurne et la voix derrière le masque, dans l'énoncé de la tragédie grecque. Et qui fera lien avec

ce que nous examinerons ensuite, puisque l'acteur est fixe, que le lieu d'énonciation de ce qui peut aller jusqu'à une totalité de monde est depuis un point fixe. Convocation formelle d'une confrontation horizontal vertical qui peut être structurante de l'opposition des discours, par exemple l'hallucinante scène du *Prométhée* d'Eschyle, ou celui qui est rivé à son rocher affronte Io, talonnée par l'insecte qui la pique, condamnée à parcourir sans jamais s'arrêter le domaine géographique connu des Grecs.

Dans Hugo, par exemple, le dessous de la ville dans les *Misérables*, première idée que pour une idée globale de la ville on doive en passer par sa cartographie souterraine et secrète, et Gavroche dans son éléphant, c'est l'idée que l'intérieur aussi n'est pas seulement espace privé. Dans Balzac, les maisons ont des étages, le père Goriot ou Birotteau changent d'étage à mesure de sa décadence. Quand la ville se complexifie et s'élève, le roman en prend trace. C'est Raskolnikov grim pant les trois étages de chez la vieille usurière. Rappelez-vous la descente de cet escalier, le nombre relatif des lignes et paragraphes qui ne sont que cette

ascension et cette descente, rapportés au nombre de lignes et paragraphes de l'assassinat lui-même. Et le strict correspondant de cela dans l'escalier qui mène à la chambre de Raskolnikov. La disposition verticale de la ville devient narrativement génétique. Confirmation majeure dans le *Procès* de Kafka : le placard à balai dans l'escalier où on voit officier le bourreau, et les greniers où on rend la justice. Confirmation dans Proust : tous les dispositifs optiques sont liés à la géographie des escaliers, de Combray aux Guermantes, et en particulier par l'introduction en littérature de l'ascenseur de Balbec. Ces fonctions-là du récit, l'invention de la nuit dans la littérature, qui peuvent nous sembler à nous, de notre côté de l'artisanat, les chemins les plus structuraux pour l'emprise du récit sur le monde, ne sont pas ceux qui sont mis au premier plan dans la transmission de l'art narratif. Pourtant, quand ces dispositions verticales deviennent génétiques pour la ville elle-même, avec ses tours, ses dalles, ses parkings, elles contribuent à un hiatus encore plus grand, si on n'apprend pas ceux avec qui on travaille à s'en saisir.

Si par exemple j'écoute Laetitia, Djamila et Mina à Bagnolet, j'apprendrai que la cité qui s'appelle Phébus est connue dans la ville par son numéro, et que dire : j'habite au 36, elle est du 36, induit qu'on est de Phébus – qui a décidé du nom Phébus de la même façon que le 20 novembre dernier à Stains j'ai lu Rabelais dans la bibliothèque Louis-Aragon avenue du Colonel-Fabien n'est pas la question, sauf à souligner combien après tout a peu d'importance que nous ayons nous-mêmes contribué à cette dévalorisation des noms, puisque au-dessus de la tour Phébus il y a une enseigne géante Arthur-Martin visible du périphérique, donc qu'on vit sous une enseigne qui n'est pas visible de jour, quand elle est visible on est chez soi et on dort, et de plus qui bien sûr n'est visible qu'à distance. Il est pourtant de fait que Djamila, Laetitia ou Mina disent : on est d'Arthur-Martin, c'est-à-dire d'un nom de lieu subvertissant le nom administratif ridicule Phébus et le déplaisant numéro 36, pour revendiquer comme territoire, et la cité, quand on est de ce bord-là du périph, est tout aussi bien une appellation morale : dans le quartier on veut du respect, di-

sent-ils, un nom lié à la production marchande, mais basé sur des objets fiers, les machines à laver et gazières blanches, chères et solides, mais comme par hasard dans la même esthétique rectangulaire et monochrome que la tour — qu'on pense à l'importance des Carrés de Malevitch dans l'art de ce siècle — et donc nom de lieu n'apparaissant que lorsqu'on s'en sépare, à la nuit, ou lorsqu'on est à distance de son territoire, puisque l'enseigne surplombe la tour. Pour aucun de ceux de notre génération, ce décalage n'a de précédent, même si est passionnante l'étude des vieilles cartes, par exemple celles des ambassadeurs européens en Chine. Quand on parle de la nuit, Djamilia pourra écrire : la nuit, mon balcon est bleu et clignote, c'est-à-dire que le nom devient signe, mais signe couleur et non lisible, et Djamilia passera de sa classe de seconde à Montreuil à une première dite d'adaptation au Blanc-Mesnil, à quarante-cinq minutes d'autobus, manière élégante de l'institution agissant en notre nom collectif de répondre à une question de. Mais qui, ici, doit apprendre de l'autre ?

Autre exemple : Morgan, croisé à Paris gare de Lyon alors que notre dernière rencontre remontait à quatre ans et qu'il vivait déjà comme ça. Il dort dans les trains de nuit, sans billet, passe une journée tour à tour à Rennes, Valence, Paris ou Strasbourg, dans le strict même contexte, il fait la manche en se postant en haut d'un escalator mécanique, c'est sa technique personnelle, escalator dont la figure locale est donc reproduite avec précision, dans un contexte similaire, et ce contexte saute de façon disjointe sur le territoire national, comme si une même ville se centrait sur lui-même et ce qu'il faisait, mais que, la rue traversée, le monde changeait chaque jour.

La notion de ville comme superposition : non pas organisation hiérarchique de trajets, mais couches horizontales superposées en fonction même du statut du sujet qui la décrit, croisées parfois dans de mêmes points de rebroussement, c'est ce que la pratique immédiate de la ville nous enseigne, et que la pensée en s'ouvrant aux géométries non euclidiennes a appris pour elle dans un autre domaine.

TRANSLATIONS

Autre catégorie d'apparence mineure, mais qui pourrait aider à désigner une intersection fondamentale des techniques bouleversées de langage dans les mécanismes d'une représentation bouleversée du monde.

Pendant des siècles, le déplacement de l'homme sur son territoire a évolué avec les récits qui disaient cette translation, le mode de récit tenant compte et de la translation, et de l'emprise globale qu'elle confère sur l'objet qu'on raconte. C'est ce qui fonde pour nous la magie des récits du grec Hérodote dans la vieille Égypte. C'est ce qui fait qu'on puisse considérer importante l'étude des récits de navigation, et des fictions qui découlent, comme le Quart-Livre de Rabelais, où la découverte d'une île après la tempête permet d'inventer littérairement le concept d'un temps sans commencement, au contraire de l'idée dominante. Le temps du déplacement géographique, par exemple Don Quichotte devant les moulins à foulon, est le temps par quoi la fiction devient hallucina-

tion du monde, et entre donc en conflit génétique avec lui.

Quand le chemin de fer élargit cette emprise, il intègre aussitôt la fiction, mais pas aussitôt. Balzac, le très grand, l'immense Balzac, découvre le chemin de fer de Paris à Tours, en sept heures, mais ne l'utilise pas pour sa Cousine Bette ou son Cousin Pons qui sont postérieurs. Curieusement, d'ailleurs, Balzac, qui est un grand voyageur (de plus, pour des raisons d'économie, voyageant sur l'impériale des diligences, avec les plus pauvres, ce qui lui vaudra d'ailleurs une fois une chute grave), avalant le plus vite possible les distances puisque pressé par les textes qu'il a fallu finir et qui l'ont mis en retard, utilise très rarement des narrateurs en déplacement, même lorsque la technique du déplacement, par exemple dans *Un début dans la vie*, qui commencer par un éloge du chemin de fer pour s'en débarrasser aussitôt, intervient dans le procès narratif. La découverte du paysage ou d'un territoire, extérieur ou intérieur, même panoramique et en mouvement (la cathédrale de Tours reprise dans *Jésus-Christ en Flandres*, la ferme isolée dans la monta-

gne d’Auvergne dans *La Peau de chagrin*) sont comme poser le pied d’une caméra d’un endroit fixe à un autre endroit fixe. Une histoire peut-être contée à Gênes (*Honorine*), Vautrin peut cueillir Rubempré à la sortie d’Angoulême, le fait de narrer impose que le narrateur soit fixe, ramenant au livre des éclats fixes, même si séparés par des voyages : on est à Issoudun ou à Paris, à l’arrivée ou au départ de la diligence, on n’est pas dans la diligence. En fait, c’est comme si le rythme technique de la translation réelle conditionnait, pour Balzac comme pour nous-mêmes et par toutes étapes intermédiaires depuis Froissart (la belle phrase de Rabelais sur l’étonnement causé par les *catadupes du Nil* : *L’evesque de Caramith, celui qui en Rome feut mon precepteur en langue arabicque, m’a dict que l’on oyt ce bruyt à plus de troys iounées loing, qui est autant que de Paris à Tours, où l’on verrait presque les marchands de coq établis aux sorties de ville pour que les voyageurs disposent d’un réveil-matin pour le voyage de Paris à Tours que Balzac faisait en dix-huit heures, puis seulement six heures du jour où il y eut le train, et nous-mêmes en cinquante-cinq minutes*). La question

se pose donc ainsi : le bouleversement de nos perceptions induit par l'intégration mentale de nos propres modes de translation — qui a dérapé en moto ou appris à piloter avec permis poids-lourd des engins de trente tonnes sait les rêves qui s'en enduisent —, que modifie-t-il des modes de surgissement et d'enchaînement d'images quantifiées du réel dans notre usage de la prose continue ?

Flaubert inaugure en 1845 la liaison ferroviaire Paris Rouen, et à la fin de *L'Éducation Sentimentale* Frédéric Moreau voyage par le rail. *L'Idiot* de Dostoïevski commence dans un train. Le voyage à Combray qui ouvre la *Recherche du Temps Perdu* c'est en train, et l'élan de la spirale de Proust, c'est de superposer exactement, route sur route, clocher sur clocher, la ballade en calèche avec madame de Villeparisis sous la même ballade avec Albertine et chauffeur en « automobile ». Cette expression, du train relevant les distances n'est pas par hasard dans la première page de *La Recherche* (et l'occurrence suivante du chemin de fer, c'est juste après le petit morceau de madeleine : Combray surgissant depuis la progression du train :

haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du moyen âge cernait çà et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif, où la progression du train organise invisiblement la progression du regard, et maintient en même temps la ville à son statut d'image à distance). Le monde, par superposition, permet à la fiction de travailler sur la relation qu'elle entretient avec lui, plutôt que s'en tenir à sa représentation faite spectacle narratif. Décalages qui sont, pour qui veut s'interroger sur sa propre description du monde, une mine d'enseignement, parce qu'on y lit de façon quasi stratigraphique le mécanisme même de notre révélation au monde. Nous savons utiliser le chemin de fer, c'est quand il accède à nos représentations narratives que nous savons nous représenter nous-mêmes dans notre relation au monde. Très vieille question, toujours fondamentale, de la poétique d'Aristote : « Qu'est-ce qui pousse les hommes à se représenter eux-mêmes ? »

Cette histoire dynamique de la littérature selon l'histoire de ses représentations est encore à faire. Si j'y insiste, c'est qu'il me semble que le bouleversement accéléré des dispositions effectives du monde nous impose de la mettre plus qu'à aucune autre période de son histoire au premier plan de nos propres interrogations, et qu'il y a du retard. Qu'à venir sur cette plaque plus sensible, on met en relation de façon plus mouvante les livres devant leur tâche essentielle, où la tâche pour aujourd'hui se confond ou se superpose avec la plus ancienne.

Sur cette notion de vertical et horizontal, ceux qui ont goûté la reprise dans *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett du vieux jeu anglais de *Snakes and ladders* (comme un jeu de l'oie, où les échelles font monter et les serpents descendre) comprendront le défi narratif, et en quoi l'idée de verticale peut devenir génétique. Sur cette notion de translation géographique, le travail à faire reste énorme. Le cinéma, invention plus récente et qui ne s'embarrasse jamais trop d'intellectualité, a su s'appuyer dès le début sur ces translations, écriture du mouvement : le premier film des frères

Lumière c'est la sortie à pied des ouvriers de leur usine, et le second l'arrivée d'une locomotive en gare de La Ciotat. En littérature, le grand chamboulement c'est Prose sur le *Transsibérien* du suisse Cendrars, suite de propositions horizontales sans ponctuation qui sont instant immobile d'images, et quantification par le saut du vers où sur le continuum de perceptions mentales, la position d'énonciation s'est différée par rapport à l'objet.

C'est cette mise en mouvement qu'on voit littéralement non pas seulement s'amplifier, mais rejoindre l'intérieur de la phrase pour accroître la langue dans un continuum retrouvé mais modelé par la translation même : *On finit par avoir les classiques flashes où on se voit fracassé, bouche ouverte, regard fou, travelling arrière, vues aériennes, un sursaut, on avale sa salive, on se retrouve à foncer entouré de silence pâteux, avec dans sa tête juste l'écho du glissement de la route, transmis et amorti par la cabine, les petits chocs des pneus sur le relief du bitume, petites explosions ouatées* (Jacques Serena, *Lendemain de fête*). *Le ciel s'embrumait, un vent glacial filtrait par les interstices. La route de sable brique devenait une nationale goudronnée, et*

*des magasins géants se dressaient sur les champs plats... De vastes panneaux publicitaires jalonnaient le trajet, les séduisants visages exaltés, les tintes violettes des lettres démesurées, prêtes à bondir hors du cadre, distrayaient l'attention du morne paysage souffrant (Marie Ndiaye, *En famille*).*

La poésie a appris à manier ces objets sans discontinuité avec sa matière même, le vers (Bernard Noël, écrit en TGV : *rangs de buissons et brouillard rideaux / tirés tout le long du trajet vers Le Mans / l'actualité nous étouffe respirons / c'est une affiche dans le petit soleil / soudain tombé de haut sur un quai de gare / dans le retour du brouillard champs d'herbes mortes / la tête mange les images et se tait...*), mais la prose doit l'apprendre lourdement, depuis son ventre. Reste cette matière langue qui surgit à mi chemin, trompe le vert par l'emprunt à la phrase dans ses éléments éclatés, et met la prose face au défi de cet éclatement :

Le mouvement de la tension — quand rupture — les forces contraires — corps brisé — se sait là discontinu — vision d'extrême souffrance de sa propre perte — désintégré — à lui-même inexistant — mort le corps à l'instant de la transmutation

...

pas de tombée — descente — vertige — ni l'envahissement du froid — jusqu'à l'extinction du souffle — ce qu'il sent ainsi — sa fin

...

l'écoulement invisible — ralentir — seulement ça — occupe l'attente — cadre l'espace autour de lui-même les mots pour cible peut-être

Dans *Il donc*, le dernier livre publié de Danielle Collobert avant son suicide en 1978, Danielle Collobert dont le travail n'est même pas réédité ni disponible.

