

DES FINS ET DES TEMPS
Les limites de l'imaginaire

Sous la direction de
Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche
et Bertrand Gervais

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Vedette principale au titre :

Des fins et des temps

(Figura, textes et imaginaires; n° 12)
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-921764-21-0

1. Villes dans la littérature. 2. Montréal (Québec) dans la littérature. 3. Paris (France) dans la littérature. 4. Marche (Exercice) dans la littérature. 5. Littérature - 20e siècle - Histoire et critique. I. Carpentier, André, 1947- . II. L'Allier, Alexis, 1980- . III. Université du Québec à Montréal. Département d'études littéraires. IV. Collection.

PN56.C55E27 2004 809'.93321732 C2004-941242-6

Cet ouvrage est publié avec le concours du Centre de recherche *Figura* sur le texte et l'imaginaire et de l'Équipe de recherche de L'Imaginaire de la fin.

Élise Lassonde a réalisé la maquette de la collection « Figura ».

L'illustration de la couverture est une photographie de Nathalie Brisebois, intitulée *Parade* (Montréal, rue Saint-Denis près de Mont-Royal, 2003).

Dépôt légal, 4^e trimestre 2004
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-921764-20-2

DES FINS ET DES TEMPS
Les limites de l'imaginaire

Sous la direction de
Jean-François Chassay, Anne Élaïne Cliche
et Bertrand Gervais

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires

Figura, Centre de recherche
sur le texte et l'imaginaire

Collection « *Figura* », n° 12
2005

Cet ouvrage est publié avec le concours de *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, et de l'Équipe de l'Imaginaire de la fin.

Il s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche intitulé L'imaginaire de la fin et la question du temps, financé par le Fonds québécois sur la société et la culture (2000-2003).

Il a été réalisé dans le cadre des travaux de l'Équipe de l'Imaginaire de la fin.

<http://www.er.uqam.ca/nobel/imagifin/>

Élise Lassonde a réalisé la maquette de la collection « *Figura* ».

Nous remercions Nancy Costigan, Alexis L'Allier et Caroline Proulx pour leur patient travail de relecture des textes.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| Présentation | 7 |
| Bertrand Gervais, « Les Phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans <i>Le Petit Köchel</i> de Normand Chaurette » | 15 |
| Anne Élane Cliche, « Féerie pour un temps sans mesure. Louis-Ferdinand Céline chroniqueur du désastre » | 59 |
| Carolina Ferrer, « Traduction, fission et trahison. L'hologramme de J. Robert Oppenheimer dans <i>Le Désert mauve</i> de Nicole Brossard » | 115 |
| Martin Roldan, « Le mouvement des fluides. <i>La Machine d'eau de Manhattan</i> de E. L. Doctorow » | 145 |
| Jean-Pierre Vidal, « Un mauvais moment à passer. Les épiphanies de l'altérité dans <i>La Voix du maître</i> de Stanislas Lem » | 163 |
| Jean-François Chassay, « L'alpha et l'oméga. Le temps catastrophique dans <i>Des Anges mineurs</i> d'Antoine Volodine » | 215 |
| Notices | 247 |

Jean-François Chassay
Anne Élane Cliche
Bertrand Gervais

Présentation

J'espère qu'on pourra tuer le temps et le sécher comme le sel.

James Joyce, *Finnegans Wake*

Vivons-nous la fin des temps?

La question nous revient sans cesse, depuis que le monothéisme et ses avatars ont enraciné la pensée du temps et de l'histoire dans l'angoisse de la rédemption et l'espoir d'un accomplissement. Elle charrie aussi, cette question, les restes d'une conscience morale insistante et larvée, bercée dès l'enfance par la promesse d'un Jugement dernier. Comme si l'interrogation n'était que le voile posé sur l'entreprise acharnée, toujours en proie à l'accélération, qui consiste à actualiser cette fin, à en finir enfin avec l'Histoire et les questions.

L'imaginaire occidental semble en effet imprégné de la pensée de la fin. Notre époque, c'est le moins qu'on puisse dire, n'échappe pas à la règle. On croirait même que depuis la Deuxième Guerre mondiale avec, d'un côté, la Shoah, qui a marqué l'invention d'une industrie de la mort effective et, de l'autre, Hiroshima et Nagasaki, qui symbolisent le passage à l'ère atomique sur fond de course exponentielle aux armements, on a assisté à une prolifération de l'imaginaire de la fin. Le roman, le cinéma et les autres arts en témoignent. Ils le font parfois sur le mode fantastique, par des productions littéralement apocalyptiques qui mettent en scène des mondes détruits par des forces indomptables, en rêvant des périodes de transition et de renouvellement. Mais la puissance des œuvres n'est pas

toujours équivalente aux thèmes qu'elles exploitent; l'écriture et l'image sont aussi l'occasion de mettre à vif l'envers du voile qui est sens, interprétation, analyse, déconstruction tout aussi acharnée de cette puissance d'achèvement. La fin du monde est toujours une question de temps.

On pourrait aussi reprendre la question sur un mode plus léger, la saisir par un autre bout, à la lettre, comme le fait Jean-Claude Carrière s'entretenant sur la fin des temps :

Nous assistons à une fin de certains temps grammaticaux. Où est passé le futur antérieur? Qu'est-il advenu du passé simple? On n'utilise plus que très rarement l'imparfait du subjonctif. Que signifie cette simplification¹?

C'est au temps du récit que nous sommes dès lors renvoyés, au temps de l'histoire non plus dans son déroulement, mais dans sa récitation, sa prise en charge par une voix, des voix, un phrasé, un style. Il faut entendre en effet dans cette prise à la lettre de la fin des temps, la prédominance de la perception, de la représentation, de la langue. Les questions de Carrière dédramatisent l'urgence de la fin pour en faire entendre, peut-être, la participation subjective. Il semble que, dans la « simplification » entrevue, ce soit le passé qui subisse l'effacement et se voit frappé d'oubli. C'est une manière polie de dire sans doute que l'abandon de la mémoire est la voie la plus rapide pour arriver au bout de l'histoire.

L'imaginaire de la fin appartient donc, on le comprend, à la part la plus subjective de l'aventure humaine. Et l'apocalypse n'est pas que la dévastation planétaire, voire cosmique, de cette aventure. Elle engage aussi l'être singulier quand la mort, la violence, le désir, l'impossible

¹ Jean-Claude Carrière, « Les questions du Sphinx », *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard, 1998, p. 139.

font reconnaître leurs œuvres, brutalement. L'apocalypse est avant tout révélation et dévoilement au sens le plus cru, puisque le mot grec traduit l'hébreu « gala » qui désigne d'abord la mise à nu du sexe. Comme si, hors de toute eschatologie, l'apocalypse pointait, au cœur de l'être, le sens le plus brut de son existence, sens premier, à défaut d'être le dernier.

L'imaginaire de la fin trahit une angoisse fondamentale : celle d'un univers que nous ne parvenons pas à maîtriser, celle d'un temps dont la science nous est tout aussi incertaine. Serait-ce que le temps nous échappe de plus en plus? Il semble plus juste de dire qu'il nous a toujours échappé. Avec les avancées scientifiques du dernier siècle, le temps va plus vite, mais nous ne pouvons guère le transformer, il nous emporte plutôt et nous rend à notre essentielle vulnérabilité. Cet imaginaire exprime pour ainsi dire une pensée toujours en crise : pensée du temps et de ses effets, aux prises avec un monde qui n'a jamais autant de sens que lorsqu'il est sur le point de finir.

Les fictions de la fin sont par conséquent des fictions du temps et de son caractère inéluctable. Écrire le temps, le représenter, consiste à penser sa fin, puisque par la segmentation, son appréhension inscrit la rupture de sa continuité. Il en ressort que les fictions et les pensées de la fin sont marquées par une temporalité témoignant de cette nécessaire rupture. Les temps sont instables, les conjuguaisons s'échangent, se contaminent, le futur, le présent, le passé se chevauchent et se disloquent. Une brèche s'ouvre où tout se précipite et se répète. Face à ce chaos qui génère une indétermination toujours croissante, on voit parfois apparaître le besoin de mettre en ordre les temps. Mais au-delà de ces évidences de surface, comment s'exprime, au juste, cet imaginaire dans les textes? À quels types de représentation le temps et la fin donnent-ils lieu, à quelles exigences littéraires, à quelles structures narratives ou figuratives, à quelle logique de mise en discours?

Au bout de l'Histoire

Les articles réunis ici ont été réalisés dans le cadre des travaux de l'Équipe de recherche de l'Imaginaire de la fin². Ils ont pour objectif de dégager, de quelques écritures fictionnelles nées dans la seconde moitié du XX^e siècle, un certain traitement du temps, chaque fois différent, chaque fois singulier, où l'on voit pourtant se profiler un insistant questionnement de l'Histoire comme récit, mais aussi comme vecteur, parcours, direction aboutissant à un terme dont on n'aura jamais fini d'interroger le sens, voire la finalité. À lire en effet les six études consacrées, on va le voir, à des auteurs fort différents de culture et de style, on est frappé de retrouver, de l'une à l'autre, la mise à découvert d'une place, d'un site, ou plus simplement d'un point de butée qui serait, pour le dire rapidement, cette fin de l'Histoire, son aboutissement reconnu comme crise en acte, effondrement abouti, arrêt ou suspension infinie d'où la fiction semble devoir repartir. Comme si la fin ne pouvait se penser qu'à la condition d'être derrière nous...