ÉCRITURES AUTONOMES DU PROCESSUS MENTAL

En amont de cette chaîne du dire, poser comme fait majeur que l'écriture se donne comme objet le mental qui la produit. Je pense bien sûr à Henri Michaux et Antonin Artaud. Poètes qu'on prétendra excessifs, empoisonnés, auteurs à carré blanc comme les films pour adultes. Il se trouve que dans l'uniformisation des signes, comment les parkings souterrains sont

partout les mêmes, même si c'est là qu'on a eu cette discussion avec la petite amie et les parents et qu'on a encore le son dans les oreilles d'une portière qui claque, ou bien que c'est là qu'on a mis dans telle ville son sac de couchage, la matière Artaud devient une médiation principale. Réflexions aussi sur l'âge de ceux qui écrivent : parler de la méningite d'Artaud à des élèves de cinquième qui ont le même âge, et dire à des étudiants que ce *Pèse-Nerfs* qu'on vient de leur lire a été écrit avant vingt-quatre ans, cela n'appartient pas aujourd'hui aux référents de l'enseignement : on veut toujours mettre des barbes aux anciens maîtres.

Description d'un état physique, dans *L'Ombilic des Limbes* : *un vertige mouvant, une espèce d'éblouissement oblique qui accompagne tout effort, une coagulation de chaleur qui enserme toute l'étendue du crâne ou s'y découpe par morceaux, des plaques de chaleur qui se déplacent.*

L.S.D. 25, dans *L'Infini turbulent* de Henri Michaux : *Pensée qui au lieu d'être une succession de pointes, c'est-à-dire d'efforts d'attention, d'instant où on la relance et où on la rétablit à nouveau, et en force, sur le sujet, est réduite à une seule pointe, à un seul effort (au départ) pour lâ-*

cher complètement ensuite. Cerveau ne retient plus. Cerveau n'a plus de prise. Vains appels en moi, à ce que je sais en moi qui ne va plus de l'avant.

Je ne milite pas pour le dérèglement comme expérience. Et je n'étales pas une suite de références qui me distingueraient du monde anonyme des lecteurs, ma conclusion est seulement là : il n'y a pas tant de livres sur quoi on puisse aujourd'hui s'appuyer, qui permettent de dépister au plus près ces objets singuliers de langue, qui font notre quotidien d'une expérience mentale radicalement déplacée. Mais qu'on le fasse selon des enjeux ne gommant pas l'obstacle, en construisant ces enjeux selon une nécessité vivante de rapport de la langue à ce qu'elle nomme, et les livres qui surnagent, les livres qui pour nous seront les vecteurs fondamentaux ne seront pas les mêmes que ceux du répertoire actuellement en vigueur. Ce qui nous rend à la fois un peu amers devant le gâchis, et si passionné sur ces thèmes, c'est le miracle devant lequel on est chaque fois mis, quand on se risque à faire écrire : que si on est suffisamment pointu quand à l'analyse de ces rapports de la langue et du monde, il

se dégage forcément des vecteurs très forts pour réinstaurer l'arc électrique. À nous d'abord de savoir ce qu'on attend de la langue, à quoi on veut qu'elle serve.

Ici, deux écritures de l'excès produisant un renversement sans précédent, le dire se retournant sur ce dont il est issu pour en faire son objet, tout en continuant à en sourdre, et l'excès même nous permettant à nous, dans la transmission de ce que cela change à la phrase, d'aller vers notre frontière. À rebours, le savoir élargi du mental, et l'accroissement des alertes : ce par quoi le langage se fait image de lui-même dans l'instant même qu'on l'utilise, pour le porter plus avant.

L'expérience de Michaux et d'Artaud n'est pas passée silencieusement dans le siècle, mais ce qu'elle renverse est peut-être resté trop lié à ces figures de l'excès, et pas encore assez exploré quand à l'outil auto-réflexif qui s'en ouvre dans la langue, et à quoi on veut qu'elle serve. Savoir énoncer notre attente et quant à nous-mêmes, et quant à la ductilité, la fonction de la langue, les outils, les lectures viennent,

peut-être lentement, difficilement, se disposer à cet endroit. On aura la surprise de ne pas y trouver forcément les livres préférés de notre bibliothèque, mais ce qu'on y trouve reste d'une puissance aussi neuve qu'au premier jour. En général, la difficulté n'est pas dans ces outils, mais dans le chemin qu'on a à faire nous pour les rejoindre. Eux, ceux à qui on a affaire au quotidien de la transmission, le miracle c'est dans cette impression que déjà ils nous y attendent. Le décalage est certainement trop grand entre la maladie des pratiques, des programmes, et ce miracle quand on l'éveille, qu'on le partage.

DE LA NOTION D'IMAGE, ET DU MONDE À REPRÉ- SENTER

En reprenant cette figure ci-dessus, d'une chaîne ouverte qui pour échapper à son propre mouvement d'effondrement, si elle se met à décrire elle-même ce qui la rendrait autonome, dans cet écart entre le sujet disant et la réalité qu'elle nomme, ce mouvement même d'effondrement implique, si on le décrit,

comme une traversée par deux figures, celle de l'origine, celle du temps, qui serait l'espace propre des formes littéraires dans leur pesanteur, la contradiction secondaire qui les rend pérenne, même si cette pérennité n'est active que par la pratique qui à nouveau y recourt, et lui impose nouvelle rupture.

Dans la notion d'origine, le rapport de l'écriture à l'image non seulement est organique, mais l'image dans l'écriture précède la transposition du langage. Les tablettes de Sumer commencent par établir des comptes, puis mettent en vis-à-vis du compte une représentation iconique de l'objet en décompte, sacs de blé ou esclaves. Pas de civilisation qui échappe aussi à ce que cette transposition dans l'écrit, quand elle se sépare de l'utilité, se fasse immédiatement inscription de la relation à l'origine : récits de fondation de cette civilisation même. Récits de fondation qui ne se légitiment que par le rapport de l'homme à l'inconnu où il est, ce qui part de l'effroi, et qui inclut pour chacune l'image la plus immédiate de cet inconnu, à savoir le mouvement des astres, ce qui advient par la nuit et ne s'explique pas.

La coexistence images textes date de l'invention de l'imprimerie, rien de neuf, voir Dürer. Dans les grandes expéditions, on emmène un peintre (anecdote du peintre de marine), mais c'est bien le récit qui fonde la transmission. Là encore, phénomènes complexes de décalages : deux pages géniales de Balzac sur Daguerre, mais rien ensuite, alors que lui-même, comme Gautier ou Nerval, sera photographié. Rien dans Flaubert, ni même dans Rimbaud, qui dans le Harar se fait photographe (Flaubert, dans son voyage d'Égypte, laissait Maxime Du Camp, mauvais écrivain même si les *Fleurs du Mal* lui sont dédiées, faire les photos, preuve qu'avant *Bovary* rien des processus ne lui en était étranger : même Bouvard et Pécuchet, qui s'intéresseront à tout, ne feront pas de photographie). Par contre, dans *Lautréamont*, tout un récit qui se base sur le principe, énoncé comme métaphore, de la photographie qui apparaît dans le bain de révélateur, l'idée explicite, sur dix pages du *Maldoror*, que la narration n'est pas linéaire mais lève comme ça, d'abord indistincte puis précise, d'une surface. Et,

évidemment, Proust encore, avec la photographie de la grand-mère qui surgit de par delà sa mort.

Pour ceux de ma génération, et Bergounioux a été le premier à en faire un récit complet (*La Mue*), l'image transmise de façon autonome par rapport au récit, l'image comme vecteur de connaissance indépendamment des mots (l'image rapportée et dépliée par Bergounioux comme frontière exacte de la Corrèze et de la ville, c'est un cri en deçà des mots) est un phénomène venu une fois les processus de la lecture acquis. Ce n'est pas le cas pour nos enfants. Il me semble que nous ne pouvons forcément que sous-estimer, non par paresse intellectuelle, mais par position d'observation, un bouleversement qui n'a de précédent que dans l'invention même de l'écriture, la séparation du signe et de l'image directe.

Dédoublement aussi quant à nos capacités mentales d'évolution : à échelle d'individu, la mise à disposition chez les malvoyants de la partie inactivée de l'hémisphère mental réservé à la vision, pour le toucher et l'univers tactile. Comment ne pas imaginer que cette division entre hémisphères, où le processus

d'images est si complexe, que le rêve, partant des affects et des mots, réactive jusqu'à sa périphérie l'univers visuel, jusque dans le simple processus de lecture, n'accepte pas une part du bouleversement qui lui a été en quelques décennies imposé de façon majeure, avec déplacement dans l'univers visuel, par exemple, de procès cognitifs jusque-là réservés au récit, et qui dans la langue ont permis par exemple Jules Verne ?

Le mystère de l'image est encore une fois forcément neuf, parce que son rapport au récit, depuis Dürer et les peintres qu'on emmenait dans les expéditions de découverte, s'est renversé. Elle a valeur et circulation autonome, mais surtout peut-être que nous sommes les premiers à la recevoir sans la médiation même inconsciente du récit.

Parce que l'image vient à nous sans récit, ce qu'elle n'avait jamais su faire avant notre génération, quelque chose aussi du récit se bouleverse. Une nuance. Qu'on saisisse une page comme totalité et surface, Mallarmé déjà nous l'enseignait, c'est autre chose, qui se passe dans le mental et reste encore obs-

cur. Nous interprétons ce qui est devant nous aussi par la seule conjonction d'images.

Nous ne saurions pas abandonner le récit, quelque chose se joue encore dans cette distance des mots à ce qu'ils nomment, qui est notre exacte matière, la plus dense et la plus insinuée dans ce qui ne nous est pas délivré de l'immédiat présent, le réel et sa peau. Et tout cela que la ville exagère et distord.

Cela travaille sous chacune des phrases que nous tentons et qui hors de nous se laisse former par ce qui est la tentative de nommer, quand ce que nous nommons n'a pas encore existence de livre, parce qu'architecture de formes qui n'a pas de précédent dans les strates accumulées du réel, là où forcément nous écrivons puisque c'est cela que nous traversons au présent. Mais cela travaille en nous déjà en deçà du nom absent, cela travaille par les peintres devant lesquels nous savons devoir nous rendre, dans la pleine acceptation du mot, si c'est aussi bien gagner une ville et dans la ville le lieu du peintre (et c'est Carpaccio dans sa chapelle de Venise comme Caravage dans le bruit de la piazza del Poppolo à Rome comme ce fut Munch un

mois de décembre à Göteborg ou ce qu'on a vu à Munich ou Berlin), et se faire disponible, se laisser enlever, comme aussi on apprend que cela relève d'une activité, d'un recours contre soi-même où il y a à se creuser pour grandir (la lecture qu'on reprend de Bergotte mourant devant le petit pan de mur jaune ou des vagues dans l'atelier d'Elstir, comme si tout cela avait valeur vraie d'exister). Cela travaille en nous et nous n'en parlons pas, parce que telle est la loi du récit et de la phrase qu'elle doit pour tenir dans ce qu'elle nomme y tenir seule et tant pis pour ceux qui laissent l'échafaudage, on a dû couper tous les fils et cela nous fait violence, mais c'est la même violence qu'exerce seule la ville à ses géométries mornes et son excès monochrome, ce que nous avons à nommer, et cet excès d'une pauvreté de sujet, dispersé sur les rocades et parmi les feux rouges, engoncé dans les coques de fer et plastique sur moteur et roues dont il nous semble, tâtant la clé du moteur dans notre poche, que la voiture nous est aussi indissociable que la bibliothèque et cela depuis l'enfance, au point qu'il y a les livres qu'on y laisse, les livres qu'on ne lit qu'en

voiture comme Montaigne on ne le lisait autrefois qu'en train ou dans les correspondances des gares d'Italie entre deux peintres, changeant à Perugia pour Assise où il y avait ce Giotto.

Et nous le savons pour nos phrases, de même que ces étranges choses écrites de Giraudoux où le narrateur toujours est embarqué, en mouvement en train, auto ou navire et que cela décale toute perception du monde, cela que Cendrars le premier avait trouvé dans son *Transsibérien* (« Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd ») mais n'a lui-même jamais su reconquérir, ce que nous savons pour nos phrases nous ne saurions pas le retourner sur elles-mêmes pour chercher en quoi elles nous imposent d'aller là où nous ne savons pas, où le réel aussi tourne sur lui-même ou se refuse, où les géométries mornes et les excès monochromes s'imposent comme notre établi même, ce qu'il y a à dire parce que c'est comme ça, non par choix mais bien parce que c'est ici dans ce parking que nous laissons la voiture verte, accèderons à la ville par cet escalier de ciment en chicane tout de

jaune et gris d'écailles dépeintes, les portes de fer en minium rouge.