Les fictions retenues dans ce livre travaillent et déploient dans des langues subjectives sans commune mesure entre elles, un rapport au temps de la fin qui n'est pas tant celui de l'appréhension eschatologique que celui de la posthistoire, pour reprendre le terme d'Antoine Volodine. Tout se passe comme si chaque texte mis en analyse n'arrivait à s'écrire que dans l'affirmation de l'*après*, cette sortie du temps pouvant dès lors être l'enjeu d'une décision

² Parmi les travaux antérieurs réalisés par l'équipe, on note les dossiers consacrés à « L'imaginaire de la fin », parus dans les revues *Cinéma* (2004, vol. 13, n° 3) et *Protée* (2000, vol. 27, n° 3); les collectifs *Edgar Allan Poe. Une pensée de la fin* (Montréal, Liber, 2001), *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable* (Montréal, coll. « Figura », n° 2, 2001), *Imaginaire et transcendance* (Montréal, coll. « Figura », n° 8, 2002). Pour une liste exhaustive des recherches et des travaux, on peut se reporter au site de l'Équipe, hébergé par l'Université du Québec à Montréal (www.er.uqam.ca/nobel/imagifin/).

subjective, d'une précipitation historique effective et irréversible ou encore d'une anticipation dont l'efficacité est par ailleurs immédiate. On verra sans doute, en traversant ces études, qu'il en va du temps comme il en va du rythme : répétition, scansion, fragmentation, musique et dilatation. Le temps de l'après n'est plus vectorisé par le devoir de son accomplissement, messianisme et Jugement dernier obligent, mais par une espèce d'impératif d'apparition/disparition qui le livre aux principes de l'anamorphose, quand ce n'est pas aux aléas de la réversibilité.

Bertrand Gervais ouvre justement ce recueil par la figure du phasme. Cet insecte, qui se confond visuellement avec son environnement, branche ou feuille sur laquelle il est posé et dont il imite jusqu'à l'illusion la forme, « surgit » littéralement, telle une apparition, à la faveur d'un mouvement parfois infime, toujours inattendu. Ce qui apparaît brusquement se détache du fond et saisit le spectateur en ouvrant d'un seul coup le visible sur une antériorité inaperçue. Ce temps de l'apparition est exploité, selon Bertrand Gervais, dans la pièce de Normand Chaurette, *Le petit Köchel*, qui produit sur le spectateur des effets de révélation dont la logique repose sur la répétition. L'écriture de Chaurette parvient à créer un temps dont la valeur découle de ce principe d'écriture où la répétition inscrit un rituel qui ne vise plus l'accession au sacré, mais semble programmer l'abolition du temps en ramenant l'antériorité au futur. Se dégage de la pièce un « temps de la fin » dans lequel les personnages s'enferment comme dans une commémoration inachevable, à moins qu'elle ne soit depuis longtemps achevée. De là, le spectateur accède au sens selon un battement qui passe de l'oubli à la reconnaissance.

Anne Éline Cliche place la chute au centre de sa lecture de Louis-Ferdinand Céline. Si cette lecture repose sur l'analyse de *Féerie pour une autre fois*, c'est toute l'écriture de Céline qui est ici mise au diapason de la Culpabilité célinienne comme cause : cause de l'antisémitisme et de

l'écriture livrée aux secousses de l'Histoire et de son déchaînement, cause reconnue et donnée à voir dans un travail acharné sur le Temps qui vise à rendre la voix à sa dimension prophétique. La relecture de *Féerie* à la lumière des pamphlets permet de parler d'une « infinitisation du temps » : Céline, situé au bout de l'Histoire – la sienne qui par malheur coïncide avec la grande – fait la chronique après coup, mais au présent de la vision, de sa traversée de la fin. C'est la prise en compte du « rachat » qui permet ici d'éclairer l'assomption de Céline en Expulsé, en déchet ou débris de l'Époque. Place où il se dresse lui-même dans la volonté de faire entendre que la jouissance de mort est le moteur de l'Histoire. La voix prophétique a ceci de particulier qu'elle nous arrive depuis la fin et au-delà.

Carolina Ferrer nous rappelle à la nécessité de penser l'histoire après l'avènement de la bombe nucléaire et de ses conséquences encore retentissantes dans l'interprétation de l'Histoire. Relisant *Le Désert mauve* de Nicole Brossard, elle montre les relations et les effets de sens que ce roman entretient avec l'hologramme de J. Robert Oppenheimer. S'il y a, dans ce dialogue du roman avec la violence nucléaire, une tentative d'appropriation esthétique, c'est à l'éclatement du temps et de l'écriture que cette fiction conduit.

Martin Roldan, analysant le roman de l'écrivain américain E.L. Doctorow, *La Machine d'eau de Manhattan*, nous donne à voir dans une espèce de concrétude un temps au delà de la fin, ou disons, un temps qui aurait apparemment résolu la question de la fin par suspension de l'agonie, ou mieux, mise entre parenthèses de la finitude humaine. La complicité entre le laboratoire et l'apocalypse qui s'expose dans ce roman révèle, en quelque sorte, l'impossible accession de chacun à la représentation de sa propre mort, et permet de saisir la fonction de la fin comme condition de l'existence et non comme sa conséquence ou son terme.

Avec le roman de Stanislas Lem, *La Voix du maître*, Jean-Pierre Vidal analyse l'espace imaginaire où l'individualité à la fois se perd et se fonde. Le stade du miroir permet en effet ici de rappeler ce qu'il en est de l'énigme de la mort pour en aborder non plus la valeur de sanction, mais la fonction de ponctualité. Comme si, là encore, nous étions dans l'après-coup de l'histoire, alors que le récit suit un personnage soucieux d'enjamber sa mort, ayant en quelque sorte, par les hasards de la vie, échappé à son destin et accédé à une vie d'après la vie. Ce roman, qui met en scène les « élus scientifiques » d'un Jugement dernier accompli, trouve son angle de lecture à partir d'une scène qui agit, selon Jean-Pierre Vidal, comme une anamorphose dont la matérialité, on le sait, est essentiellement temporelle. L'ordonnement du récit de Lem dit bien que le temps dont il s'agit dans cette affaire est avant tout musical : celui « presque immobile » de la variation.

Enfin, Jean-François Chassay propose d'analyser le roman d'Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, comme un roman historique dont la temporalité incommensurable nous situe, cette fois explicitement, après la fin. L'imaginaire acquiert, dans ce roman, le statut de réel d'où l'on peut re-souvenir le monde. La fragmentation, le rythme, s'effectue ici par « narrats » ou cellules de narration qui, seules, permettent de dire l'effondrement de l'Histoire dans le trou noir du Temps. Jean-François Chassay reprend à son tour le concept d'Histoire à partir de Benjamin et Rozenzweig pour éclairer ce qui, chez Volodine, serait devenu la part de l'ange.

Au Moyen Âge, les premières horloges monumentales, avec leur cortège de personnages ornant le mécanisme, offraient déjà un exemple des paradoxes du temps. Entre la formulation de l'instantanéité (il reprenait à chaque seconde) et celui de l'éternité (puisqu'il n'arrête jamais), le

temps apparaissait à travers les horloges comme une incitation exemplaire à promouvoir ou retrouver un ordre dans le chaos, une cohésion logique dans l'univers. Depuis, les machines ont modifié de différentes manières notre rapport au temps, à la perception que nous avons de celui-ci. Elles ne sont pas parvenues pour autant à éliminer la hantise du temps chez le sujet, hantise associée à une fin aussi inéluctable qu'absurde, puisque le temps lui-même ne s'arrête pas. Une hantise que la littérature ne cesse de mettre en scène.

Bertrand Gervais
Université du Québec à Montréal

**Les phasmes de la fin.
Anticipations, révélations et
répétitions dans *Le Petit Köchel*
de Normand Chaurette**

Un texte n'est un texte que s'il cache au
premier regard, au premier venu, la loi de
sa composition et la règle de son jeu.

Jacques Derrida

La fin. C'est à imaginer ses pourtours sans cesse évanescents que l'imaginaire de la fin s'emploie. Où commence la fin, où se termine-t-elle? Comment imaginer ce qui, par définition, résiste à toute perception? Et de quelle fin parlons-nous? De celle, collective, qui embrasse le monde entier? De celle, individuelle, qui secoue son monde à soi, sa vie, dans des apocalypses intimes?

La fin n'est jamais qu'un fantasme, elle ne se présente pas comme un objet plein aux contours saillants, mais demeure une perception incertaine, une appréhension. Elle se manifeste comme un ensemble de signes et d'indices, un événement imminent. Un événement qui ne peut jamais advenir, à moins d'annihiler le sujet qui l'anticipait. Nous pouvons nous en approcher, sentir les premières approches de son souffle, mais nous ne pouvons jamais aller plus loin qu'au seuil de la rupture. La fin est à imaginer, en une totalité qui saura faire écran, et ses implications sont à

Bertrand Gervais, « Les phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette », Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 12, 2005, p. 15-57.

LES PHASMES DE LA FIN

organiser en un horizon qui servira de support à l'attente. Imaginer l'apocalypse, en ce sens, est une façon de se venger à l'avance de sa propre mort¹ et d'en refuser du même coup la dimension individuelle, singulière. Le sujet ne meurt jamais seul, il entraîne avec lui son monde, qui ne peut résister à la catastrophe et s'effondre dans le mouvement même emportant son auteur.

L'imaginaire de la fin est une projection compensatoire servant à colmater une brèche : il est la reprise sur le mode de l'imaginaire d'un réel qui est fait pour échapper, à savoir l'expérience de notre propre fin. Il se présente donc comme un registre de la pensée et les éléments de cette pensée, qui sont révélés lorsque est entrevue en imagination la possibilité d'une fin, que ce soit par le biais d'un arrêt, de la mort ou d'une fin d'un monde, du Monde².

Les termes qui permettent de penser la fin ressortent infailliblement au vocabulaire du temps. Penser la fin, c'est habiter le temps et le déployer en un cadre qui parvient à occuper l'horizon tout entier. La fin implique en effet une distension importante de l'esprit, qui se trouve partagé entre attention, attente et mémoire³. La fin apparaît d'emblée comme une menace perçue au présent d'un événement futur dont l'imminence est validée par des sources passées ou par l'expérience. Elle ne s'appréhende donc qu'en fonction d'un triple présent, où se conjuguent le présent du présent, ce rapport au monde et à ses signes qui définit l'attention; le présent du futur, qui est l'anticipation ou l'attente d'événements à venir; et le présent du passé que désignent le rappel ou la mémoire des faits produits et des discours qui leur sont consacrés.

¹ Jean-Pierre Vidal, « Moi seule en être cause : Le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse », *Protée*, hiver 1999-2000, vol 27, n° 3, p. 45.

² La fin, en ce sens, est toujours transitive : c'est la fin de quelque chose. Elle est aussi transition : le passage à un monde ou à un ordre nouveaux.

³ Paul Ricœur, *Temps et récit, tome I*, Paris, Seuil, 1983, p. 24 et *passim*.

BERTRAND GERVAIS

Cette distension de l'esprit est au cœur de l'imaginaire de la fin. Elle assure au futur une réalité hors du commun; elle transforme aussi le passé en une loi, puisque, devenu le garant de cet avenir imminent, il paraît alors s'imposer de toute éternité⁴. Et elle dote le présent d'une surprenante densité sémiotique, en donnant lieu à une incessante recherche de signes – signes, évidemment, de cette vérité qui se doit d'être enfin révélée⁵. En fait, si l'anticipation, structurée par cette distension de l'esprit, est le moteur de tout imaginaire de la fin, la révélation en est l'indispensable combustible, ce qui lui assure une nécessaire légitimité.

L'imagination apocalyptique s'alimente de révélations, ce que l'étymologie même des termes confirme. À vrai dire, la tension inhérente à tout imaginaire de la fin est fonction des vecteurs opposés de l'anticipation et de la révélation. L'une est une demande, une attention au monde, à ses flux et reflux; l'autre est un don, celui d'une vérité qui confirme spontanément toutes les attentes. L'une est recherche, forage; l'autre, découverte, irruption. L'une accentue la distension de l'esprit; l'autre provoque sa contraction subite, synthétisant en un seul instant la structure entière de cet imaginaire. Car, si l'anticipation se déploie dans le temps, l'étirant à son ultime limite dans cette recherche d'une vérité qui ne vient jamais, la révélation, elle, abolit le temps,

⁴ Pierre Bertrand parle d'ailleurs d'un passé éternisé dans *L'oubli. Révolution ou mort de l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

⁵ Puisque la fin est à venir, elle ne peut se manifester que par des signes qu'il faut savoir lire. Anticiper la fin, c'est en rechercher les signes. C'est interpréter le monde à la lumière de cette anticipation qui sert d'hypothèse, d'hypothèse interprétative. Cette surdétermination est une conséquence de l'attente : « Elle consiste, dit Ricœur, en une image qui existe déjà, en ce sens qu'elle précède l'événement qui n'est pas encore : mais cette image n'est pas une empreinte laissée par les choses passées, mais un "signe" et une "cause" des choses futures qui sont ainsi anticipées, pré-perçues, annoncées, prédites, proclamées d'avance » (*op. cit.*, p. 27).

LES PHASMES DE LA FIN

en faisant surgir hors de toute attente cette vérité. Son temps est celui de l'irruption, du spontané, de l'extase⁶.

En tant que surprise, événement en quelque sorte inattendu, la révélation rend l'anticipation caduque, la vidant de sa raison d'être, tout en la confirmant dans ses fondements : la fin attendue était bel et bien à venir. La preuve en est que sa venue a été révélée. Le désir de révélation apparaît à la fois comme la réponse à toute pensée de la fin, puisqu'elle vient en confirmer la légitimité, et comme le besoin d'en finir avec le temps distendu de cet imaginaire. Le temps ne peut être distendu à l'infini, et l'esprit non plus; il se doit de connaître une limite, clôture que la révélation vient édifier.

L'imaginaire de la fin, comme pensée en mouvement, oscille entre une anticipation de la fin et un désir de révélation, entre une tendance à la distension, celle d'un esprit qui multiplie les temps et les moule à ses fantasmes, et un besoin inverse de contraction, marqué par l'appel à une révélation, le dévoilement d'une vérité qui permet d'en finir avec le temps, en le présentant comme achevé, déjà réglé. Il oscille entre un temps subjectif qui, dans ses

⁶ Les termes dont se sert, par exemple, Jean de Patmos pour décrire, dans *l'Apocalypse*, sa toute première vision, sont symptomatiques d'une telle extase et de cette projection hors de soi, aux limites de la distension de l'esprit, qui survient au tout premier moment de la révélation. Sa première vision, relate-t-il, lui montre une porte ouverte et une voix, qui parle comme une trompette, lui offre de voir ce qui doit arriver. « À l'instant, je tombai en extase », explique-t-il (4 : 1-3). La première révélation est donc un moment de rupture, une extase. Les traducteurs ont eu de la difficulté à rendre compte de ce premier moment, les uns en le décrivant comme une extase (Bible de Jérusalem), les autres comme un fait de l'esprit (« Je fus aussitôt ravi en esprit », a écrit Bossuet; « j'ai été en esprit », ont choisi de traduire Grosjean et Léturmy, les traducteurs de l'édition de la Pléiade; Claude Tresontant a opté pour un énigmatique « j'ai été dans l'esprit »; Chouraqui, pour un plus neutre : « vite, j'y suis en souffle »; et Brault et Prévost, un plus littéraire : « Aussitôt je fus inspiré »).

BERTRAND GERVAIS

désordres mêmes, s'impose comme Temps de la fin⁷; et un temps projeté hors de soi, dans des dates ou un calendrier, dans une loi. Entre une volonté de maîtriser le temps et ce désir d'en finir avec le temps⁸.

Pour illustrer ce rapport au temps et à la révélation, je décrirai un dispositif central de la pièce de Normand Chaurette, *Le Petit Köchel*, créée au Festival d'Avignon en 2000⁹. Ce dispositif, je le baptiserai du nom de phasmes, et plus précisément, de phasmes de la fin. Je dirai d'abord en quoi consistent ces phasmes, avant de décrire comment ils se manifestent dans la pièce de Chaurette. Je tenterai ensuite de comprendre la crise sacrificielle qui est au cœur de ce théâtre, ainsi que la logique du rituel qui s'y déploie, où la répétition bloque tout accès au sacré.

Ressembler : le phasme

Qui aime le temps aime la mort.

Gaëtan Picon

Les phasmes de la fin constituent les premiers moments d'appréhension d'une vérité révélée. Ils identifient la perception initiale de cette chose inouïe, inattendue qu'est l'apparition d'une vérité, de quelque chose comme vérité.

⁷ C'est le End Times, terme utilisé par Frank Kermode dans *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1966.

⁸ Quoi qu'il en soit, la fin vient briser le temps et instaurer un rapport dysphorique. Annie Le Brun l'exprime clairement en disant que, « si la catastrophe des catastrophes qu'est l'Apocalypse introduit à la fin des temps : "Quand les temps seront accomplis, lit-on dans les Écrits intertestamentaires, le monde cessera, la mort s'éteindra et l'enfer fermera sa bouche", il n'est pas de catastrophe qui ne brise la continuité et modifie radicalement notre rapport au temps » (*Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*, Bruxelles, La lettre volée, 1991, p. 19-20).

⁹ La pièce a été éditée, la même année, par Leméac (Montréal) et Actes sud-papiers (Arles). Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation.

LES PHASMES DE LA FIN

D'abord, il n'y avait rien, il n'y avait qu'une anticipation, une attente, qui se vidait peut-être même lentement de son contenu, pour n'être plus attente de rien, une attente oisive¹⁰. Et tout à coup quelque chose surgit qui transforme tout. Le moment même de ce surgissement, pour le sujet, frappé en quelque sorte d'idiotie face à cette vérité qui échappait à toute attente, c'est ce que je nomme un phasme de la fin.

Georges Didi-Huberman a décrit avec précision ce moment de vérité révélée que le phasme représente. Le phasme, explique-t-il dans *Phasmes. Essais sur l'apparition*¹¹, est cet insecte qui ressemble à s'y méprendre aux branches et brindilles sur lesquelles il se tient. Rien ne le distingue des arbres et de la flore qui est son habitat, rien, évidemment, jusqu'à ce qu'il entreprenne de se déplacer. Le charme alors se rompt ou, au contraire, s'en trouve décuplé, charme qui nous montre un insecte capable de se camoufler et de ressembler à son environnement jusqu'à disparaître littéralement dans le décor¹².