Nous ne le nommons pas parce que tel est le moteur symétrique des phrases comme nous avons moteur pour aller dans la ville et d'une ville à une autre, et c'est façon dont notre mental accepte le réel déjà comme image en rapport vierge aux images reçues, sans médiation du dire, et là notre tâche, à nous pour qui l'irruption des images fut événement, parce que nous sommes à jamais les derniers pour qui cette irruption fut événement dans le mental déjà construit à la lecture et au récit : ce que Pierre Bergounioux a décrit dans *La Mue*, l'apparition à Brive en Corrèze, dans l'appartement familial, d'un téléviseur noir et blanc et que la première image était la mort devant soi d'un soldat à l'autre extrémité du monde, cela ne peut plus se concevoir pour ceux qui désormais viennent aux livres, tout armés d'images. Et ce qu'induit pour la phrase de travailler en incipit du livre sur l'apparition de l'image—mouvement dans le quotidien d'un enfant de province (ce qui nous sépare d'eux, aujourd'hui, étant que nous étions, Bergounioux ou

moi-même, déjà lecteurs au moment de cette irruption) : *Tout ce qui présentait la capacité de réfléchir la lumière, les vitrines, les carrosseries, les enseignes métalliques, réverbérait la clarté basse et même les bordures de trottoir, les pans de toitures. Des silhouettes méconnaissables, dévorées par l'éblouissement, coulissaient dans l'incendie glacé. Elles naissaient d'une lueur, dérivaienent sans plus d'épaisseur ni de réalité que des ombres avant qu'une autre lueur ne les absorbe dont il ne reste qu'une épaule ou chapeau s'éloignant. J'ai marqué une pause pour changer de bras. Je frissonnais dans mon blouson d'été. Je marchais vers la gare. Le monde que je retrouvais au sortir du lycée se diluait dans l'excès de lumière. Je croisais des mains, une moitié d'enfant. Une anfractuosité qui devait être un camion avec sa caisse d'aluminium s'élargissait devant moi. Le souffle me bousculait et lorsque je me retournais pour m'assurer que le grondement, le souffle rauque étaient bien un camion, on aurait dit que le soleil s'éloignait dans l'avenue.*

Entrer dans cet espace restreint présente un risque, celui que la phrase ne désigne qu'elle-même, parce que c'est de ce ressort en elle-même qu'elle se sert pour s'attaquer au dehors. Et que, à ce retour sur

elle-même, elle ne supporte plus d'être langage, cherche en nous par les images des formes et des fonctionnements qui ne sont pas linéaires, qui n'appartiennent pas au sens, pour trouver dans la boucle le redoublement qui la propulsera dans sa confrontation à la peau du monde monochrome ou trop pauvrement géométrique, ou éclaté dans sa dispersion de sujets, comme passeraient devant nous en rêve les visages d'une foule dans une rue piétonne du samedi. Il y a la possibilité de rendre hommage, dans ce que l'édition nomme livre d'art, et qui est dresser le langage comme on arrangerait la ville autour d'un monument inaltérable. Il y a la possibilité d'entrer dans la vie de l'artiste et chercher ce ressort par où vient miroir au geste qui est le nôtre en accumulant les mots, et nous pouvons accumuler sur les étagères ces bribes de la vie de Munch via Strindberg, ou la manière dont Balzac ou Poe trouvent tremplin à forger ces portraits d'artiste devant l'énigme pour mettre en miroir et tendre la surface immédiate de narration. Il y a un autre jeu de miroirs à venir aux écrits des peintres eux-mêmes, parce que la prose n'y va pas selon nos pro-

pres repères, et c'est bien longtemps avant cette circulation autonome des images une apparition visuelle de la phrase que nous pouvons nous-mêmes prendre pour socle, à relire les entretiens de Bacon ou les pointes de Dubuffet dans son Prospectus aux amateurs de tout genre (« J'ai dit que ce qui de la pensée m'intéresse n'est pas le moment où elle se cristallise en idées formelles mais ses stades antérieurs à cela. »).

III _ LA LITTÉRATURE COMME CONFIGURATEUR DE MONDE

REPRISE

Par quelques exemples, on a examiné une petite partie de ce qui, de l'extérieur empirique du monde, translations, territoires, signes, nous contraignait à déplacer, au nom d'une fonction ancestrale du récit et de la tradition littéraire, les manières du récit pour s'en saisir.

On a limité l'approche de ce champ à quelques bouleversements immédiats du monde, au plus près de la fonction littéraire, et surtout au plus près des enjeux qui nous sont imposés par les forces internes à la représentation elle-même, nécessité de se saisir des signes de l'urbain, nécessité de se saisir de nos territoires et circulations individuelles, et cette notion

d'individu elle-même, qui un temps a pu se confondre avec le sujet unifié du roman, et c'est cela aussi qui vole en éclats.

On a été amené à penser non plus par logique binaire, mais en établissant une chaîne dynamique, qui n'existe que le temps même de l'énonciation et selon le sens de cette énonciation, avec à une de ses extrémités le réel qui n'entretient pas de rapport avec sa représentation en dehors de cette énonciation même, et cette énonciation, tâchant d'établir des modèles débordant la représentation pour désigner l'obscur au-delà du langage, qu'on nomme réalité, susceptible alors de porter une notion de sujet non pas en dehors de cette chaîne, mais posé par sa diction même, et, toujours dans le temps dynamique de cette énonciation, susceptible éventuellement de rapporter cette notion relative de sujet à ce qui le fonde, le rapport au mental individualisé, et la place de cette individualité parmi l'ensemble de toutes les autres, auxquels en appelle justement l'énonciation si elle parle et désigne, échappe au sujet dans l'adresse.

On a évoqué la figure d'Antonin Artaud, comme exemple, entre quelques autres figures majeures du déplacement littéraire amorcé ce siècle, d'une écriture où l'énonciation, partant du mental, ne prenant que ce mental comme objet, transgressait en la totalisant cette relation de la diction à un objet pris dans le monde, le mental alors lui-même devenant objet de la langue, réalité mise en abîme parce que lieu même de la diction par quoi elle se saisit elle-même, figure tautologique, fascinante chez Artaud parce que présente dès le *Pèse-Nerfs* de l'écrivain de vingt-quatre ans, toujours objet unique, délibéré et conscient, de l'œuvre à son terme, dans les notes de préparation de la conférence du Vieux Colombier. Nous autorisant et nous contraignant à la fois à une saisie de cette autonomie du mouvement mental se disant lui-même dans la diction qu'il développe vers l'objet, parmi les autres paramètres de la prose, dès lors qu'on s'éveille à la conscience ou la complexité des mécanismes auxquels nous requérons dans la nomination, dès lors qu'affrontant le monde immédiat surgit de l'intérieur

d'elle-même le rapport à l'inconnu de ce qu'elle nomme.

Chaîne donc qui n'existe pas et ne trouve pas fondement réel en dehors de son temps propre, d'une lancée vers l'avant incluant qu'on parle déjà, mais dans ce déjà parler trouvant rapport au fondement même du littéraire, rapportant le discours de l'origine pour désigner ce qui est sa propre origine en dessous du commencement de parler, et qui fonde que ce soit parler dans l'intérieur même de son énonciation, et capte en même temps, pour fonder qu'elle soit temps avec début et orientation, une notion interne de temps, qu'on peut nommer rythme, ou incantation, et lui permet d'être forme littéraire.

Non pas donc de schéma incluant des extrémités solides, ni réalité ni sujet, si le sujet vole en éclats dans la disposition générale des individus dans la ville, leurs perceptions même affectées par le rapport qu'ils ont à l'objet et leur place vis-à-vis de cet objet, ni la réalité, dont les représentations qui sont le seul chemin vers elle sont des images spécifiques de ce rapport au sujet qu'elles entretiennent dans cet instant de la diction.

Mais, dans cet établissement dynamique d'une chaîne susceptible d'inclure en elle-même, dans le temps même qu'on la prononce, ce qui la déborde, deux catégories comme transversales qui prennent valeur de fondement, établissent elles-mêmes des rapports autonomes à la réalité et au sujet, la catégorie origine et la catégorie temps.

Il ne s'agit pas ici de projections personnelles, mais de souligner un schème solidement établi dans l'histoire de la pensée, au travail bien sûr déjà chez Kant et Leibniz, exploré dans sa totalité de mécanisme isolée des objets dans la *Logique* de Hegel, repris par chacun des logiciens de notre contemporanéité, Husserl, Heidegger, Adorno et Benjamin à l'écart mais sur une route qu'à un peu de distance historique on trouve bien voisine, au travail encore dans la tradition française d'investir plutôt les concepts au travers de leur application concrète, chez Michel Foucault (*Les mots et les choses*), et chez Gilles Deleuze (notamment dans ses deux livres sur le cinéma). Non pas, cette incise, pour justifier par accumulation de noms une sorte de haute autorité, chacun de ces grands de

la pensée nous réimposant, comme trait à eux tous commun, que l'analyse accepte, pour fonder son autonomie, ce que Hegel nomme aller au gouffre, mais pour souligner une historicité connexe, celle de schèmes logiques voyageant à l'écart de la littérature et pourtant en obscure synchronie avec elle, idée qu'on voudrait ici fixer pour l'examiner dans d'autres dimensions de rapports. Pour souligner seulement qu'il s'agit d'une nécessaire humilité supplémentaire, accepter que pour penser sa propre complexité la littérature emprunte à ce qui lui est extérieur : la philosophie comme travail autonome de la pensée se désignant elle-même, et le versant symétrique, le travail de pousser la représentation à son extrême selon ce qu'on peut objectiver de ses modèles pour la renvoyer à une confrontation séparée du sujet vers le réel qu'elle nomme ou image, si on peut d'emblée opposer le verbe *imager*, à celui d'*imaginer* (noter que Littré disait, de ce verbe *imager*, qu'il vieillissait : mot qui vieillit, et qu'il est attesté dès le XIV^{ème} siècle : *qui-conques veut estre ymagiers à Paris, ce est à savoir tailleres de crucifix, de manches à coutiaux*), donc le travail scientifi-

que, et on mesure immédiatement en quoi ce schème à quatre temps peut organiser la juxtaposition des approches, philosophiques et scientifiques – longtemps, dans leur genèse même, c’est cette non juxtaposition qui aurait été scandale : d’Aristote à Hegel, dont le premier travail publié a été une étude du mouvement des planètes. Mais pour souligner aussi, en miroir, ce qui est la spécificité littéraire, et rien de cela n’est neutre ou historiquement inutile : d’une part que dans notre tradition française, quand l’Allemagne produisait ses Kant, Hölderlin ou Hegel, nous avions Chateaubriand et Balzac, c’est-à-dire, et sans schématiser, que la même interrogation, ce que Heidegger, je le cite à nouveau, nomme progresser vers une présentation du monde comme problème, passait là-bas par le concept, et ici par la prose, l’expérience, pour retourner la réalité sur elle-même, la pensée, selon Deleuze, par l’outil du pli, de nier l’implication du sujet dans le concept qu’il dresse, en recourant à bien plus pragmatique, la phrase qui dit le monde, arbitraire contre arbitraire, et l’excès par la masse du déploiement, Chateaubriand, Balzac, ou sa seule précision,

Baudelaire, Mallarmé. Il s'agit évidemment de grandes simplifications, mais elles sont légitimes si elles permettent, encore une fois, d'*imager* ce rapport de la prose à ce qu'elle nomme, et dans quel contexte, quel champ pluriel de tensions et de forces, ou la spécificité d'une tradition culturelle intervient, et l'état à une époque donnée de cette complexité du monde. Il s'agit aussi de souligner, encore processus de nécessaire humilité, même si nous paraît étrange à dix ans de distance la fascination théorique qui a pu s'emparer de la littérature et prétendre abolir de l'intérieur les frontières qui la séparent depuis l'origine, depuis que c'est Sophocle qui écrit les tragédies et Aristote qui s'interroge : *Qu'est-ce qui pousse les hommes à se représenter eux-mêmes ?*, de l'univers de la théorie.

Il s'agit de se saisir d'objets très concrets, la chaîne qui dans le temps de l'énonciation met en rapport par double débordement amont et aval un peu de réalité à un peu de savoir sur lui-même de celui qui la nomme, tout du moins un double agrandissement réciproque de la question, et d'accepter que la violence qui nous est faite par la non simplicité de ces univers

de relation, la non disposition d'une légitimité reçue intacte et brillante de la littérature comme pratique autonome et valide, passe pour être pensée par une traversée d'univers de nomination disjoints, mais recourant eux aussi au langage, l'univers philosophique et l'univers scientifique.

Phrase qui immédiatement brise de fait sa division, la fait apparaître pour ce qu'elle est, périmée depuis toujours, voir ce recours déjà à plus originel que lui chez Aristote : *Pour quelle raison tous les hommes qui ont accompli des choses éminentes, en philosophie, en politique, en poésie ou dans les arts plastiques, sont-ils manifestement des mélancoliques ?* Phrase, celle d'Aristote, qui a le mérite d'exclure ce que nous nommons science de la séparation arbitraire des champs, posant l'activité de la confrontation des modèles de représentation à la réalité qu'ils désignent comme dynamique propre aussi bien à la philosophie qu'à la poésie. Phrase, celle ci-dessus avec les *-ique* de *philosophique* et *scientifique*, qui met en avant ce qui est en amont de leur détermination, le recours au langage.

Une chaîne donc qui pourrait, en considérant son seul mouvement logique, nous léguer comme un cristal de mise en activité conceptuelle sur un champ au croisement de ce que nos activités arbitrairement séparent, et ouvrir donc non pas à une fusion, ni même renouveler l'idéal de cette fusion, au sens où Montaigne parlait du savoir de l'honnête homme, de ces champs mais s'interroger, là où nous butons dans l'intérieur de notre domaine sur notre part d'inconnu, sur ce que déplace des schémas d'interrogation la confrontation à la même interrogation prise aux champs depuis l'origine partageant avec nous destination du regard.

Immédiatement, cela aussi pour souligner les déficits : si cette définition de l'honnête homme depuis la non spécialisation des savoirs, dans l'interrogation au monde, ne vaut même pas comme mélancolie, tant la technique de chaque discipline les impose vite comme continents séparés, elle souligne la subversion possible par contamination. La philosophie le sait sans doute, elle a de toujours fait de la littérature un champ privilégié de référence pour la mise en abîme de ses énon-

ciations, la prise en part de la question du langage par l'intérieur. La science le sait bien trop mal, pour bien trop de distance entre le recours à l'approche poétique de ceux qui à sa pointe travaillent les concepts, par exemple aucun travail sérieux sur le temps qui ne revendiquerait l'approche de Saint-Augustin comme celle de Pascal, justement parce que l'expérience immédiate du temps est telle que c'est son image dans le langage qui nous déplace dans cette immédiateté, pour lui rendre un peu plus de sa complexité saisissable, mais coupure tellement grave dans les pratiques, au nom justement de cette technique, problème de civilisation, d'enseignement, et problèmes qui n'appartiennent qu'à la sphère sociale : quatre facs de sciences en France incluent dans leur premier cycle une option obligatoire de français, encore les enseignants qui en sont chargés ont-ils statut d'enseignants du secondaire. Il est d'autant plus facile de considérer dans ce sens-là le déficit, qu'il image, toujours mon vieux verbe, son versant symétrique : le déficit quant aux représentations objectives du monde de la transmission littéraire.

Ce qui a bien sûr un champ social immédiat : que lire après le bac français puisqu'on est débarrassé de la transmission de la langue, qu'il n'y a plus de programme, mais l'interrogation sur le monde qu'on hérite passe de façon quantitativement bien plus forte à la trappe.

Là encore, interrogation qui ne nous concerne pas en elle-même, mais plutôt comme signe dans le champ social d'une dyschronie, elle signifiante sur le fond.

On soulignait, la dernière séance, différentes continuités où par exemple la notion de sujet unifié, dominante dans le récit, coïncidait avec des repères géocentrés dans les notions de territoire, de carte, d'organisation sociale du monde, de la ville de Balzac au monde déjà figurant sur sa peau même toutes ses potentielles ruptures chez Marcel Proust, pour figurer dans un premier plan technique ce qui en avait été, en quelques décennies, brutalement déplacé pour les catégories techniques les plus communes du récit, ce en quoi le déplacement de la notion de sujet dans l'orga-

nisation sociale affectait, dans sa construction progressive et maintenant, l'organisation de la phrase.