Apercevoir un phasme, c'est toujours discerner, apercevoir ce qui se donne initialement comme caché. Didi-Huberman se demande ainsi :

Qu'est-ce donc qu'un phasme? Un insecte, sans doute. D'où lui vient son nom? De phasma, sans doute, qui signifie tout à la fois l'apparition, le signe des dieux, le phénomène

¹⁰ C'est sur une telle attente que se clôt *L'attente l'oubli* de Maurice Blanchot, Paris, Minuit, 1962.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998

¹² Ce camouflage dont fait preuve le phasme est, selon Roger Caillois, l'une des formes du mimétisme animal : « Camouflage, c'est assimilation au décor, au milieu, recherche de l'invisibilité. Pour parvenir à cette fin, l'animal doit essentiellement perdre son individualité, c'est-à-dire effacer ses contours, les appareiller à un fond de teinte uniforme ou, au contraire, bariolé, sur lequel il se détacherait sans cette adaptation ». Roger Caillois, *Méduse et cie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 102.

BERTRAND GERVAIS

prodigieux, voire monstrueux; le simulacre,
aussi; le présage, enfin¹³.

Le phasme est une apparition, un présage, nous dit-il, de ces signes d'après lesquels on croit pouvoir deviner l'avenir. Il est une promesse, celle d'un futur dont il annonce d'emblée la forme. Mais le phasme est, paradoxalement, son propre avenir, car la seule chose qu'il annonce est sa présence. C'est une présence qui cause une rupture, qui entraîne une réévaluation des perceptions, où tous les temps sont impliqués : ce qui était perçu auparavant se révèle maintenant autre et engage un nouveau regard. Il faut noter que le terme par lequel on désigne cet insecte a plus à voir avec son effet sur l'observateur qu'avec sa propre morphologie. Il n'est un fantôme, un apparaître que pour celui qui ne soupçonnait pas sa présence. Le phasme est une apparition : un événement de nature sémiotique qui vient bouleverser le temps, en le forçant à se contracter sous le choc de la révélation et l'irruption d'une présence.

Le phasme participe de la nature même de son environnement. Il est, comme le souligne Didi-Huberman, ce qu'il mange et ce dans quoi il habite. Il ne se contente pas d'imiter une qualité de son environnement, il

fait de son propre corps le décor où il se cache,
en incorporant ce décor où il naît. Le phasme
est ce qu'il mange et ce dans quoi il habite. [...]
Il est rameau, bouture, branchage, buisson. Il
est l'écorce et l'arbre. L'épine, la tige et le
rhizome¹⁴.

L'animal pose de façon immédiate le problème de la reconnaissance de sa nature même :

il appartient à un ordre biologique dont il
rejette toute forme, même la plus élémentaire,
d'orientation : animal sans queue ni tête,

¹³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

LES PHASMES DE LA FIN

animal dissemblable qu'on ne saura jamais, à strictement parler, envisager de front comme un vivant dont je pourrais prévoir la démarche, ou simplement situer la bouche, pour me situer moi-même en face de lui...¹⁵

Le phasme est le lieu même de la résistance. Il est ce contre quoi vient buter le regard, d'abord incrédule, incapable de se convaincre de la nature de ce qui a été aperçu. Le phasme représente un double effet de surprise, une double énigme. D'une part, son apparition est surprenante. Comment un tel animal peut-il ressembler à ce point à son habitat? Le faire à un point tel qu'il en vient à renverser les liens habituels du modèle et de sa copie? Le phasme est « une copie qui dévore son modèle, et le modèle n'existe plus tandis que la copie, seule, par une étrange loi de nature, jouit du privilège d'exister¹⁶ ». C'est dire qu'il s'impose, lorsqu'il apparaît, comme seul objet d'attention : on ne voit plus que lui et ce qui le cachait initialement s'évanouit, rabattu à l'arrière-plan. D'autre part, sa morphologie même est une énigme. Où commence et où se termine un phasme? Où se trouvent le haut et le bas, le devant et le derrière? De quelle façon un corps peut-il se loger dans une brindille ou une feuille? Comment expliquer un tel mimétisme¹⁷?

Le phasme se révèle toujours à l'observateur de façon abrupte. C'est inopinément qu'il se dévoile. Or, c'est le lot de toute révélation que de surgir de façon inattendue, de projeter le sujet qu'elle interpelle dans un état initial de

¹⁵ *Ibid.*, p 19-20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ Comme le signale Roger Caillois, « [L]'explication de cet ensemble de phénomènes demeure si difficile qu'il a paru parfois plus économique de les renier dans leur totalité, en les dénonçant comme des ressemblances purement subjectives que l'homme imagine constater, mais qui n'existent pas dans la réalité, ou bien auxquelles il attribue une finalité illusoire, alors qu'elles sont seulement l'effet du hasard. » (*Le mimétisme animal*, Paris, Hachette, 1963, p. 52)

BERTRAND GERVAIS

stupeur. Roger Caillois l'avait remarqué, discutant du mimétisme des insectes dits intimidants :

La disparition dans le décor, la simulation d'écorce, de lichens, de feuilles [...] ne servent souvent qu'à préparer et à multiplier l'efficacité de la terrible surprise destinée à déclencher une panique. L'insecte opère à la façon d'un masque à volets : à une apparence, il en substitue une autre, qui effraie. Mieux : en place du néant, c'est soudain le visage de l'épouvante.

L'insecte sait faire peur; qui plus est, il provoque une espèce de peur très particulière, une terreur hyperbolique, imaginaire, à laquelle ne correspond aucun péril véritable, menace pure, agissant par l'étrange et le fantastique et qui, justement, pour paraître surnaturelle, pour ne renvoyer à rien de réel, pour surgir de l'au-delà, confond la victime et semble lui interdire toute réaction qui ne soit pas la paralysie ou le désarroi¹⁸.

L'insecte s'inscrit d'emblée dans une logique imaginaire, une logique de l'imaginaire. Le phasme est *représentation*. Or, son apparition, une fois la frayeur calmée, suscite une véritable révolution. Elle introduit une rupture qui vient tout détruire et qui force à tout reconsidérer, à tout revoir d'un œil neuf. Le phasme a des effets rétroactifs importants. Il n'engage pas que le présent et cet avenir dont il est la première manifestation, il perturbe aussi le passé qu'il contamine de sa présence. Didi-Huberman dit fort justement que « [N]'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord¹⁹ ». Le phasme est de l'ordre du toujours-déjà-là, même s'il est resté tout ce temps indétectable. Le moment de son apparition est aussi l'inscription en creux

¹⁸ Roger Caillois, *Méduse et cie*, p. 137-138.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 15.

LES PHASMES DE LA FIN

d'un premier temps, terminé au moment même où il prend forme. Son apparition réalise le passage de ce qui était caché à ce qui est enfin dévoilé, de ce qui était attendu à ce qui vient rendre caduque toute attente. Et, en ce sens, il nous introduit à l'ère du soupçon et du voile. Il nous dit que le monde tel que nous l'avions conçu n'était pas ce que nous croyions, puisqu'il était déjà porteur, même si nous ne savions pas comment en lire les signes, de vérités dissimulées. Le monde était dense d'une signification dont nous ne connaissions rien. Le phasme nous dit donc que nous aurions dû nous méfier. Car si nous l'avions fait, peut-être aurions-nous découvert par nous-mêmes ce qui se dissimulait sous le feuillage. Il nous révèle notre état d'aliénation.

Le phasme de la fin, c'est notre naïveté révélée pour ce qu'elle est, un moment d'innocence, d'insouciance qui nous a fait prendre de la faune pour de la flore. Le phasme nous apparaît quand il est déjà trop tard, quand nous nous sommes déjà compromis. Il engage donc à une réévaluation de nos connaissances et de nos croyances. Il est ce voile qui se lève et qui laisse voir la vérité, ou alors qui faseye, ne laissant entrevoir qu'un soupçon de cette vérité dans son battement²⁰, mais un soupçon qui mine les fondements mêmes de notre rapport au monde.

²⁰ Nathaniel Hawthorne avait bien compris quels étaient les ressorts fondamentaux de la révélation, de toute apocalypse en fait, quand il a mis en scène, dans « The Minister's Black Veil » (*The Hawthorne Treasury. Complete Novels and Selected Tales*, New York, The Modern Library, 1999, p. 110-120), un personnage qui, jusqu'au dernier moment, conservera un voile noir tendu sur son visage. Même à l'agonie, il refusera de le retirer et, ainsi, de révéler ce qu'il cachait, cette faute que lui seul connaît et dont il emporte le secret dans la mort.

BERTRAND GERVAIS

Apparaître : les signes de la fin

Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.

Samuel Beckett

Le Petit Köchel de Normand Chaurette permet de bien comprendre la force du dispositif. Les phasmes n'y sont pas aperçus par les personnages, ce n'est pas un enjeu de la diégèse, mais bien plutôt par les spectateurs de la pièce : nous sommes les témoins de cette apparition, étonnés soudainement d'apercevoir les premiers indices d'une réalité dont nous ne pouvions soupçonner d'emblée la présence²¹. Un voile se lève, au fur et à mesure que la pièce progresse, qui transforme du tout au tout notre conception des événements représentés. Nous découvrons que les personnages de Chaurette ne sont pas exactement ce qu'on les croit être, qu'il y aurait même un niveau de représentation additionnel. Or, ce niveau, une fois son existence établie, vient modifier substantiellement notre compréhension des enjeux de la situation dramatique.

Quatre femmes sont sur scène, les sœurs Lili et Cécile Motherwell, des pianistes, interprètes de renom des œuvres de Mozart, et les sœurs Anne et Irène Brunswick, des musicologues qui leur servent de mécènes et d'imprésarios. Les deux premières sont à leur domicile, les deux autres viennent leur tenir compagnie, prêtes à compléter l'étrange rituel qui les réunit.

Les sœurs sont au rez-de-chaussée, tandis que leur fils – l'incertitude sur l'identité de la mère biologique de l'enfant est longuement maintenue – est au sous-sol. Il ne remontera jamais, ce sont les sœurs qui devront descendre à

²¹ Un exemple de phasme interne au texte apparaît dans le très beau roman de Don DeLillo, *The Body Artist*, traduit en français sous le titre de *Body Art* (Arles, Actes sud, 2001).

LES PHASMES DE LA FIN

tour de rôle confronter le fils, négocier avec lui, tenter de le convaincre. C'est que le fils menace de se pendre, geste qu'il ne cesse de retarder, au grand dam des sœurs qui ne veulent pas tant empêcher son geste que le précipiter. Le fils est devenu un monstre, un tyran qui empoisonne leur vie et qui menace le précaire équilibre qui prévaut dans cette communauté de femmes. Elles ont consacré leur vie à Mozart et à la musique, et il menace de tout détruire. Déjà, il leur a fait commettre un crime. Les jumelles Heifetz, de jeunes interprètes de renom, ont été kidnappées et mangées, dans un rituel anthropophagique qui n'a pourtant rien réglé car le désir de vengeance du fils n'a pas été assouvi. Il réclame encore réparation, réparation pour une vie de négligence et de rejet, et afin d'effacer toutes ces années où ses mères ont consacré leurs énergies à l'œuvre de Mozart. Comme le dit Lili, « Il consent à mourir à condition que nous préparions un repas, et que nous l'apprêtons, lui notre enfant, comme il a lui-même apprêté les jumelles Heifetz en guise d'offrande, et de nourriture. » (p. 43) L'acte proposé est une abomination. Les mères doivent littéralement manger leur fils, en punition pour l'abandon dont elles sont coupables. La demande de l'enfant est odieuse, mais elle dit bien, pourtant, la sévérité de la crise qui secoue cette communauté. Ses assises sont fortement ébranlées. Les sœurs tenteront de se soustraire à cette exigence, mais elles céderont au chantage de leur fils, acceptant cette fin qui n'en est pas une, comme unique solution à la crise.

Le sacrifice exigé, dans *Le petit Köchel*, est insoutenable. Sa véritable nature ne sera révélée qu'à la fin de la pièce, quand enfin le fils acceptera de se pendre et que les modalités de son sacrifice seront enfin connues. Mais elles n'auront cessé de nous apparaître, ces modalités, tels des phasmes, tout au long de notre spectature. Dès l'ouverture de la pièce, les effets de ces modalités se font sentir. Ils apparaissent comme des zones d'indétermination, des répliques qui sont en dissonance et que rien ne vient expliquer. Occupés à saisir cet univers qui commence à se

BERTRAND GERVAIS

déployer sous nos yeux, à comprendre qui sont les personnages et ce qu'ils se disent, nous ne saisissons qu'en partie les implications de ce qui est suggéré.

La pièce se déroule un samedi soir, qui se trouve être exceptionnellement le dernier jour d'octobre. Les événements se déroulent donc et à l'Halloween, fête où l'on célèbre les morts et l'horreur dans un renversement carnavalesque, et au moment où l'on revient à l'heure normale. Cette exigence de reculer l'heure, tout comme celle de ne pas ouvrir aux enfants qui sonnent à la porte, résonneront comme des leitmotive tout au long de la pièce. Les sœurs ne cesseront de se plaindre du bruit irritant de la sonnette et elles se demanderont, sans arrêt, si on a reculé l'heure. La signification de ce geste, lié évidemment au sacrifice du fils, ne nous sera fournie qu'à la fin de la pièce qui dure justement, à peu de choses près, une heure.

Dès les premiers instants de la pièce, Lili s'entretient avec Cécile, sa sœur aînée. Cette dernière insiste : a-t-on reculé l'heure?

Lili. [...] Si j'ai reculé l'heure... Attends... Là-dessus tu t'avançais, comme une dame de l'ancien temps, et tu t'arrêtais devant notre horloge. Vous restiez là, toutes les deux, face à face, l'une sur le point de parler à l'autre. Depuis que nous sommes mortes, Cécile, tu sais que je n'ai plus jamais entendu un seul mot de sa part, elle ne parle plus, pas un seul mot, pas même le début d'une plainte. Je croirais volontiers que notre horloge est morte elle aussi, si je ne sentais qu'elle est en désaccord, profond, en désaccord avec moi [...] (p. 12).

Que doit-on comprendre de cette réplique de Cécile? Sont-elles véritablement mortes²², ou s'agit-il simplement

²² Comme M. Waldemar, de la nouvelle de Edgar Allan Poe, qui réussit à énoncer à travers sa mort retardée par magnétisme le paradoxal « Oui,

LES PHASMES DE LA FIN

d'une métaphore, d'une figure de style, au même titre que la mort de l'horloge? Si Lili peut animer une horloge, au point d'en parler comme d'un être humain, elle peut bien, du même souffle, se décrire comme morte. Morte au monde, morte parce que sans vie, morte de ne plus pouvoir s'émanciper d'une condition aliénante.

Et si la mort était à prendre de façon littérale? Si Lili et Cécile étaient bel et bien mortes? Depuis le début, les sœurs apparaissent en effet telles des mécaniques dérégées qui hoquètent et répètent. À tout moment, comme si leur échange respectait une partition musicale, une sonate par exemple, elles réitèrent la même consigne, « Retour en si bémol. », et les mêmes inquiétudes (reculer l'heure). Lili et Cécile reviennent sur ce paradoxe d'une mort déjà passée.

LILI. Je ne veux pas de confusion : tu es vivante, Cécile, et nos mécènes, les Brunswick, le sont.

CÉCILE. Quoique nous avons enterrée l'une et l'autre.

LILI. Elles viendront tout à l'heure; tu vas les voir, en chair et en os.

CÉCILE. Et toi, Lili?

LILI. Moi?

CÉCILE. Oui, toi.

LILI. Moi aussi je suis vivante. Comment voudrais-tu que, morte, je puisse t'adresser la parole ainsi que je le fais maintenant? Toi et moi, sœurs Motherwell, et nos mécènes, les sœurs Brunswick, nous sommes toutes vivantes.

(p. 14)

Qui sont ces femmes qui tiennent un tel langage? Que sont-elles? Des spectres, mortes et vivantes tout en même temps? Sommes-nous dans un Temps de la fin, un

non, *j'ai dormi*; et maintenant, maintenant *je suis mort*²². » (« La vérité sur le cas de M. Valdemar », *Contes-Essais-Poèmes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 892)

BERTRAND GERVAIS

intervalle de transition, où les sœurs ne sont pas tout à fait mortes, sans être pour autant vivantes? Elles semblent, pourtant, vivre dans un quotidien que rien ne distingue, sauf la crise qui le consume. Ce ne sont pas des enterrées prématurément, pas des cadavres ambulants, mais des sœurs détruites par les dernières volontés d'un fils qui crie vengeance. « Tu parles », dit Cécile à Lili, « comme si nous étions rendues à la fin de notre vie » (p. 15). C'est dire que la fin n'a pas encore été dépassée, même si nous sommes aux pourtours de la mort.

Rien ne viendra, avant la fin de la pièce, nous permettre de comprendre le sens exact de ces répliques. Les sœurs ne sont pas mortes, nous ne sommes pas dans un imaginaire fantastique, bien que nous soyons au seuil du religieux. Elles ne sont pas mortes, puisqu'elles sont là, sur scène, à jouer leur rôle dans ce drame familial, mais elles ne sont peut-être pas non plus exactement qui elles se disent être. Les lieux d'indétermination du texte pointent du côté d'une dissemblance, d'un subtil écart qui transparaît par moments et que nous apercevons tel un phasme. Nous n'avons d'autre choix que d'entrer dans une logique du soupçon et de l'attente, cadre propice aux phasmes de la fin.

Quelque chose se cache sur cette scène, qui filtre et s'échappe à travers les paroles des sœurs. Une vérité s'est terrée dans leurs propos anodins, implicite puisque jamais révélée, mais suffisamment présente, comme tout refoulé, pour percer la surface du texte à la moindre occasion. Une vérité qui ne tient peut-être pas tant au statut des sœurs qu'au niveau de représentation déployé sur scène. L'opacité langagière des paroles énoncées par les sœurs tient, en fait, à un subtil dédoublement. Dédoublement des mots dits, de même que des sujets qui les énoncent. La suite du dialogue le montre sans ambages.

LILI. C'est que notre horloge est bien réfractaire
à ce qu'on la recule.

LES PHASMES DE LA FIN

CÉCILE. Es-tu bien sûre que ce sont les paroles exactes de notre fils?

LILI. Écoute-moi : « C'est que notre horloge est bien réfractaire à ce qu'on la recule. »

Un temps d'oubli

CÉCILE. Texte.

LILI, *lui soufflant le texte*. « Pauvre Lili. »

Cécile, *qui cherche*. Pauvre Lili...

Silence. Oubli.