On voudrait s'appuyer sur cette image d'une séparation aggravée des champs, littéraires, scientifiques, pour s'interroger sur des changements à la fois plus lents et plus vastes.

RELIRE L'ORIGINE

On a cru ces dernières années que l'écriture est d'abord née d'une utilité : la notation comptable, combien de sacs de blé, combien d'esclaves, a précédé la fixation par l'écrit des formes orales existantes, dès lors qu'une autre suite de signes s'est ajoutée au bâton des comptables, indiquant maintenant : ceci désigne un sac de blé, ou tant d'esclaves hommes, ou femmes, et on a longtemps cru qu'à Sumer les récits et mythes de création étaient venus s'inscrire sur les tables d'argile quand l'écriture s'est émancipée de cette utilité comptable, inscrivant en parallèle les chroniques d'un peuple et sa généalogie. On a dû réviser récemment ce schéma, remontant à l'inscription graphique des

sceaux, et à ce premier franchissement, la surface même de l'écriture inventée avant le message : les cartes divinatoires ont précédé même la notation comptable, et c'est depuis ces cartes divinatoires que l'écriture s'est faite autonome, en inventant de noter ses mythes d'une part, ses généalogies d'autre part. En tout cas, dès la naissance de l'écrit, une dualité d'engagement, avec d'un côté l'homme seul devant ce qu'il ne comprend pas devant le monde, et de l'autre côté l'homme au présent devant son monde, cherchant donc à dire qui il est, et quelles sont au présent les frictions qu'il affronte.

Dès avant pourtant, et même si, pour dire la naissance des fables, nous n'avons donc nous aussi que de nouvelles fables, il n'y a pas silence. Dès ces traces iconographiques ou divinatoires, qui n'appartiennent pas à l'écriture : une brique blanche dans le pilier de fondation d'un temps à Assur, le dessin d'une carte divinatoire d'un foie dans l'argile, une empreinte de main sur un mur de caverne, une pierre sacrificielle, où la rémanence, loin après du temps de l'écrit, d'images totémiques. Traces qui disent seulement

qu'un système ordonné de pensée rituelle fixait le rapport de l'homme à ce qu'il ne comprend pas du monde, et que l'écriture, venue bien plus tard, ou jamais venue, ne faisait qu'épouser une tradition bien plus ancienne.

Question de circonstance : non pas, puisque César, commentateur de ses propres guerres, lorsqu'il écrit trois pages sur les mœurs de ceux qu'il combat, donne la plus grande place aux druides gaulois : ils connaissent l'écriture et se servent, dit-il, de l'alphabet grec, pour les comptes publics et privés. Mais ceux qui suivent l'enseignement des druides doivent mémoriser par cœur des milliers de vers, César dit, l'ordre des mots est important : ils estiment que leur religion ne leur permet pas de confier à l'écriture la doctrine de leur enseignement. Même si l'enseignement, voyage en Bretagne compris, dure alors vingt ans. César ajoute que les deux points essentiels de cet enseignement sont, je cite dans l'ordre : un, ce qui touche à la mort, deux, ce qui touche aux spéculations sur les astres et leurs mouvements, sur les dimensions de la terre et celles de la terre, sur la nature

des choses, sur les puissance des dieux. La question de l'écriture, ses contenus, son emploi ou son refus, pour les druides de ces guerriers rasés, sauf la crinière, qui se peignaient corps et visage en bleu avant les combats, est bien posée non pas depuis une ignorance, mais dans un rapport très précis à l'interrogation sur ce qu'on sait du monde.

Enjeu précis pour nous : à revenir à cette frontière de l'écriture, quand elle naît, c'est reprendre directement force pour les obstacles d'aujourd'hui, quand la séparation des savoirs érode jusqu'à la nécessité apparente du langage. C'est chercher, en revenant à cette nécessité, d'autres modes de reconduction dans l'immédiat des comportements et du monde cette nécessité d'hériter notre langue. C'est le sens, pour de plus en plus nombreux d'entre nous, de l'intervention de terrain, c'est ce que nous cherchons aussi en réduisant notre pensée à la pensée de l'origine, celle du monde au présent dans un reflet symbolique, toujours engagé dans cette vision mais y transportant notre résistance à ce que nous pourrions percevoir.

Ainsi la fable de Nietzsche, à son usage, dans Naissance de la tragédie : l'homme en transe devant le feu qu'il maîtrise mais ne comprend pas, qu'il apprivoise sans le domestiquer. Et sur cette transe, bientôt un vocabulaire de chant qui n'est pas encore récit, mais cri retourné contre l'effroi et l'incompréhensible, puis parole associée au sacrifice qu'on imagine retour de même nature vers ce qui inflige à l'homme la faiblesse de son destin, et cette capacité, toujours l'étonnant lui-même, d'y résister et de s'y constituer. Transe collective où Nietzsche voit le premier rite d'où surgit et le récit mythique, et sa forme, les assonances et le compte rythmique pour le mémoriser. Un chœur surgirait, et puis du chœur l'initié qui relancerait les paroles. Et puis, des siècles plus tard, quand Eschyle oppose à ce récitant l'acteur narrateur, la naissance du théâtre, mais toujours devant cet effroi.

De quoi nous parle Eschyle ? Ce corps d'homme vissé à un rocher, et dont un vautour mange le foie, parce que, dans ce destin où l'homme à la fois est trop faible et se constitue dans l'affrontement même qui lui

est imposé, le feu, dont la loi appartenait au grand dehors des dieux, Prométhée lui en a remis la mécanique : Prométhée est condamné d'avoir maîtrisé ce que l'homme ne comprenait pas dans la grande nuit des forces physiques. Il est enchaîné par son expérience même, séparé des autres hommes par la transgression que pour eux il a accompli.

Et variation dans la scène centrale de *Prométhée*, vient devant lui l'errante. Io est punie sur la terre pour des motifs terrestres. À ses flancs le taon qui lui interdit tout repos, et l'oblige à parcourir l'ensemble du monde que sa civilisation connaît : la Méditerranée et ses bords, qu'elle nomme par son errance. Détresse de l'homme sur terre, repoussant les bords de son exil. Là encore, la même opposition — ce qu'on ne comprend pas, et ce à quoi nous force le monde — qui court depuis que l'écrit s'est émancipé, sur les tablettes d'argile, du compte des sacs de céréale entrant dans la ville, ou du nombre d'esclaves mâles et femelles qu'on achète et qu'on vend.

Encore Eschyle, quand Agamemnon revient de Troie, et que Cassandre (la même que chez Christa

Wolf), l'informe de ce qui l'attend, prédiction à quoi il ne croit pas. La tragédie prend pour contenu le destin même, comme connaissance toujours et seulement rétrospectivement possible. Eschyle encore, dans les Sept contre Thèbes, quand une ville affronte ses ennemis, compte moins de perdre la guerre, que de voir s'écrouler ce qui aurait permis un autre sauvetage, moins contingent : la civilisation d'Athènes, dans l'encerclement barbare. Ou dans les Suppliantes : accepter les femmes rejetées dans l'exil et poursuivies, c'est prendre le risque, pour sauver sa dignité, de voir liquider sa propre société. Ceux de l'île prendront ce risque.

Fascine, dans la narration encore toute proche de son origine, que tout cela puisse être tenu dans une même main d'homme. Même la poigne de Sophocle se limitera à prendre plus près de l'humain. Ensuite, il faut plusieurs mains, et plus vaste échelle de temps, pour que l'écriture collectivement affronte cette même zone blanche de l'homme à sa frontière. Agrippa d'Aubigné, dans ses *Tragiques* écrira la guerre civile dans les rues de notre province, et Pascal inaugurerà

en littérature la question pas encore refermée de pourquoi la nuit est noire : le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie. Pourtant, pas de correspondance fixe et définie entre le savoir d’un temps et des formes littéraires qu’il déterminerait, ou l’inverse. Mais de cette impossibilité d’une relation causale on peut encore faire grain, aujourd’hui que le savoir même, de son côté, la littérature, de l’autre, n’avance pas sans remettre en cause leur propre mode d’appréhension, sinon leur pourquoi même.

MYSTÈRE EDGAR POE

Quel début au monde, quand il a fallu des siècles pour que seulement la question du début se pose comme telle. La question même du début, comme celle à l’inverse d’une expansion et de courbures trop vastes pour notre pensée, on doit la maintenir dans le raisonnement comme un ouvert non déterminé, peut-être une oscillation. Comment, habituant ou forçant la tête à accepter ce qui vient à l’encontre — mais c’est de même à chaque époque — de cela même qui

lui a permis de faire chemin jusqu'au nouvel inconnu à penser. Et lorsque nous reviendrions au livre, à ce qui en nous est l'outil de penser, langage jamais purement outil parce que, s'énonçant hors de nous, il nous nomme en retour, en allant vers ce que nous nommons, il nous faudrait oublier cette frontière même, où nous heurtons à notre pourquoi, avant même toute notion de destin, comme on regarde les étoiles?

Avons-nous suffisamment aboli en nous pour accepter, en temps de pensée non linéaire, d'univers en contraction expansion, de matière onde, que les livres forcément ne soient pas à l'abri, mais que tout cela, qui nous signe nous, aujourd'hui, devant le monde, s'est amorcé loin en amont, quatre-vingt dix ans pour la relativité restreinte, au même moment que s'amorçaient des livres tout aussi radicalement dans l'écart de la pensée géocentrée et linéaire?

Descente dans le Maelström : amorce d'un mouvement tourbillonnaire (quand le mouvement tourbillonnaire n'appartient pas encore à l'étude des lois physiques), récit qui trouve sa solution dans le pro-

noncé de deux vitesses différentes : le frère accroché à la barque tombe plus vite que son frère qui s'est jeté dans l'eau noire. Diction de l'apesanteur et du temps : le temps cyclique et réversible du maelström conditionnant et la forme du récit et son contenu même. Le ciel même est aboli par le miroir monochrome des murailles verticales du tourbillon, non plus liquides mais solides. Et, comme dans l'expérience que Planck fera presque simultanément, et qui sera le plus grand pas avant Einstein : quand la physique ne parvient pas à calculer la forme d'une surface dans un seau qu'on fait tourner, si on fait énoncer les lois de cette surface par un sujet minuscule et virtuel se déplaçant sur cette surface même et la considérant comme plane, la courbure du monde qui s'ensuit de la rotation devient calculable. C'est précisément, ce sujet, le narrateur de *Descente dans le Maelström*, écrit trente ans plus tôt, et la dualité géniale du récit de Poe : faire deuil de notre compréhension acquise du monde, là où elle nous met dans l'impasse, et s'en remettre, corps nu, à la réalité hors de l'homme et plus puissante et terrible que lui, c'est accepter ce qui ne s'accepte pas, ici la mort de

son frère, comme mourir à soi-même pour accepter une connaissance différée de la réalité. Et un à-pic, franchissement irréversible dans la temporalité continue : l'homme a depuis les cheveux blancs, il se penche avec le narrateur vertigineusement sur la falaise qui domine le maelström : désormais, si l'inconnu n'est pas encore assimilable, il appartient à la réalité descriptible. Poe pousse le génie narratif jusqu'à arrêter le temps du monde c'est parce que sa montre est tombée en panne que le frère se trompe sur l'heure de la marée et que le bateau est emporté). Et tout l'établissement de la bascule narrative repose sur la notion même qu'il décrit : la relativité de deux mouvements.

Edgar Poe encore, et un texte qui est un de ses tout premiers : *Manuscrit trouvé dans une bouteille*. Le naufrage est consommé, mais à bout de tout, le naufragé peut grimper sur ce bateau, continuant irréversiblement route plein sud vers l'inconnu géographique. Mais les marins de l'équipage ne le voient pas. Disparition des couleurs, c'est-à-dire volatilisation dans le gris du spectre visible, et surtout ralentisse-

ment du temps : plutôt dilatation : cela fait deux cents ans que ces hommes vont à pleine voile vers le sud. La mer et les vagues se dilatent, les corps grandissent, et le temps ralentit : dans les nouvelles d'Edgar Poe, le récit témoigne de l'espace temps. Parce que le narrateur est d'un temps non dilaté, il n'est pas visible aux hommes du bateau. Qu'est-ce qui, pour nous-mêmes, ne nous est pas visible à cause du temps seulement? Et pas de fin, ou fin ouverte de par le titre même : *manuscrit trouvé dans une bouteille* — qu'advient-il du narrateur absorbé par l'étrange réalité qu'il nous décrit : c'est un siècle plus tard que la physique inventera ce qu'elle nomme *attracteurs étranges*. La littérature a de ces mystères, que le plus génial de nos découvreurs dans la langue française pour le dix-neuvième siècle, Baudelaire, consacre quatorze ans de sa vie à reconstruire dans notre langue les récits de Poe. Leçon : pour dire la peau immédiate du monde, la ville bouleversée de Baudelaire, l'outil peut provenir de très loin : où la langue affronte mouvement tourbillonnaire, le Maelström, la dilatation du temps, *Manuscrit trouvé dans une bouteille* ou quelques autres ful-

gurations de Poe : la destruction même du réel quand on cherche à le dire dans *La chute de la maison Usher*, ou la volatilisation de l'homme comme sujet de sa propre histoire dans *L'homme des foules*.

La question nous est renvoyée : de ces obscures synchronies il ne nous est pas loisible de parler, nous pensons toujours trop en arrière. Mais ces représentations différées font quand même chemin, et déplacent notre appropriation par les sens de l'immédiat présent. De quelle nouvelle synchronie sommes-nous le jouet, qui nous permette de prendre confiance dans le côté même erratique ou maladroit de notre travail, et y fixer sa continuité, plutôt que de le contraindre à s'en tenir au connu ? C'est évidemment déjà répondre.