LILI. « Tu ne te rends pas compte? »

Reprise

CÉCILE. Pauvre Lili! Tu ne te rends pas compte que depuis toujours [...] (p. 14-15)

Le dédoublement ne reste pas lettre morte, mais il fait sentir sa présence par des paradoxes, des ambiguïtés et des jeux énonciatifs. Les italiques, qui désignent les didascalies, et les guillemets révèlent un texte qui passe d'un niveau à l'autre. Une lecture attentive, fondée sur la version éditée du texte de la pièce, rend explicite et aisément transparent, parce que marqué typographiquement, ce qui nous apparaît, à nous spectateurs déstabilisés en début de pièce, comme un simple moment de dissonance, voire un premier phasme de la fin. Le rythme des répliques est trop rapide, l'enjeu du texte, trop ambigu pour permettre une saisie précise du jeu qui vient de se dérouler entre les deux sœurs. En fait, ce jeu ne peut être pleinement compris que si la fin est connue, que si le statut des interprètes de la pièce est enfin établi. Le soupçon ne laisse place à la certitude que si la vérité est révélée et non simplement aperçue par ses effets superficiels.

Quel est ce temps d'oubli, auquel fait référence le texte? Qui oublie? Et qu'est-ce qui est oublié? Est-ce un temps universel, un moment généralisé d'oubli? Ou alors un temps bien précis, celui d'un oubli spécifique, l'oubli du texte par exemple? L'échange elliptique entre Lili et sa sœur porte avant tout sur le fait que l'une d'elle a oublié le texte qu'elle doit interpréter. Le « temps d'oubli » désigne le

BERTRAND GERVAIS

temps que dure l'oubli du texte à dire de Cécile. Elle demande d'ailleurs explicitement de l'aide à sa sœur, en disant ce mot tout simple mais aux conséquences incroyables : « Texte ». Texte... c'est-à-dire, *quel est mon texte? Que dois-je dire ensuite, je ne m'en souviens plus.* Et Lili, qui a bien compris la requête, lui souffle ledit texte : « Pauvre Lili. »

L'existence d'un second niveau de représentation se trouve subitement révélé, pour peu qu'on ait le temps, bien entendu, de s'arrêter au détail du texte. Une fois reconnu, le phasme résout rétroactivement l'énigme des signes évanescents de sa présence. La Cécile qui demande du texte n'est pas le personnage, mais l'interprète. Il y a une Cécile, interprète d'un personnage, qui donne la réplique à Lili qui, de ce fait, devient elle-même interprète. Simultanément, sur scène, nous retrouvons Cécile Motherwell, personnage de la pièce *Le petit Köchel*, et Cécile, interprète d'un personnage, qui semble être nul autre que ladite Cécile Motherwell de la pièce de Normand Chaurette. Cécile serait son propre interprète et/ou personnage? La répétition, qui est partout présente dans la pièce – j'y reviendrai longuement à la prochaine section –, touche même les personnages, dédoublés et légèrement asynchrones.

Un second lieu de représentation a été ouvert, mais il reste encore essentiellement énigmatique. Dans quelles circonstances une personne en vient-elle à jouer son propre rôle et à en oublier des éléments? Comment expliquer que la scène qui se déroule sous nos yeux soit déjà en elle-même un théâtre, une représentation – Cécile jouant le rôle de Cécile, et Lili, et Irène, et Anne aussi? Si, pour nous, la situation est labyrinthique, pour les personnages, elle n'a rien d'exceptionnel. Leur statut d'interprète ne leur cause aucun souci. Ce serait plutôt ce par quoi le dédoublement nous apparaît – toutes les erreurs commises, les oublis, les ajouts, les infidélités –, ces dissemblances et ces écarts à la norme qui rendent manifeste une situation par ailleurs invisible, qui leur pose des problèmes. Par exemple, Lili

LES PHASMES DE LA FIN

s'exclame, excédée par les erreurs d'Anne : « Vous venez encore une fois de devancer une réplique importante. Vous défilez votre texte sans y mettre la moindre intelligence. Vous ne pouvez pas savoir que notre fils a décidé de se pendre car il faut d'abord qu'on vous l'annonce. » (p. 20)

Et ce qui pointe à l'horizon, ce phasme de la fin, c'est la dimension rituelle des gestes et événements de cette soirée. La réunion des sœurs Brunswick et Motherwell, en ce samedi d'Halloween où l'on retourne à l'heure normale, comme il a été décidé que le jour de Pâques survient le premier dimanche qui suit la première pleine lune après l'équinoxe du printemps, est un rituel, c'est-à-dire la répétition sous forme de rite d'une scène originelle. La pendaison du fils n'a pas lieu *in situ*, elle n'est que la reprise d'un événement passé; et le présent de la représentation est, en lui-même, vidé de réalité. Les événements fatidiques de cette soirée ne surviennent pas, ils sont répétés, l'objet d'un jeu, d'une réitération symbolique. Les sœurs ne vivent pas la mort de leur fils, elles en revivent simplement la scène. Et si nous, spectateurs, parvenons à récupérer cette dimension symbolique et rituelle, c'est parce que des phasmes de la fin sont venus nous révéler, par de subtiles différences, des dissonances et des digressions, ce qu'il en était véritablement de la représentation.

Le fils s'est pendu; mais, avant de s'exécuter, il a demandé à ses mères de « commémorer sa mort, et répéter cette soirée pour que jamais son souvenir ne disparaisse » (p. 49). Il ne veut pas que son acte reste sans lendemain, mais qu'il soit à l'origine d'un rite, qu'il soit un acte fondateur.

CÉCILE. Que lui avez-vous promis?

IRÈNE. Ce qu'il était convenu de promettre. La répétition.

LILI. Nous devons dire les paroles exactes, nous devons nous souvenir en tous points de ce que nous avons pensé, ce que nous avons

BERTRAND GERVAIS

fait, les questions et les réponses, et nous mémoriserons cela, dans la fidélité de nos actes.

CÉCILE. En tous points conforme?

IRÈNE. En tous points conforme. (p. 50)

On imagine aisément que nous n'assistons pas à la scène fondatrice, mais à l'une de ses répétitions, au rituel qui découle de cette promesse au fils sacrifié. Les phasmes que sont ces écarts et reprises notés à répétition n'ont d'ailleurs cessé de nous dire : nous sommes dans un univers de représentation, une représentation de représentation. Nous ne sommes pas dans l'éternel retour de retour cependant, parce que la répétition ne se déroule pas sans anicroche. La conformité n'est pas respectée. Des erreurs viennent ponctuer la répétition, qui en montrent le caractère dégénéré, second par rapport à ce modèle qui est censé être reproduit fidèlement.

Le rituel a perdu de son intégrité et le texte original a commencé à subir les assauts du temps. Des temps d'oubli sont venus perturber la bonne marche des événements. Les interprètes ne sont plus fiables. C'est peut-être bien parce que les acteurs du drame original ont été remplacés par des doublures. Le fils a en effet exigé « que la répétition se poursuive, en dépit de la mort de chacune [des sœurs]. La première à mourir aura sa doublure, comme au théâtre. Les survivantes n'auront qu'à la payer, et lui apprendre son rôle » (p. 50). La mise en abyme est complète. Nous sommes à un théâtre dans le théâtre, spectateurs d'une scène qui est la version ritualisée, et dégradée, d'une scène fondatrice.

Le mystère du texte, il était là, dans cette juxtaposition de deux temps, de deux scènes écrasées l'une sur l'autre. Et comme avec le phasme, la copie a commencé son œuvre de parasite, phagocytant son environnement. Didi-Huberman l'a énoncé : le phasme est une copie qui dévore son modèle. C'est dire que la copie, le rituel, a pris toute la place, s'imposant à la fois comme copie, du fait de ses

LES PHASMES DE LA FIN

dissemblances, et comme seule scène possible, l'original n'étant plus qu'un passé lointain, fondateur certes, mais périmé, depuis longtemps digéré.

Regarder : le corps du fils

Dans ce monde qui refroidit, nous sommes
déjà glacés.

Roger Caillois

Le phasme de la fin est l'eurêka de toute sémiotique apocalyptique : à une recherche de signes de la fin répond le surgissement de la vérité de cette fin, vérité qui vient confirmer l'hypothèse en fonction de laquelle cette recherche avait été entamée en premier lieu et qui, du même coup, la rend caduque. La vérité n'a plus à être cherchée, elle est d'ores et déjà révélée, présente hors de tout doute, hors de toute temporalité. Elle est un *hic et nunc* qui étend son emprise à tous les temps, du passé le plus lointain au futur le plus proche, qui se trouvent à cohabiter sur la même scène et à se répéter. La structure du *Petit Köchel* repose sur une semblable distorsion temporelle, sur des temps dont les chocs et les tensions produisent des effets de lecture et de spectature en forme de phasmes. Mais qu'est-ce qui explique cette logique de la répétition dans la pièce de Chaurette? Quelles en sont les formes et, surtout, les conséquences?

Les figures de la répétition sont innombrables dans *Le Petit Köchel*. Ainsi, le titre lui-même est double, puisqu'il renvoie à la version abrégée du catalogue raisonné des œuvres de Wolfgang Amadeus Mozart. Il y a mise en abyme (le texte dans le texte), procédé qui vient détourner initialement l'attention du rituel qui s'y déroule de façon voilée et qui constitue lui-même une seconde mise en abyme (la scène du rite sur celle du théâtre).

BERTRAND GERVAIS

La pièce est construite sur un intertexte musical²³ : celui général de Mozart, dont les sœurs Motherwell sont des interprètes chevronnées, celui plus précis de la sonate en si bémol, dont elles ont déjà fait « plus d'un million d'exécutions » (p. 15). Un million, c'est beaucoup, explique Lili, « c'est un nombre qui donne aisément le vertige » (p. 15). La présence de cette sonate à quatre mains est marquée par l'exigence formulée à de multiples reprises par Lili d'un retour en si bémol. L'indication apparaît toujours inopinément, au détour d'une réplique, entre deux phrases. Elle vient ponctuer le discours de Lili, leitmotiv qui a pour fonction de nous rappeler le caractère musical des échanges et de leur trame de fond :

LILI. Retour en si bémol. Ce que tu avais dit tout d'abord. (p. 11)

LILI. Retour en si bémol. (p. 12)

LILI. Une chose à la fois. Retour en si bémol. Vois comme en peu de temps la multiplication des sujets nous gagne. (p. 14)

LILI. Une chose à la fois. Nous confondons volonté divine et odeur de charogne. Retour en

²³ Il y a là un procédé récurrent dans l'art de Normand Chaurette. Une bonne partie de sa dramaturgie est fondée sur des principes musicaux. Il le dit lui-même, dans l'entrevue qu'il a accordée à Pascal Riendeau : « Le rôle de la musique est prépondérant dans mon écriture. [...] Quand j'écris, je cherche à reproduire ce qui me fait la beauté de la musique. C'est uniquement un rapport à la beauté. Il m'arrive de rêver qu'on reçoive un de mes textes comme moi, quand je vais à l'OSM, je reçois une symphonie de Mahler. » (« L'écriture comme exploration : propos, envolées, digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et images*, n° 75, printemps 2000, p. 441-442). Dans *Le Passage de l'Indiana*, par exemple, une des scènes est construite comme si les quatre personnages constituaient un quatuor à cordes, interprétant simultanément un texte différent. *Stabat Mater II* reprend, comme le titre l'indique explicitement, l'un des grands morceaux de l'histoire de la musique religieuse, dont Palestrina, Pergolèse, Schubert, Arvo Pärt, etc. ont déjà composé des versions (lire à ce sujet, « *Le Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », de Denyse Moreau, *Voix et images*, n° 75, printemps 2000, p. 471-485).

LES PHASMES DE LA FIN

si bémol. (p. 19; voir aussi p. 20, 28, 33, 44
[deux fois])

Ces retours en si bémol ouvrent un registre inédit d'énonciation. Nous ne sommes plus dans la progression, celle d'une intrigue dont la configuration nous entraîne de révélation en révélation, mais dans le registre métalangagier des indications musicales et de leurs contraintes. Lili se fait maître du jeu et annonce la fin d'une exposition et le retour au thème initial²⁴. La sonate, on le sait, est un agencement de thèmes, répartis en trois mouvements et qui se voient repris et répétés. Sans chercher à trouver des équivalences simples entre la structure du *Petit Köchel* et la sonate en si bémol de Mozart, on remarque que la pièce se déploie sur un principe de répétition de ses principaux thèmes. Tout y est répété et dédoublé. En fait, la répétition est la musique même de cette pièce et de son impensable huis clos.

D'entrée de jeu, il y a les sœurs Motherwell et Brunswick, de même que les jumelles Heifetz, qui ont été cannibalisées. Trois paires de personnages auxquelles répond un fils qui ne sort jamais, quant à lui, de sa cave, et qui est présenté d'abord et avant tout comme une absence. Il n'est joué par personne. Nous n'entendons jamais sa voix, ne voyons jamais sa personne, ses paroles nous sont rapportées, dédoublées en quelque sorte, par ses mères qui vont et viennent d'un étage à l'autre (autre dédoublement). Les personnages eux-mêmes des quatre sœurs sont des doubles, puisque leurs rôles sont joués par des doublures, des comédiennes payées pour les remplacer à leur mort. Lili n'est pas Lili, dans l'univers de la pièce, mais une actrice qui

²⁴ Lili est incontestablement le maître du jeu. C'est elle qui souffle les répliques à Irène et à Cécile, quand elles viennent à les oublier. C'est elle qui maintient l'ordre et le temps. « Nous y arriverons en temps voulu. » (p. 22), affirme-t-elle à Anne qui veut prendre de l'avance. De la même façon, quand elle devance une réplique, Lili la réprimande, excédée (p. 20). Elle surveille les rythmes, annonçant à plus d'une reprise qu'il faut y aller « une chose à la fois » (p. 14, 19, 24).

BERTRAND GERVAIS

joue le rôle de Lili, qui est entrée dans sa peau pour assurer sa présence lors du rituel. Nous ne savons jamais, en tant que spectateur, qui sont ces femmes qui interprètent les Motherwell et les Brunswick. Elles restent anonymes, leur présence révélée uniquement par les erreurs qu'elles accumulent, les répliques qu'elles oublient ou les improvisations qu'elles se permettent. Tous ces phasmes que nous avons perçus.

Il y a aussi l'heure, qui doit être reculée et, par conséquent, littéralement répétée. Reculer l'heure, c'est jouer avec le temps et le maîtriser. C'est le plier, rabattre l'une sur l'autre deux heures qui, de ce fait, en viennent à perdre toute singularité. Qu'est-ce que vivre ou connaître deux fois la même heure? Est-on exactement identique de l'une à l'autre? Évidemment, la seconde heure n'est jamais la répétition exacte de la première, elle ne fait que s'y substituer, dans la dissemblance, comme une doublure. La seconde heure est excédentaire. Elle est un don qui, comme tout don, n'a jamais rien de gratuit et asservit quiconque est touché. D'ailleurs, c'est sa présence qui règle cet univers, qui en symbolise du moins le caractère essentiellement second. La scène à laquelle nous assistons n'est qu'une répétition, une représentation, une espèce seconde de rite enrayé dans ses mécanismes mêmes. Et les sœurs ne sont pas vraiment maîtres du temps. La demande « As-tu reculé l'heure? », sans cesse réitérée dans la pièce (l'interrogation revient dix fois, par exemple, dans les quatre premières pages), est le symptôme d'une angoisse, liée à l'impossible maîtrise du temps. Qui peut reculer l'heure? En quoi le temps peut-il obéir aux caprices des hommes (p. 13)? Et comment se rappeler si cela a bel et bien été fait? De même, qu'est-ce qui dit que l'heure en train de s'écouler est bien la seconde? Et où se termine la répétition? Qu'est-ce qui empêche de reculer indéfiniment l'heure, de façon à arrêter le temps, pris dans une boucle comme un ruban de Möbius?

Mais l'angoisse des sœurs, leur crainte de ne pas avoir reculé l'heure – comme si elles pouvaient l'avoir oublié! –

LES PHASMES DE LA FIN

est liée à la signification du geste, à sa fonction dans le rituel : c'est au moment de reculer l'heure qu'elles doivent brûler une page du *Petit Köchel*, rite qui n'a d'autre fonction que de signifier l'acte fondateur d'anthropophagie. On mange le fils dans le repli du temps. Et c'est à sa répétition que le rite est repris. À défaut d'être éternel, puisqu'il ne cesse de se détériorer, le retour est la modalité essentielle de cette scène.

Les sœurs sont prisonnières du temps et de sa répétition, prisonnières du rituel qu'elles doivent accomplir, prisonnières des exigences de ce fils qui les enfonce dans une crise qui n'a plus de fin. Pas étonnant qu'elles cherchent à reculer l'heure d'agir, c'est-à-dire à ajourner, à différer, à retarder le moment où elles auront à initier le rite. Elles sont captives, comme elles ont été toute leur vie prisonnières de leur art et de leur dépendance réciproque (les interprètes et leurs mécènes). La répétition est chez elles un principe de vie : « Nous avons beaucoup répété, Cécile. », affirme Lili, « Nous avons beaucoup répété. [...] Nous avons consacré notre vie à cela : répéter. Nous avons vécu grâce à cela. Répéter. » (p. 15) Toutes n'acceptent pas la répétition avec la même sérénité. Parlant de sa sœur aînée, Anne déclare : « Il y a dans la répétition conforme un état qui la rassure, mais qui, moi, me désespère. » (p. 23; voir aussi, p. 39, une variation de la phrase). En fait, la répétition devient une obsession pour les sœurs, la seule façon d'organiser le monde et de le comprendre, de juger de la valeur de toute interprétation.

IRENE, *remontant de la cave*. C'est parce que tu n'as pas assez répété que tu n'es jamais devenue la musicienne que j'aurais voulue.

ANNE. Je répétais. Cent fois les mêmes gammes, les mêmes arpèges.

IRENE. Pas assez souvent.

ANNE. Des journées entières et parfois des nuits.

BERTRAND GERVAIS

IRENE. De mille façons différentes. Jamais de la bonne manière.

ANNE. Mais je finissais par obtenir le résultat voulu.

IRENE. Et alors? Tu faisais quoi? Tu continuais comme une dilettante, alors que c'est à partir de ce moment qu'il aurait fallu répéter, répéter, répéter. C'est une fois qu'on obtient le résultat qu'il faut le répéter, le répéter, le répéter.
(p. 47)

Anne et Irène s'opposent sur la nature même de la répétition. Celle-ci implique-t-elle la reproduction du même, d'un même fixé pour l'éternité, de sorte qu'il paraît toujours identique à lui-même d'une interprétation à l'autre, ou permet-elle la variation, la différence? S'agit-il simplement d'obtenir le résultat voulu, comme le déclare Anne, ou faut-il plutôt tout respecter scrupuleusement de façon à reproduire sans coup férir le résultat? La pièce, de par sa forme même, résout le dilemme, ayant fait de la variation, de la répétition qui transparait, son choix. L'ensemble des dédoublements énonciatifs, dont les phasmes sont les effets les plus évidents, en sont la preuve. Tout n'est pas conforme; le rituel du *Petit Köchel* connaît des anicroches. Et, même si le résultat voulu est finalement atteint – la page du livre est brûlée –, il n'y a rien de rassurant dans la répétition; l'état du texte serait même tout ce qu'il a de plus désespérant.