LE TEMPS CHANGE

Exemple, encore : Proust. Expérience esthétique totalement convoquée, ou convoquée comme totale, avec la figure du peintre, Elstir, celle de l'écrivain, Bergotte, celle du musicien, Vinteuil, et d'autres qui

cherchent la même chose dans le monde, au bout parfois de la seule exigence du corps, Albertine qui meurt sans mémoire après elle, et le narrateur qui rassemble en lui, tenues à distance, l'ensemble de ces forces d'interaction de l'homme et du monde. Quand Proust subit la catalyse de quinze ans d'écriture inaboutie pour voir enfin devant lui s'ouvrir *À la recherche du temps perdu*, ce qui lui est livré, c'est un livre de construction scandaleuse. C'est ces mêmes années qu'Albert Einstein corrige à tort ses propres équations, qui impliqueraient de percevoir l'univers comme non stable. Un tout petit peu après qu'un mathématicien, Henri Poincaré, se donne comme objet de travail le seul concept de temps, incluant donc sa théorique réversibilité. Correspondances obscures. Ce qui compte : un homme fasciné par Balzac, Flaubert et Dostoïevski (capable de dire d'une phrase : La phrase de Flaubert ressemble à un tapis roulant avec bruit intermittent d'excavateur), capable de reprendre une fresque à Tolstoï, et de réinventer madame de Sévigné, a mis quinze ans à surmonter que la seule possibilité d'écrire qui lui soit concédée ne ressemble,

sinon à rien de ce qui existe, à rien de ce qu'il aime. Exceptionnelle intelligence, Proust saura analyser, pour Dostoïevski et Balzac, comment la forme et l'audace d'une œuvre ne se découvrent, pour son auteur, et c'est son mot : que rétrospectivement. Au terme exact de son livre, le narrateur sera suffisamment constitué pour commencer d'écrire, simplement, le livre qu'on est en train d'achever de lire — spirale, boucle, réversibilité, état provisoirement stable de ce qui ne peut se décrire dans sa totale complexité, linéarité sacrifiée — le livre inclura une seconde spirale, le fait, en six ans d'interruption cause guerre, de ne pouvoir écrire, à l'infini, qu'à l'intérieur du déjà écrit. Mais deux détails. Cette catalyse, où Proust a commencé d'écrire, a biographiquement supposé que sa mère ne soit plus. Dans la *Recherche*, le narrateur perd sa grand-mère. Il s'était durement moqué d'elle, quand, photographiée, elle s'était pomponnée et habillée : pauvre orgueil de vieille dame? La photo lui parvient après sa mort — le visage, pour devenir écriture, supposait cette mort. Nadar, soixante-dix ans plus tôt, photographiait déjà Balzac,

Baudelaire et Hugo. Nulle part, dans Flaubert ni dans Balzac ni dans Hugo, la photographie n'est intégrée dans l'univers écrit, Baudelaire glisse. Une allusion géniale chez Rimbaud, une percée dans Lautréamont, rien chez le visionnaire Poe : il faut ce découplage du corps et du temps pour que la photographie révèle sa potentialité comme matière même de récit, voyez Histoire de Claude Simon. Ce à quoi Proust procède a mis quatre-vingts ans à faire chemin. Idem d'ailleurs pour le train — dont Apollinaire disait, soixante-dix ans après les premières locomotives : *Crains qu'un jour un train ne t'émeuve / Plus*. Mais le même train de cette époque sert (et sert toujours aujourd'hui), à Einstein pour expliquer bases premières de la relativité. Et c'est Proust qui introduira le téléphone en littérature : cornets acoustiques, demoiselles d'Asnières, mais d'abord une distanciation du personnage qui suppose sa mort dans le récit, puisque le narrateur ne verra plus sa grand-mère. Proust, lui imposer ce que son temps déplace pour la voix et l'image, devenues processus techniques reproductibles, impose à la fiction une mise à mort de ses formes existantes.

Exemple ultime : Kafka encore. Trois manuscrits dans un tiroir : *L'Amérique*, *Le Procès*, *Le Château*. Prenons *Le Procès* : un début. Mais début ne racontant que cela : que quelque chose a de longtemps commencé (on informe « K » de cela, et cela seulement), mais le roman n'implique pas ce qu'Étienne Klein nomme en disant : le temps, pour nous, n'a pas d'extérieur. Les chapitres du *Procès* peuvent s'intervertir les uns avec les autres, la visite à l'avocat, la scène surprise du bourreau dans l'escalier, le grenier avec la salle de jugement vide, la rencontre à la cathédrale, d'où Kafka extraira le seul morceau qu'il accepte de publier, la courte fable dite *Les portes de la loi*. Le scandale du *Procès*, c'est que l'effet de menace, le grandissement de l'étrange, et le sens de l'œuvre, ce qu'elle assigne au monde, et dont on a fait une tarte à la crème en réduisant Kafka à une sorte de prophète des malheurs bientôt du monde — non, Kafka c'est bien plus, et une immense beauté que la mort de tous proches, sa sœur Ulla, dans les camps, ne rend que plus douloureusement intenable — la novation immense du *Procès*, c'est une atteinte portée dans le roman à la linéa-

rité du temps (même si Dickens l'avait aussi compris, et que c'est sans doute chez le Dickens de la *Maison d'Âpre-vent* que Kafka trouve l'intuition de son chemin) : il n'y a pas de continuité possible entre le déroulement du Procès et sa scène finale, le pendant exact de la scène d'ouverture, celle de la liquidation de K par le bourreau : alors Kafka garde le livre dans son tiroir. S'il avait voulu vraiment s'en débarrasser, il n'aurait pas demandé à Max Brod de le faire à sa place. Mais, si Proust peut être lu, en première lecture, comme une continuité minant de l'intérieur le roman classique, Kafka considère son propre travail comme formellement inacceptable, trop loin de son idée du roman pour être publiable, et il le vit comme un échec personnel. Kafka s'interdit la publication de ses trois romans parce qu'y travaille un concept qu'il ne peut accepter, et que nous fréquentons tous les jours pour penser le moindre objet hors d'univers causal : la non-linéarité et la non-simultanéité du temps. Objets conceptuels avec des masses qu'une linéarité n'organise pas, la description même, par notre habitude acquise de la théorie du chaos, de la propaga-

tion d'un bouchon sur une autoroute, ou l'état de fait de la disposition en éponge des amas d'amas galactiques avec trous et murailles, et coexistence de développements dans des lois de temps différentes nous permet d'accepter comme d'un bloc *Le Procès* ou *Le Château* quand bien même on pourrait en intervertir les masses internes sans hiérarchie. Mais que de masses de littérature morte, qui ne s'est pas risquée là, malgré la leçon haute de Kafka.

TEMPS, MATIÈRE, RÉCIT

Conclusion un : qu'à chaque temps du monde, depuis qu'elle s'est affirmée telle sur les tablettes de Gilgamesh, la littérature témoigne intimement d'une conception historicisée de ce monde. Mais qu'elle en témoigne en deçà, depuis ce qu'il ne lui est pas délivré de comprendre. C'est parce qu'elle en écrit la frontière que la littérature transcende cette limitation historicisée et nous la donne à lire pour nos frontières d'aujourd'hui, qui supposent, à un endroit sans doute modifié par le savoir dans l'épaisseur du mur de

brouillard, le même rapport à l'incompréhensible. Mais un corollaire : c'est depuis cette frontière, qui déborde les questions de l'homme face à lui-même, que la littérature se donne les formes et architectures de récit qui conditionneront, et aujourd'hui toujours, sa diction de l'homme dans son propre destin, à commencer par le récit de création mythique qui est projection de ce débord sur l'homme. René Char : *Comment vivre sans inconnu devant soi ?*

Conclusion deux : quand bien même Edgar Poe s'intéressait au mesmérisme et aux lois magnétiques, quand bien même Bergson était cousin de Marcel Proust et que le même Proust eut Christophe, celui du savant Fenouillard, comme professeur de mathématiques, la littérature, depuis ses propres lois, se porte en avant des limites de compréhension de son temps, à l'endroit même où travaille la compréhension différée. Les lois d'invariance d'échelle, d'où nous viennent les fractales, valent déjà pour ce qui relie la phrase de Proust à l'assemblage de ces phrases en récit, aussi bien qu'à la composition même du livre, dans le temps complexe de son écriture. Hom-

mage au savoir de savoir parfois le reconnaître et d'en faire hommage à ceux du livre : le mot *quark* a été repris par les physiciens au *Finnegans Wake* de James Joyce, et *l'objet céleste 2817 (1982 UJ)* porte le nom de Georges Perec. Il peut être extrêmement surprenant de lire aujourd'hui les livres d'apparence déconstruite de Claude Simon, immensément engagés dans les urgences du siècle où nous lui succédons : de grandes novations d'écriture s'inventaient, qui poussaient en avant d'elles une vague de résistance, sinon de préjugés, à la hauteur de ce qu'elles déplaçaient. À dix ans d'écart, quand un homme file si droit et si obstinément sa route (*Histoire est* de 1967, *L'Acacia* de 1990), on se sent naïvement surpris d'une si étonnante lisibilité : les livres n'ont pas changé, et Claude Simon n'a pas rajouté de ponctuation ou de majuscules, ni enlevé des parenthèses — mais notre position de lecteur, notre mode d'appréhension mentale du monde, des complexités de notre propre histoire, se sont déplacés, parce que se déplacent autour de nous nos référents du monde, et ce que nous mettons mentalement en branle pour le percevoir. Or Claude Simon reste

évidemment et malheureusement dans l'intérieur de ce que Stendhal nommait littérature pour *a happy few* — rares les époques se distinguant par la générosité de l'accueil à ce qui pointe le neuf. Attendons.

Conclusion trois, arbitrairement dernière. Le savoir que la terre est ronde et livrée à l'espace, nous l'enseignons à nos enfants dès leur âge dit préconscient. Mais cela ne change rien à l'effroi premier, ni à l'obscurité globale : pourquoi le ciel de la nuit est-il noir ? Ce que nous enseigne l'histoire de la littérature, c'est que, là où elle négocie intimement et obscurément du savoir bouleversé du monde et l'anticipe, elle n'est pas immédiatement visible comme telle, à ceux mêmes qui la font. Jusqu'au seizième siècle, par décompte des généalogies décrites dans la Bible, la naissance du monde est assignée l'an 2004 avant le zéro de notre calendrier. Dans le *Quart Livre*, atteignant l'île des Macréons, hommes qui ont des ans beaucoup, Rabelais décrit une forêt déserte où on rencontre des tombes, des ruines et des épitaphes, et puis des notations dans des écritures inconnues, et puis encore des signes, qui ne sont même pas encore écriture : la fic-

tion de Rabelais produit une figure incompatible avec la naissance décrétée du temps. Les heures de nos ancêtres les Gaulois, qui ne nous ont pas laissé de corps écrit, étaient des heures extensibles, partageant en douze la durée variable du jour, et donc variant avec elle, mais midi toujours au milieu : le temps n'a jamais été une réalité hors de nous. À la limite de nous-mêmes, dans notre travail, un autre travail, plus vaste et obscur, à nous-mêmes sans doute indiscernable, mais qu'aller décidément à notre limite peut nous permettre d'inscrire, de façon à déborder les masses mortes dans quoi une époque s'ébroue pour se définir. Qu'on pense à l'étendue et la radicalité du savoir aujourd'hui, quant au temps, à la matière, et aux formes mêmes de nos perceptions : c'est dans un monde bien plus stable, ou provisoirement bien plus stable, que se sont laissés dissocier fables du monde, et savoir de ce monde à sa frontière. Nous avons appris à lire, Edgar Poe ou Marcel Proust, dans cette dissociation provisoire. Nous n'avons pas épuisé la relecture de Poe, Proust, Kafka ou Rabelais. Nous n'avons pas épuisé, encore et surtout, d'écrire à cet endroit, de

chercher par le langage, la phrase et le récit, l'intérieur de notre propre obscurité, et le choix littéraire n'est pas plus aujourd'hui qu'autrefois un refuge dans l'affrontement mental des frictions du monde. Cela devrait suffire à maintenir notre attention dans l'éveil, comme en passe périlleuse à l'extrême : danger pour les livres, danger pour l'homme, rien de nouveau peut-être. Le mot *danger* est la contamination par le dam de dommage du vieux *dongier*, du latin *domnium*, sur le radical *dominus*, maître : domination, pouvoir. Aller là où on est sous la contrainte. Mais réponse, la même depuis toujours : penser dans ce danger, écrire dans ce danger, tâche commune au savoir et aux fables, et assignation commune de s'y rendre, avec humilité, parce que frontière avec l'au-dehors du langage, depuis son origine.

IV _ FIN DU ROMAN, ROMAN SANS FIN

Reprenons une fois de plus le chemin déjà pris.

Non pas comme une leçon qu'on voudrait répéter pour s'en convaincre, mais parce que dans le procédé même serait l'enjeu de ce qu'ici on creuse. Ce que Faulkner revendiquait pour lui-même : pas plus grand chacun qu'un timbre-poste, mais creuser.

Enjeu d'abord dans l'idée, où les cours de 1929 de Heidegger une nouvelle fois, parce que poussés jusqu'au démontage le plus élémentaire, peuvent donner le canevas, tant ses phrases, disjointes, font comme un poème :

Le monde : lorsque l'entier nous assiège. Ampleur de l'horizon qui envoûte, brisée par l'instant.

Etre pauvre en monde, devenir pauvre en monde. La notion de monde uniquement contenue dans ses frontières.

Non pas comme incluant un fragment du monde, mais survenant dans le monde, contribuant à le constituer, et du même coup se tenant en vis-à-vis du monde : configurant l'espace interrogatif.

Progresser jusqu'à une présentation du monde comme problème.

La tâche qui consiste à se redonner soi-même le monde comme fardeau.

Éveil de tonalités. Accentuation dans la possibilité de tonalité fondamentale.

Dimension au sein de laquelle quelque chose comme un secret.

Dans cette notion de présence et d'accès, de pensée et de retirement, ce qui nous déplaçons ce n'est pas notre pratique, la littérature quand elle est grande l'est également de quelque point ou quelque époque qu'elle surgisse, mais justement parce que c'est ce même qu'on déplace. Ce que dit Heidegger :

Historicité qui se meut dans un tout petit cercle de questions, le même étant toujours transformé à nouveau.

Ce qu'on a tenté de creuser, c'est d'abord en quoi la réalité transformée assignait à la littérature, pour maintenir une même empreinte dans ce travail en permanent oscillation de réalité à représentation, depuis une même immédiate curiosité humaine, des objets qui impliquaient qu'elle-même transforme, mais transformation organique qui a toujours été sa loi, des mécaniques de récit pourtant très immédiates et centrales, par exemple un déplacement relatif de la notion de sujet, de la relation ordonnante du sujet à l'éclatement de la phrase, et un rapport de description des signes qui supposait d'ouvrir l'inventaire, en constant agrandissement depuis les fondations du littéraire, des techniques descriptives, par exemple quant à la géométrie, l'uniformisation ou la socialisation des signes du réel, par exemple quant au statut du visible et de l'expérience individuelle dans le rapport à ce visible.

Pour cela j'ai essayé d'avancer la perception d'un outil qui, lui aussi, n'est pas une révélation neuve,

mais que certaines dispositions historiques plus simples du rapport de la littérature à la réalité ont laissé parfois fonctionner dans des configurations réduites, voire réductrices. J'ai parlé de chaîne, un mot de Gilles Deleuze, avec une double symétrie, d'un côté le jeu permanent du réel et de la représentation, de l'autre côté, le jeu permanent du mental et du récit. Chaîne bien évidemment orientée par l'énonciation, et j'ai tenté aussi de souligner en quoi cette orientation par le fait même de dire et d'énoncer, dès lors qu'on tentait d'appliquer ce dire à un des éléments de la chaîne, permettait d'éprouver des tensions et des résistances immanentes aux lois de chacun des quatre termes impliqués.

Nous permettant, dans nos pratiques, la construction d'exercices – ce qu'on appelle ateliers d'écritures – pour isoler et fixer en langue chaque lieu séparé de cette chaîne, quand l'amplification liée à notre propre période historique, une rupture depuis trente ans dont il semble bien qu'elle n'ait pas de précédent direct depuis l'irruption de l'imprimerie et le basculement du monde au temps de Rabelais, dont l'œuvre

tire son unicité fondatrice d'en être comme une stratigraphie, nous permet une approche inédite : là où le chemin autonome de l'art se saisissait d'un point précis de cette vieille chaîne (j'ai cité plusieurs fois la *Poétique* d'Aristote) mais s'y fixait, là où le chemin de notre siècle a été de remplacer cette autonomie du travail d'art en pulsion volontaire, délibérément appliquée à soi-même par une distorsion permettant, j'insiste, en isolant et en arrêtant ce qui ne se présente pas de façon séparée, de percevoir plus à nu un jeu local de rapport, c'est les exercices des surréalistes, c'est le concept d'expérience intérieure, loin d'être épuisé, ni même par son œuvre propre, de Georges Bataille, c'est la radicalité d'Antonin Artaud et de Henri Michaux, deux figures essentielles parce qu'ouvrant à la littérature, depuis cette chaîne même, un espace délaissé, même si ouvert en pointillé – en message morse sous le texte, dit Gracq que j'ai cité – par Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, celui du mental assigné comme réalité même du dire au-delà de la représentation, nous met à même de faire fonctionner cette chaîne en la bouclant circulairement, là où elle

est ordinairement linéaire, et affronter l'obstacle de notre rapport au monde dans une représentation opaque en examinant ce qui s'induit de ce fonctionnement en boucle, d'une image décalée de notre propre immédiateté au monde.

Nous avons voyagé lentement dans l'élaboration de ce concept, parce que le poser comme totalité, à n'importe quel moment qu'on l'examine, distord son rapport à la totalité de cette chaîne, oblige à l'examiner en isolant chacun des fonctionnements séparés qu'on a posés, et déplacer notre travail de séparation et d'isolement tout au long de ces catégories que la narration, dès lors qu'elle s'établit (j'ai cité cette intuition lumineuse d'Edgar Poe, dans son *Art du conte*, qui parle d'intervalle d'instauration), mêle dans sa projection linéaire, mais garder que chacune des catégories, dans sa séparation et son isolement même, garde à l'intérieur d'elle ces liaisons dont on l'a disjointe, et donc image globale du processus, la réalité la plus organique si on examine le fonctionnement poétique du mental, jusque dans le titre *Description physique* du texte sans doute le plus étonnant et le plus

fondateur d'Artaud, les catégories même arrêtées de narration si on tente de capter un fragment ordinaire de réel en deçà de nos propres représentations projetées : en insistant, et là aussi, regarder de près Rabelais était une bonne indication, sur le fait qu'il ne peut y avoir degré zéro (l'expression n'est pas de moi) de la projection de représentations, que notre rapport au réel, pour devenir littérature en mouvement, sans dire littérature neuve, en disant plutôt d'assumer l'héritage littéraire dans la réalité bouleversée, supposait d'annuler – Blanchot dit : *une écluse s'ouvre, je communique avec moi-même* – les représentations établies ou projetées, mais insuffisantes devant leur objet, pour confronter, dans l'instant arrêté de la chaîne, le réel transformé à une représentation qui en surgisse.

Là aussi j'ai cité plusieurs exemples pris à ces expériences d'atelier d'écriture, dont l'intérêt est que nous travaillons sur des objets réels dans une immédiateté qui ne nous est pas autrement accessible, parce que nous entrons en relation d'écriture avec des êtres, de l'autre côté de la domination, dans l'intérieur de la pire et très ordinaire mutilation d'aujourd'hui, qui ne

disposent pas d'avec cette réalité de médiation culturelle, même si la mutilation s'exprime partout, c'est encore une dimension très récente de notre réalité, par la dimension culturelle de cette mutilation : non pas pour le plaisir de ces renverses de mots, mais ces signes sur les classeurs de collège que sont les 2 Be 3, ou sur les vêtements l'insigne Nike, ou l'évolution des techniques de chaussures, de bulle d'air à fluo.

Et non pas pour privilégier un état brut de l'expérience sur ce qu'avancé plus tôt, un relais nécessaire, mais organique à la discipline d'art, au nom de ce même principe d'autonomie, voire de résistance, en tout cas d'orgueil dans la novation, de convoquer à son profit la réalité comme expérience, ce qui était certainement déjà vrai pour Hölderlin, mais n'avait pas besoin de l'être pour Flaubert. Mais pour partager un étonnement.

Ce ne sont pas là des questions simples, et ne pas les exprimer simplement c'est avant tout rendre honneur à cette complexité. On nous renvoie parfois très brutalement ces choix : on les traîne parfois avec soi comme des casseroles. Encore la semaine dernière, je

tombe en arrêt dans *Le Monde* sur une photographie abstraite magnifique d'une jeune artiste où le rectangle d'une façade d'immeuble, avec la géométrie habitée des ouvertures, laissait en premier plan deux arbres littéralement contaminés par cette géométrie : comme s'il n'y avait jamais eu d'arbres dans la peinture, de Mantegna à Friedrich, le titre au-dessus c'était : le social est à la mode, avec un sous-titre du genre : que cherchent-ils dans le sordide ? On a quelquefois des colères et des envies aussi de simplement, plutôt, s'en taire. La notion d'exclusion me paraît aujourd'hui purement renversée : c'est l'enfermement dans l'état établi de la culture qui est la pire des exclusions, parce qu'elle laisse, et les piles de livres mort-nés dans les librairies en témoignent, dès à présent des taches momifiées où c'est l'art tout entier qui pourrait sombrer.

À l'inverse, jamais le réel n'a été si complexe à déchiffrer. Récemment, à Tours, Mammouth était racheté par Auchan. Je cite encore *Le Monde*, un entretien avec un des responsables commerciaux du géant de la distribution, où on annonçait que la rentabilité

au mètre carré de carrelage chez Mammouth était de 950F par jour, tandis qu'Auchan réussissait 1450F par mètre carré et par jour. Dans la tête, ce qui venait, c'était précisément une image très abstraite : on marche derrière un caddy, lignes verticales des grilles inox, mais objets très complets et techniques si on focalise le regard sur eux : la boîte de plastique avec la chaîne et l'embout où on a glissé sa rondelle de consigne, et, dessous, le défilement lisse du carrelage jaune. Mouvement extrêmement pictural, si je l'isole comme image, il me vient Rothko par exemple, il me vient des fragments de cinéma, sur le concept d'une surface géométrique fixe en translation linéaire sur une surface monochrome elle aussi à fragments géométriques : la grille du caddy sur le fond de carrelage, dans le champ localisé du regard. Voilà, c'était cela, du carrelage nu, dont Auchan fait suer la monnaie : énigme du réel. Ce qui n'a pas changé du passage de Mammouth à Auchan, c'est les moineaux prisonniers, souvent regroupés au-dessus du rayon riz. Ce qui a changé, c'est l'arrivée de quinze mètres linéaires de livres, séparés par catégories, policier, fantastique,

voyages, pratique, et puis, deux mètres, sur dix étagères, soit quand même une vingtaine de mètres de littéraire sous le panneau « classique ». Je ne sais pas comment sont choisis les « classiques » chez Auchan, la Fnac, dès que rachetée par l'étonnant monsieur Pinault de chez Pinault bois, a élaboré un logiciel où on mesurait que plus de 60% du chiffre de vente librairie était fait sur un échantillonnage de quelques centaines de titres, et 90% sur un échantillonnage d'environ mille cinq cents titres : d'où cette idée terrible, un temps en vogue, de multiplier des officines où ce qui serait mis à disposition ne serait que ce choix minimum et susceptible de fournir au déjà-là des souhaits inéduqués du grand nombre, principe méprisable. Auchan présente, un peu plus loin que les livres, le choix, sur quinze mètres aussi, j'ai compté, cent soixante-deux étiquettes de bières différentes. Comme est corollairement effrayant, pour un père de famille, le fait qu'au bout d'un an les marques habituelles de pâtes alimentaires sont remplacés par des produits à nom de marque inventés (Padorio par exemple, pour faire italien, selon la recette du mot

Panzani, analysée en son temps par Roland Barthes, qui nous manque), même si aujourd'hui le même principe de rentabilité au mètre carré de carrelage ravive l'intérêt pour les produits dits bio, ce qui m'intéresse ici n'est pas l'objet en lui-même, mais la connivence même que la narration peut établir, dès lors que l'approche langagière traverse ce que Poe disait l'écart d'instauration pour faire, dans le linéaire du récit, qu'il y ait ce partage, et jeu d'attente provoquée qui fait le plaisir du texte.

Ce qui m'intéresse de façon fondamentale, c'est ce qui se passe dans ce partage : j'amène à la surface du dire un objet, donc évidemment langagier, référence par une expérience commune, qui pourtant reste soit dans l'écart, soit dans la mutité. Je parle de caddy de supermarché roulant sur du carrelage et personne ne m'accuse de parler chinois, je parle d'expérience de cinéma (par exemple la scène de début dans le train du *Silence* de Bergman) d'une surface géométrique fixe servant d'organisation à une autre surface abstraite en translation, et personne ne m'accuse de débarquer d'un autre monde. Mais si on dit : voilà le

champ non établi de nos représentations, comment construire que la littérature fasse objet de cela même, selon sa plus haute tradition, en particulier flaubertienne, on nous rétorque que notre intérêt pour les exclus est lassant.

Or nous venons ici en riches. Il n'y a pas une des prises de paroles effectuées dans cette salle, et nous en sommes à plus de dix heures ensemble, où le nom de Proust n'ait pas été prononcé. Dans cette occurrence, la notion de géométrie et d'abstraction du visible, la mutation dans le temps de l'objet même que s'assigne le récit, le temps du récit toujours forcément en décalage puisque l'objet se transforme à mesure, expérience fondamentalement contemporaine, à un point désormais radical, les pages sur la transformation de la lumière à travers les persiennes de Balbec, le matin au réveil, en sont la plus précise diction : non pas de l'objet lui-même, mais de la mécanique récit qui se saisit de l'objet. Proust reste une chance incroyable pour les humbles travailleurs que nous sommes. On comprend que d'autres, qui ne valaient pas moins que nous, et pour certains nous dominaient de très haut,

j'ai parlé assez souvent de Samuel Beckett et Claude Simon, aient été assez fascinés pour que cinquante ans de littérature après Proust n'aient été que le démontage de tout l'ancien système qu'il laissait après lui périmé.

Nous venons ici en riches parce qu'il y a Artaud, Michaux et les autres. Je parlais de la notion d'objet sans révolter personne, quant à cette boîte consigne des chariots de supermarché qui sont notre quotidien de mains, comme cet étrange *siècle à mains* de Rimbaud convient bien, mais prenons quelques minutes pour penser à celui qui vient récemment d'être publié en Pléiade, Francis Ponge.

Il a fallu dix ans à Ponge pour publier *Le Parti pris des choses*, et trente ans pour que, mouvement souterrain, continu, une tentative aussi mineure s'impose comme au centre même de nos mécaniques d'appropriation du monde. Relation déplacée et accrue du dire à l'objet par delà la représentation, pour que la mise en cause de son immédiateté comme représentation, là justement où l'état ordinaire de l'objet fait que le mot – pain, cigarette, cageot – nous suffit pour

la représentation et nous sépare donc de ce que nous cherchons de nous-mêmes dans le plus commun de l'expérience réelle, notre histoire dans le pain, ce que Ponge exprime encore dans ce concept de chaîne, mais cette fois, sur le mouvement même de s'élaner vers la réalité par delà sa représentation, comme volonté délibérée de retourner l'énonciation sur l'inconnu amont : *Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, dans Introduction au galet.*

On a dû parler donc encore une fois de translation, cette fois-ci, de translations relatives, et notre expérience immédiate impose que nos sens n'en soient pas troublés, mais quels exemples de récits d'aujourd'hui seraient l'équivalent des deux exemples que j'ai cités, pour cet objet, le peintre Rothko et le cinéaste Bergman ? Renoncement pour la littérature ?

J'ai parlé, sans choquer apparemment, de focaliser le regard, et j'ai fait exprès, dans une même narration brève appliquée à un objet réel, le supermarché Auchan émergeant comme une belle larve d'insecte du carrelage inchangé du Mammouth de Tours Nord (j'ai oublié de noter l'installation des fontaines d'eau fraî-

che, et le déplacement de la pendule), de rayonnages en perspectives, les quinze mètres réservés aux cent soixante-deux bières, de largeur de champ du regard pour visualiser le carrelage sous le caddy quand on marche, et de focalisation sur la boîte de plastique où insérer la rondelle de consigne. Il se trouve qu'on a tous manipulé un appareil-photo et le zoom qui tourne, qu'on est habitué, en télévision, à ces alternances de l'éloignement et de la largeur du plan. Mais en littérature, c'est venu où, quand et comment ? S'en sert-on volontairement, comme on choisit pour son appareil photo japonais de visser un trente-cinq, un cinquante ou un téléobjectif ? Je pourrais faire exprès de ne pas répondre. On pourrait se contenter d'observer que Balzac est souvent en cinquante, et que de Balzac à Flaubert on passe du cinquante au trente-cinq, on reparcourt de mêmes objets réels, le repas chez la courtisane dans *L'éducation sentimentale*, l'instant tragique comme l'opération du pied-bot dans *Madame Bovary*, avec une largeur focale un peu plus courte, un peu plus précise. Et dire qu'aujourd'hui sans doute nous devons projeter une perception vi-

suelle quantifiée autrement dans notre manipulation inconsciente du visible de la narration. Il se trouve que c'est faux, et qu'en l'occurrence c'est les Illuminations de Rimbaud qui sont l'introduction de ces ruptures de largeur de champ dans une continuité de prose, qu'il l'ait su ou pas étant ici secondaire, ce qui compte c'est ce qu'il nous lègue, et qu'en 1924 l'équipe des surréalistes, Breton en tête, ait suffisamment bataillé pour qu'on dispose enfin d'œuvres complètes, et d'une reconnaissance de fait. En 1947 il rentre dans les manuels scolaires, et ce vendredi mon aîné de dix-sept ans faisait quatre heures de devoir surveillé de français : commentaire composé du Bateau ivre. Je prétends que ces décalages temporels sont importants, en ce qu'ils soulignent aussi notre difficulté à appréhender collectivement et consciemment ce qui change au fond : ici par exemple l'apparition dans la littérature d'un outil décisif, celui de la discontinuité des champs de visible dans la continuité narrative. Que Rimbaud ait cessé ensuite d'écrire, mais ait passé son temps dans le Harar à faire de la photographie (pourquoi ses écrits auraient été perdus,

alors qu'il a sauvé ses photographies ?) est tout aussi secondaire.

Nous avons parcouru deux fois ce chemin, nous le reparcourons une troisième, nous essayons chaque fois que la distance à l'objet soit moindre, nous reparcourons un même chemin, celui de la tenue immédiate de l'écriture, l'écriture tenue dans l'immédiat présent, en changeant pourtant ce qui nous entoure au moment du dire même.

Cheminement de pensée qui peut paraître paradoxal, si l'expérience ordinaire confie plutôt à des référents qui se transforment le chemin linéaire de la pensée. J'ai brièvement évoqué, pour Rabelais, cette provocante manière d'agencer les figures : répétition à l'intérieur du même livre, mais de la répétition même, tirer déplacement du statut de la voix par rapport à ce qu'elle énonce, et pousser cette répétition jusqu'à une mise en abîme où l'énonciation soit présente comme figure même dans le livre : par exemple dans la répétition formelle de l'irruption de Panurge après celle de l'étudiant limousin, ou encore dans le chapitre où c'est le narrateur, anagramme de l'auteur,

qu'on envoie dans la gorge du géant, donc le lieu même d'énonciation de la fiction, après qu'au chapitre précédent on y avait envoyé de simples petits bonshommes, armés de pelle dans des capsules de cuivre. Mais aussi la répétition du même motif ternaire, naissance, éducation, guerre, dans le *Pantagruel* et le *Gargantua* qui le suit à deux ans d'écart, répétition enfin du motif de la découverte de l'île, et inachèvement du *Quart Livre*, quand il reste à Rabelais des figures narratives à explorer (on en a les ébauches dans les textes publiés sous le nom de *Cinquième Livre*), alors que le changement de statut de la parole a mis en balance de la narration les figures successives d'une matérialité de parole indépendante de qui l'énonce, les paroles gelées, même si alors leur langage n'est plus compréhensible, puis cette figure de l'ordonnement alphabétique sur fond de calme plat, par quoi se clôt le livre.

La poésie connaît mieux et depuis plus longtemps, pour elle-même, cette démarche d'une pensée immobile, se reparcourant elle-même en appelant un déplacement quasi vertical de son contexte, que ce qu'on

accorde généralement à la prose. La figure de Flaubert est ici la première indicatrice de ce déplacement sans doute fondamental pour la question en profondeur du roman, non pas comme production narrative, mais comme production narrative renvoyant à un concept plus global, soit d'œuvre, soit de relation circulaire lecteur auteur accordant à cette production narrative même statut que la poésie, c'est-à-dire l'écriture comme expérience.

Le déplacement de Flaubert n'est sans doute pas né de rien, comme il visait pour renforcer l'autonomie de sa prose à un contenu rien, mais la clôture même de la *Comédie Humaine* en est l'indication principale : là aussi, de *La peau de chagrin* aux *Illusions perdues*, de Louis Lambert à Rubempré, répétition stricte de parcours, mais statut du réel différé par le fait même de la répétition, et cet écart d'instauration de la fiction sur un autre pied.

On connaît le chemin du jeune Flaubert, depuis *Mémoires d'un fou*, puis *Novembre*, ensuite la première *Éducation sentimentale*, le défi de *Bovary* posé comme négatif absolu de cette même tentative, négatif par

quoi fonder l'écriture dans l'obstacle même du réel comme miroir de l'auteur, la question même du miroir encore reposée depuis cet absolu par cette phrase *madame Bovary c'est moi*, jusqu'à prendre enfin le risque de ce livre immobile, scandaleuse distorsion du temps, où tout événementiel s'effondre avant de frôler même sa figure écrite, la définitive Éducation sentimentale.

La figure ensuite de Marcel Proust, qu'on évoquera une dernière fois pour l'œuvre manquante : la *Recherche* du temps perdu en trois tomes, telle que rédigée en 1913, quand parut le premier tome des trois, et bien sûr ce mouvement de réécriture superposée qui n'est jamais lui-même égal, mais trouve d'autant plus expansion qu'on s'éloigne du chemin initial.

J'avais évoqué dès le préambule en quoi aussi l'autre figure majeure de notre siècle, Franz Kafka, me semblait encore un terrain d'étude inexploré si ce principe de répétition continue dans la genèse de ses narrations, j'avais suivi la figure de l'homme dans une chambre devant sa fenêtre, depuis son premier texte publié, *Fenêtre sur rue*, au long d'une dizaine de figures

successives, jusqu'au décollage du *Procès* à partir de la même précise figure.

J'avais tenté précédemment, à partir de la notion d'image d'abord, de celle de temps ensuite, de prendre la même trace, mais, plutôt que la confronter à l'expérience directe ou locale des signes, d'examiner, même en tout petit et de façon obligatoirement amateur, la disposition globale de notre appréhension du monde. En soulignant d'abord évidemment en quoi les dernières décennies nous plaçaient devant un bousculement aussi radical que pour notre appréhension de l'immédiat des signes de la ville, bousculement concernant objectivement la pensée de l'espace, de la matière et du temps, même si ce bousculement lui aussi est un enchaînement quasiment sans rupture, du moins pouvons-nous resituer les ruptures majeures, Einstein et Gödel par exemple, dans un processus plus découplé, et ce découplément, dans l'échec même qui fait que ce n'est pas Poincaré, qui les frôle, qui énonce le théorème, comme écriture de la frontière mentale qui nous concerne, limite pour penser ce qui nous entoure comme chose tout aussi empiri-

que et erratique que l'approche littéraire par répétition de Kafka, ou d'amplification au sur place de Proust.

Je n'avais pas évoqué non plus la figure de Mandelbrot, jeune Polonais débarqué à l'âge de huit ans dans la ville de Tulle, à quatorze ans apprenti dans une usine locale de tissage, et à dix-sept ans reçu premier en candidat libre et à Normale Sup et à Polytechnique, intégrant Normale Sup et la plaquant au bout de trois jours pour désaccord avec le prof de mathématiques, énonçant son principe d'invariance d'échelle depuis l'étude du bruit de fond des lignes téléphonique lors d'un stage chez IBM à sa sortie d'école, et sur un problème de cartographie de la côte bretonne. Figures transversales, errantes dans les langues, comme Conrad, et nous offrant, comme Gödel ou Einstein, des bouleversements majeurs de pensée parce qu'ils s'attachent, dans le cas de Mandelbrot par exemple, et quand bien même il s'en est tenu très modestement à l'application de son principe aux fractales, au vieil univers philosophique de l'enchaînement causal : nous venons quarante ans plus tard, et

nous savons, à mille objets qui nous entourent au plus immédiat, un profil d'arbre ou de falaise, la dispersion d'un liquide, j'avais aussi parlé de ce problème du calcul des positions lunaires, que penser le réel immédiat ne nous contraint pas à une loi d'explication globale, le principe des cercles d'Aristote, qu'un principe de fonctionnement d'une loi peut être parfaitement local, et que penser en nœuds et réseaux oblige à considérer que l'arbitraire dans la disposition initiale s'impose au présent comme reste incalculable. Renversement majeur, et pourtant que nous intégrons, bien au-delà de notre conscient même, dans le plus immédiat désormais de l'expérience quotidienne. On peut regarder une feuille d'arbre sans penser aux lois de modélisation énoncées d'abord par Mandelbrot, il en est peu d'entre nous qui aient pu éviter d'être confrontés à des objets abstraits modélisés par ces lois : la reproduction vulgarisée d'images fractales, ou n'importe quel décor de dessin animé.

Pour le temps, et de façon très superficielle, j'avais essayé de me risquer dans ce hiatus où une notion extrêmement complexe (Aristote le savait, parce que

c'est le seul endroit où il évite la question avec un argument que lui-même sait bien irrecevable : Qui pourra le définir, et pourquoi l'entreprendre, puisque tous les hommes conçoivent ce qu'on veut dire en parlant de temps, sans qu'on le désigne davantage ?), où des mathématiques extrêmement complexes sont requises pour aborder la notion, par exemple, de rides du temps impliquée dans la non homogénéité de l'univers, donc la description du plus grand, la seule cartographie des galaxies, donc la très vieille question de l'observation de la nuit pour se comprendre soi-même, j'avais cité là Jules César parlant des Celtes, et où un concept aussi aberrant à notre échelle biologique que celui de temps réversible peut être convoqué pour décrire une autre particularité scandaleuse au regard de notre histoire de la pensée, mais que nous intégrons au moins inconsciemment, comme avant nous d'autres ont dû se familiariser avec l'idée de système héliocentré, la parfaite équivalence statistique de l'existence ou non d'une particule à un instant donné, ce qui fonde justement la matière.

Évidemment, rien à en tirer, de cause à effet, avec l'histoire d'un fils de bûcheron alcoolique, passant de petit boulot à petit boulot dans le nord est de l'Amérique, et s'inscrivant à l'université, sur la base de quelques pages écrites, pour apprendre à devenir écrivain et vendre ses histoires à des magazines. Mais les récits de Raymond Carver, qui en américain ne s'appellent pas nouvelles ni même short stories, mais simplement stories, histoires, s'appuient sur une figure formellement et volontairement raisonnée à l'extrême du temps pour organiser un lieu et un drame que la même raison épurent, nous donnent à lire non pas ce drame : il s'écrit en trois lignes, mais la lecture décalée du réel que cette distorsion du temps vers son extrême induit.

Ici même, pour s'en tenir à quelques noms amis, plutôt comme indicateurs, où d'autres livres et d'autres noms pourraient évidemment avoir place, par exemple ce livre sans aucun doute majeur, et dont la maladresse même était nécessaire pour intégrer au projet ce qu'il déplace radicalement : *La nuit juste avant les forêts* de Koltès, dont l'argument minimum

c'est la seule approche sans collision de deux hommes, un qui en appelle à l'autre mais l'autre ne répond pas, à peine ou même pas, dans le surgissement d'un être qu'on croise et dont on ne connaît même pas le visage, la pulsion qui fait qu'on voudrait l'apostropher pour rompre l'absence forcée de prise de contact, et encore s'écrit une autre strate d'argument : la racine du recours à l'autre, Kant avait déjà mis cela en analyse, comme mode du regard qu'on porte sur soi-même dans le minimum de conscience d'être, ne supposant donc pas plus qu'une ombre et même pas, l'absence d'ombre suffirait. Dans l'ébauche d'un geste de la main vers un autre ou pas d'autre, puisque de toute façon c'est la nuit, se saisir formellement que, puisque ce geste n'est pas possible, c'est qu'il s'annule en tant que geste dans un instant qui forcément tend vers zéro, s'en saisir pour que toute boucle de parole qui lèvera ici soit renvoyée à cet état zéro donc dans une continuité de boucle, et la possibilité d'examiner la parole pour elle-même, celle de cette conscience de soi-même dans la nuit de la ville, dans le réel donc non constitué comme repré-

sensation, chambre d'hôtel et le papier peint et les bruits, ou l'image d'un visage devant soi dans la pluie quand on allume une cigarette, une porte de métro qui se ferme et l'ébranlement dans les épaules, la respiration d'un autre qu'on écoute sans bouger, rien de plus, et rien qui puisse fusionner les éléments disjoints dans une expérience unifiante qui soit reprise de poids sur le destin du monde, parce que ce serait tromper sur ce monde. L'outil inventé par Koltès, et qui résonne ailleurs dans son écriture, est une piste esthétique géante qu'il nous laisse. Mais étrange conjonction là du traitement formel du temps et de ces recherches où pour poser l'expérience immédiate du temps à certains lieux de notre réel, accumulations noires de matière au centre de notre propre galaxie, on passe à des calculs multidimensionnels avec effets tunnel et pics de rebroussement : j'avais cité cette étrange phrase très simple au terme du cheminement de Stephen Hawking, *l'univers comme objet fermé sans bords ni frontières*.

Par exemple encore le principe temporel d'un livre très étrange qui invente un mode de fonctionne-

ment inédit : on peut le parcourir dans une loi tendue de narration, et ralentir le temps de lecture ou appliquer à des unités plus restreintes de texte les mêmes lois de lecture produiront des narrations tout aussi complètes et auto-suffisantes, que la lecture globale n'annule pas, mais n'exige pas, si on ne produit pas de soi-même cette définition locale de territoire. C'est un principe de fonctionnement qu'Edgar Poe énonce pour lui-même en toutes lettres, présent aussi, nous ne finirons jamais de le convoquer, là où Marcel Proust contraint sa narration à inclure sa limite, l'autonomie de l'objet description de poirier en fleurs dans le triangle d'écriture principale narrateur Saint-Loup amante de Saint-Loup (*Rachel quand du Seigneur*), mais que Pierre Michon a érigé pour lui-même en fonctionnement formel principal. D'où une distorsion du temps, dans ses *Vies minuscules*, novatrice par la discontinuité convoquée : une seule vie s'écrit, mais s'écrit comme somme de temps disjoints non rassemblés, et chaque figure de ces temps disjoints elle-même contenant son principe d'annulation, un temps zéro de bouclage du récit, figure sans durée du déchi-

rement majeur, avec ce coup de force que le temps même de l'écriture du livre, quand il parvient à son terme, le jeu formel par rapport à Proust est évidemment ici délibéré et central, s'annulant dans la propre figure qui le produit comme objet à lire, l'auteur disparaissant lui-même dans sa potentialité d'écrivain, pour oser produire une figure de totalité. Je multiplie l'effet de jonglage uniquement parce que bien sûr, mais on est encore tout près du fascinant théoricien Gödel avec son théorème d'incomplétude, et tout près du fascinant Mandelbrot avec l'impossibilité d'enchaînement causal unifiant, s'annule dans la peau du texte, où il n'est question que de ce vieil homme qui refuse d'être envoyé à l'hôpital plus grand où on pourrait le soigner, parce qu'il ne sait pas lire, comme dans Koltès à telle ligne il n'est question que d'écouter sans bouger la respiration d'un autre près de soi, indications formelles qui, traitées comme telles, tomberaient dans le même cimetière auquel Claude Simon et Samuel Beckett ont condamné pas mal de leurs contemporains de l'époque des écoles et des revues.

Je tiens par exemple *Lendemain de fête*, de Jacques Séréna, juste un voyage en voiture sur autoroute, avec musique et bouteilles de bière, la seule transgression un arrêt dans une de ces aires avec parking et self-service, mais c'est précisément cet arrêt qui commandera la chaîne événementielle qui traversera uniquement comme percussion d'onde la totalité des autres strates, un type assis sur un tabouret de bar face à une glace dans un bistrot, une chambre dans une rue de centre-ville avec l'oscillation verte d'une enseigne. Il est évident que ces mutations du littéraire sont encore souterraines et obscures : *Lendemain de fête* entre quarante best-sellers de l'époque, et il a bien dû s'en vendre mille cinq cents exemplaires.

Symétriquement, voici une liste d'objets textes : un homme parcourt des villes, et ce qui marque le parcours c'est l'invention de noms de villes pour retourner l'interrogation sur où je suis, en multipliant les références d'occupation, qu'est-ce que je fais au monde. Un homme marche dans un cimetière, et déchiffre sans s'arrêter sur une série de tombes des épitaphes brèves, mêmes questions. La liste de tous les

noms de fleuves, rivières et cours d'eau du pays. Une ville arrêtée à 14h10, sur le souvenir d'enfance de l'ouverture de la fête foraine, et la liste de tous personnages et chacune de leurs occupations à cet instant donné. Observation minute par minute d'une rue. Mais tout cela, non pas, même s'ils sont quasiment contemporains, d'exercices sur le réel, la réalité donnant sa tension et sa forme à la phrase qu'on laisse se modeler seulement d'après ce déplacement, mais au contraire dans un geste de peintre qui affirme d'abord son trait, ici son souffle et son chant. L'accumulation d'inventaire du présent du monde par Valère Novarina est massive, son théâtre la produit par fragments au jour, mais un livre comme *Discours aux animaux* est globalement encore à l'écart de l'objet qu'il traite, et sur lequel il est actif. On a l'impression, de ces grandes constructions, je pense à Céline, qu'elles ne peuvent accéder à leur vrai statut littéraire, dans son effectivité, que lorsque le réel lui-même s'est déplacé, qu'il ne produit plus cet immédiat de fausse représentation qui trompe sur la reconstruction neuve où la littérature – ici cela ne s'appelle pas roman – accom-

plit son ancestrale fonction. Ce que résume pour moi, dans son fonctionnement interne comme par lamination, équilibre de chaque mot appelant les autres, cette phrase de *Pendant la matière* : *Écoute le monde entier appelé à l'intérieur de nous*.

Comme un autre, Échenoz, et c'est aussi quinze ans maintenant de travail régulier sur le même territoire restreint, peut faire comme l'inventaire des formes établies de tous ces livres, aventure, voyage, fantastique, policier, sentimental même, qui ont fondé pour chacun de nous cette seule passion du temps tombé dans le roman, au sens de la définition de d'Alembert : *Malheur à tout roman que le lecteur n'est pas pressé d'achever !*, pour mimer, comme pour un alexandrin on recourt à un dispositif rythmique, une grammaire de forme qui va déplacer en les produisant à nu, inédits aussi dans la représentation, les objets de l'instant présent, geste formel que son accumulation démultiplie. Lequel autre aurait eu cette possibilité d'inventaire, comme ailleurs une vitrine de magasin de chaussures dans le regard socialisé qu'elle provoque, ici par exemple des écrans anti-bruit au bord des au-

toroutes : Certains ondulent ainsi que des tôles mutantes, d'autres déploient des arceaux de tubulure, parfois l'un d'eux suggère un souvenir de blockhaus agrémenté de plantes grim-pantes. Coiffés d'auvents, bardés d'aspérités ou de contreforts, ces ouvrages d'art s'incarnent en matériaux variés, métal, béton, plastique, faïence ou miroir, terre cuite et bois ignifugé. Diversement inclinés par rapport aux voies, d'aucuns sont aussi translucides ou presque transparents ou bien encore, comme celui-ci, juste percé de hublots vitrés d'un petit mètre de diamètre. Entre ce mur et la façade de la résidence s'éten-dait dans l'ombre un mince rectangle de mauvaises herbes vi-vaces, d'un vert wagon synthétique et luisant.

Ou encore l'étude toujours plus rigoureuse, par sa logique interne même, de Pierre Bergounioux, chez qui ces fonctionnements, qu'il pose comme oscillation continue d'un même écart entre situation et représen-tation, ce concept de situation incluant donc à la fois réalité et le sujet pensant dans cette réalité, d'un objet alors forcément territorialement plus restreint, puis-que la même tentative, pour se réitérer, devra pousser plus loin en intensité une figure qui a échappé aux précédents balayages, et que l'autre contrainte, dans

ce même concept de chaîne auquel je me tiendrai, pour fixer cette oscillation situation et représentation, c'est l'interdit mis sur tout autre fonctionnement de la langue que purement grammatical, linéaire et tendu : *Parce qu'enfin, c'est à distance, dans une sorte de suspens qu'on écrit, en conscience, croit-on. On est en droit de présumer que ce qui s'opposait à la claire plénitude des instants vécus — l'urgence et l'engagement, le tremblement, la joie ou la douleur — n'y fait plus obstacle, maintenant que c'est après, qu'on se tient rencogné, solitaire, attentif. C'est encore une erreur. Le moment de la rétrospection est pris lui-même dans le mouvement. On s'avise, plus tard, qu'on a mal vu, mal dit ce qu'on avait mal vécu et, cette fois, c'est irrémédiable.*

Cette insistance, même quant à un domaine aperçu de très loin et sans détail, donc à partir de deux exemples où une des dimensions d'inconnu, c'est que le bouleversement de l'appréhension réelle se traduit par une modification de l'outil même de perception mentale, transformation évolutive de notre cerveau lui-même, qui reste un inconnu majeur. Mais inconnu ou pas, advient comme donnée que le bouleversement

des données immédiates de conscience déplace y compris notre travail organique de perception, quand les structures sur quoi nous fondons notre expérience immédiate de la littérature sont toujours les structures originelles, et j'avais essayé d'établir en quoi ce recours à l'origine était un des fonctionnements les plus radicaux par quoi nous pouvons nous rendre présent à nous-mêmes ce qui reste d'origine dans l'énonciation immédiate, pour la fonder quant à son objet, dans l'immédiateté même de l'expérience.

Nous sommes paradoxalement ici au cœur même de l'invention littéraire, dans le plus générique, le plus permanent, de son fonctionnement, et ce très vieux fonctionnement qui est d'organiser son dire comme une diction d'un monde recréé mentalement, où le roman s'est imposé comme forme dominante.

Dans un tel concept de chaîne vient sans doute trop fort l'illusion de continuité. On n'a pas d'ailleurs à la briser, simplement prendre en compte de la lancée sur le vide qu'est le temps même de l'énonciation, et que la tenue de l'énonciation, dès lors qu'elle surgit par l'écriture, c'est l'arrêt depuis le point de

cette chaîne d'où la considère globalement, depuis cette position d'énonciation.

Encore une fois, insistance qui ne vaut qu'à mesurer ce dont elle nous éloigne, par exemple ici que position d'énonciation, dans cette disjonction que le dire seul organise entre le mental, l'énonciation, la représentation et la réalité, rend autonome de la question de position d'énonciation la notion de sujet. Je ne crois pas que dans Balzac par exemple cette mise à distance ait pu un seul instant se conquérir, la figure de l'énonciation étant constamment convoquée dans la narration même, non pas comme identification au personnage, mais au moins comme appel au lecteur.

Et ce n'est pas un hasard, cette conjonction historique d'inventions de contournements : celle du *Ulysse* de Joyce, où l'assignation temps de récit égale temps de lecture élimine par rigidification artificielle ce principe d'auteur autonome dans la gestion de conduite de l'œuvre, et très loin de là, pendant vingt-six jours où un jeune type, qui souffre d'être trop petit et pas très bon poète, gardien de nuit provisoire d'un transformateur électrique, invente qu'un récit se

construit, sur de mêmes figures temporelles simultanées, depuis un éclatement des perceptions considérées comme sujet de la narration, Pierre Bergounioux a déjà fondé ses leçons de la Villa Gillet sur le bouleversement radical qui s'ensuivait et mondialement, et pour le roman tout entier, du coup de force de William Faulkner dans *As I lay dying*.

Dans ce concept, je voudrais, et ce sera mon terme pour ce parcours sans thèse ni message, que ce très mince déplacement, en arriver à ce que ce principe d'instauration d'une convention d'écriture pouvait s'exprimer, dans sa discontinuité ou dans ses différents principes d'autonomie, dans le même dispositif.

Que la notion de genre globalement soit caduque ne mérite pas en fait qu'on s'y intéresse autrement, nous le savons tous depuis trop longtemps. Il faut par contre s'apercevoir par la modernité que ce principe ne vaut plus pour raviver une interrogation présente pourtant depuis les fondations de notre langue.

Le travail de distanciation de représentation à réalité, mais de constitution de la réalité en représenta-

tion, dans Froissart, conditionne l'émergence d'une langue qui ne préexiste pas à sa capacité agrandie de représenter, et dont la fonction n'est pas de produire cette réalité comme représentation séparée d'elle-même, mais de faire jouer la réalité, par représentation interposée, d'un lieu à l'autre du même présent par quoi Froissart passe d'un château à un autre et paye son hébergement par ce qu'il transporte avec lui de la réalité dont il fut auparavant, mais ailleurs, le témoin.

Les *Oraisons* de Bossuet sont des monuments fondateurs de notre langue parce qu'elles sont des reconstructions de réel par illusion, au-dessus d'un fragment de réalité conjoint au texte et à ce qu'il nomme : le cadavre, ou du moins le signe exhibé du cadavre parce que les rituels de l'époque étaient complexes, et que cet élément détaché, porté en avant de la langue pour preuve de ce qu'elle avance, fonde sa prise sur le monde.

Un tel parcours ne peut se concevoir que comme piste ouverte. C'est revalider la tâche de littérature, au nom de la plus vieille passion pour l'histoire racon-

tée et partagée, ce dont nous avons outrageusement chargé le mot roman très loin de sa seule spécificité formelle, sur des figures où la mutation du monde semble rendre obsolète cet ancien rapport de l'étude à son objet, par le retrait et la distance. Et cela mène à des objets de langue dont l'enjeu esthétique, et c'était la raison du détour par Samuel Beckett en ouverture de ce parcours, ne peut se révéler que rétrospectivement, par delà notre propre recours à l'expérience littéraire, quand bien même cette notion d'aveuglement nécessaire, ce que Pierre Bergounioux nommait *La cécité d'Homère* est une des données les plus anciennes de la littérature, justement, dans son exercice.

Fin ouverte, elle ne peut l'être que sur ces figures qui ont traversé en pointillé ce texte, ces figures de l'extrême, ceux mêmes qui nous induisent à considérer que dans l'expérience même de l'extrême est une dimension fondatrice de l'écriture au présent, là où nous c'est nous-mêmes qu'au présent nous cherchons. Ces figures pourraient être celle d'Arthur Rimbaud, celle d'Antonin Artaud, ou celle de Danielle Collobert, exemple douloureux et très récent d'une écriture dont la perception comme fait majeur ne pouvait socialement s'établir que trop en retard : à preuve, ses textes ne sont aujourd'hui même pas réédités, même pas disponibles.

J'aimerais arbitrairement que ce soit la seule figure de Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, second du nom, dernier du nom. Cette figure en 1742, alors même que ses deux fils et sa compagne sont morts. Que depuis la fin de la Régence, en 1723, il est politiquement et socialement à l'écart, définitivement relégué, alors qu'il avait attendu toute une partie de sa

vie la fin du vieux règne pour croire que des idées pouvaient contribuer à faire se renouveler un monde figé par les famines, les guerres, et un ordre social de pouvoir ayant contaminé sans espace possible de résistance toute la hiérarchie d'une société. Quand la Régence procède à cette réactualisation, comme un élastique se détend, Saint-Simon fait partie du jeu, mais en est aussitôt dépassé : il ne comprend rien au banquier Law, à ce qui s'amorce de cette révision des hiérarchies du pouvoir royal par Dubois. Il écrira les huit mille pages de ses Mémoires de 1723 à 1742, dix-neuf ans durant, en continu, pour finir sur cette phrase : *Je n'ai jamais pu me déprendre d'écrire vite*, une description à rebours, des trente années qui ont précédé le moment de mise en écriture. Un livre qui s'écrit sur dix-neuf ans pour terminer au moment où commence sa propre écriture, et donc, bien avant Marcel Proust, la transformation du narrateur en auteur. Machine unique et formidable, parce qu'elle écrit le monde sans roman : Saint-Simon écrit ce qu'il a perçu du monde. Mais ce qu'il écrit, de façon plus radicale qu'un autre, c'est précisément cette frontière des perceptions dans

le mouvement du monde, et dans l'étroit univers où des hommes commandent à la mécanique du monde (le terme lui appartient). L'objet littéraire décrivant donc uniquement, ne choisissant pour objet que cela même, la prise qu'on a sur la transformation du monde. Et justement, parce que ni les hommes ni la littérature ne disposent ici d'une prise qui totalement leur appartienne, le coup de force de décrire cela par son versant négatif, au sens photographique du négatif : un homme meurt, on dresse son caractère, et cette vie depuis ce qu'elle a visé, mais qui lui a échappé, intervalle dont témoigne justement par essence, cette disparition. Magie de Saint-Simon par la forme éclatée, magie technique aussi pour la découverte qu'on fait progressivement que chacune des phrases charnières procède au mouvement du récit en triangulant les verbes : une modification technique purement grammaticale dans l'intérieur de la langue suffit à ce que les silhouettes paraissent en relief et se déplacent en relief sur la page du livre qu'on lit, fonctionnement hypnotique de notre langue que seuls sans doute Rabelais et Baudelaire ont su mobiliser aussi

pour eux-mêmes (Valère Novarina ajouterait Bossuet et La Fontaine, Pierre Michon ajouterait Victor Hugo, Jean Échenoz citerait de derrière sa cigarette quelques phrases de Flaubert). Ce déplacement grammatical, par triangulation de verbes, est un coup de force parce qu'il organise l'autonomie de la phrase depuis son fonctionnement même, et non pas depuis le sujet, quand toute la tradition de notre langue s'appuie sur l'identification du sujet pour établir la narration.

Juste donc, de Saint-Simon, d'une entreprise purement littéraire et des plus ambitieuses et totales de l'histoire de notre langue, esthétiquement même, pour clore, cette phrase : *Il est de bonne foi d'avouer ses ténèbres, et de ne donner pas des fictions et des inventions à la place de ce qu'on ignore.*

Un enjeu pour aujourd'hui, au nom même du roman, quand bien même on avoue ne plus savoir en écrire: la marche vers cet horizon noir, comme dit Baudelaire, est encore affaire d'écriture, de récit.

publie.net
coopérative d'édition numérique