L'univers des sœurs et, *a fortiori*, celui de la pièce reposent sur la répétition : répétition comme structure musicale, mais aussi comme geste essentiel de cet art, fondé sur l'interprétation et la pratique. Répétition comme mode de vie et principe structurant. Répétition aussi comme effet langagier. Les dialogues de Chaurette répondent à une logique de la répétition et de la reprise. Les thèmes abordés sont sans cesse repris, comme si le vocabulaire des sœurs était contraint et limité à une série restreinte de *topoi*, nécessairement repris. Que ce soit la puanteur, présente par

LES PHASMES DE LA FIN

de multiples mentions à la ventilation et aux mauvaises odeurs, à la plomberie, aux entrailles, etc.; la pendaison du fils, sans cesse annoncée, puis retardée et enfin accomplie; la disparition des jumelles Heifetz, elle aussi régulièrement anticipée; la présence des enfants aux portes de la maison en cette soirée d'Halloween; le silence des objets, des assiettes et de l'horloge, entre autres; l'anthropophagie; la descente à la cave, véritable enfer; ces thèmes sont tour à tour présentés et repris, évoqués, développés, réitérés. Même la sonnerie n'y échappe pas. Dès les premiers mots de la pièce, quand Lili est seule sur scène et qu'elle s'adresse à ses assiettes, référence voilée au cannibalisme qui fonde ce théâtre, on apprend que Cécile aurait dit : « Mon Dieu que notre sonnette est sonore! » (p. 11) Les mêmes mots, prononcés par la même Cécile, ferment le texte, quelque quarante pages plus loin : « Mon Dieu que notre sonnette est sonore! » (p. 51) Entre ces deux bornes où l'allitération joue en maître, entre ces deux exclamations dont la première est en quelque sorte dédoublée, puisque c'est Lili qui rapporte ces propos et les cite, la sonnette retentira pas moins de neuf fois, stridente et « comme la plus effrontée des intruses, intempestive, suraiguë, diapason de l'infernal » (p. 11).

La sonnette, c'est évidemment l'irruption, dans cet univers replié sur lui-même, du monde extérieur. C'est donc la menace suprême car il est impensable que cet univers puisse s'ouvrir à quoi que ce soit. Il est engagé dans une logique de la répétition qui mène à l'autarcie la plus complète. La présence des enfants qui passent de porte en porte à la recherche de bonbons, engagés par conséquent dans un rite de communion et de communication, où le danger cède vite la place à la catharsis, vient exacerber le caractère insupportable et essentiellement aliénant de ce huis clos. L'univers des sœurs est un système fermé, nous dit la sonnette. Et même si l'entropie en détériore graduellement les ressources, il n'a d'autre choix que de se reproduire, de rejouer *ad nauseam* le drame qui en est à l'origine et qui ne doit jamais connaître de fin. Car l'acte

BERTRAND GERVAIS

fondateur de ce monde en perpétuelle apocalypse intime comporte une exigence de répétition, tout aussi inéluctable que démente.

Le rituel du *Petit Köchel* est fondé sur la pendaison du fils, sur son suicide. Après avoir demandé et obtenu les jumelles Heifetz, après avoir surtout dévoré leur corps, dans un rituel anthropophagique, sacrifice qui semble n'avoir rien donné, rien résolu symboliquement, puisque la crise est tout aussi grande, aggravée maintenant par l'immoralité et l'illégalité du geste, le fils ajoute une nouvelle pierre à l'édifice en exigeant que sa pendaison et le repas cannibale auquel elle doit donner lieu soient répétés *ad vitam eternam*, ce qu'acceptent les sœurs Motherwell et Brunswick. Pour le fils aussi, et la structure en miroir de la pièce est précise sur ce point, la répétition est une exigence de vie (ou de mort), un principe fondateur. Les sœurs, et c'est à cette seule condition que le monstre acceptera de s'exécuter, doivent commémorer sa mort et répéter les événements de cette soirée fatidique pour que son souvenir ne sombre jamais dans l'oubli. « De cette répétition, » demande Lili, « il fait donc son ultime désir? » (p. 48) Entraîné par ses mères, le fils ne connaît qu'une seule vérité : la répétition, celle qui incite le temps à s'arrêter et à ses effets de se dissiper. Comme l'explique Cécile, dans un moment de lucidité, leur fils

n'est tranquille que dans le recommencement perpétuel. Quand nous répétons mille fois le même segment de sonate, il ne s'insurge pas. Au contraire, il s'adoucit. Il s'adoucit car il ne ressent pas dans son cœur les effets du temps qui passe. Donnons-lui l'impression que le temps s'arrête, et notre animal menaçant se transforme en animal conciliant. (p. 39-40)

La répétition cachée abolit le temps. Si rien ne permet de distinguer les temps, ils sont tous égaux et cette totalité qu'ils constituent, à savoir le temps, ne passe plus. Chercher

LES PHASMES DE LA FIN

la répétition afin d'abolir le temps consiste à la fois à éliminer le présent, cette réalité insupportable qu'on ne peut plus endurer et qui se trouve enfin diluée dans le général, et à s'assurer une portion d'éternité, pérennité garantie par les ressorts mêmes de la répétition recherchée.

Mais ce désir d'abolition ne doit pas surprendre, il est au cœur des imaginaires de la fin, marqués avant tout par un temps devenu prépondérant. Rêver sa mort, l'appréhender, tenter à l'avance de s'en venger, en projeter sa réalité sur un monde, c'est chercher à déjouer le temps et ses contraintes, à en devenir le maître. Mort, le temps n'a plus d'emprise sur le fils; c'est dire, par un juste retournement des choses, que la mort permet d'acquérir une emprise sur le temps. D'ailleurs, par sa mort, le fils réussit ce que ses mères ne parviennent pas à faire, et qui les plonge même dans l'angoisse, à savoir devenir véritablement le maître du temps. C'est lui qui dicte leur emploi du temps et qui les hante, corps mort ressuscité lors d'un rituel. Le fils a voulu se soustraire à l'emprise du temps, entre autres parce qu'il signifiait pour lui la trahison de ses mères, cet abandon dont Mozart et le *Köchel* sont les symboles. Ce choix n'est pas innocent. La musique est un art du temps. Or, en devenant maître du temps, le fils devient le maître de la musique, le maître de ses mères. En s'appropriant le temps, il retourne même contre elles ce qui les définit d'abord et avant tout. C'est le fils cannibalisé qui dicte le jeu, qui en impose le rythme et la durée, qui s'immisce dans les replis du temps, jusqu'à en constituer l'essence même.

Mais la répétition exigée par le fils, comme toutes les autres dans *Le Petit Köchel*, connaît des ratées, elle ne passe plus inaperçue. Au contraire elle ne cesse d'être marquée par des différences, une forme d'entropie qui vient opacifier les paroles. La répétition n'est pas fidèle, elle inscrit du dissemblable là où l'on attend du semblable, de l'identique. Et le temps ne disparaît plus, il fait sentir sa présence par des phasmes et des distorsions. Si le temps dissipé assure une certaine transparence, qui maintient l'illusion de

BERTRAND GERVAIS

singularité des éléments identiques répétés – sa disparition rend singulier le multiple –, sa réapparition vient tout opacifier et marque par conséquent la faillite de l'illusion – le multiple redevenant ce qu'il a toujours été.

L'argument a des conséquences immédiates pour le rituel qu'initie le fils et auquel il convie ses mères. Un rite demande, pour que son efficacité symbolique soit maximale, une abolition du temps, ce que permet la répétition. La gestuelle du rite reproduit les gestes initiaux, reprise qui abolit le temps et permet de redonner à la crise, dont le rituel assure symboliquement la résolution, son essentielle singularité. Comme le déclarait Irène, c'est une fois le résultat obtenu qu'il faut le répéter, le répéter, le répéter. La reprise exacte est l'exigence essentielle pour assurer au rituel sa force, puisqu'elle permet de plaquer l'un sur l'autre le temps de l'origine et celui du rite. Or, le rite, dans *Le Petit Köchel*, n'a plus rien de l'exacte reproduction. Il apparaît avant tout comme variation, écart à une norme depuis longtemps perdue, jeu de citations et d'impro-visations, qui en signalent la faillite. La répétition est flagrante. Le rituel des sœurs ne se déroule pas comme il faut. Il est en quelque sorte enrayé, les effets de singularité ont été perdus et, avec eux, c'est toute l'efficacité symbolique du rituel qui a été anéantie. La pièce de Normand Charette met en scène une répétition qui ne débouche sur aucune catharsis, aucune transcendance, un monde qui s'enfonce petit à petit dans un drame que plus rien ne saura retarder, pas même le rituel qui avait pour fonction de le sauver, en résolvant la crise qui en est au cœur.

Disparaître : du phasme au pharmakos

On finit toujours par se faire à l'idée de la fin ou de l'inachevé.

Denise Desautels

Que le rituel soit la seule chose qui doive initialement empêcher la fin de ce monde, le texte le dit explicitement.

LES PHASMES DE LA FIN

Lili, remontant de la cave où elle est allée négocier avec son fils, déclare qu'il ne leur reste plus « qu'à préparer la table, et prévenir nos assiettes de ce que le festin aura lieu ce soir » (p. 41). La réponse est immédiate :

ANNE. C'est cela, ou bien l'écroulement total.
IRÈNE. L'écroulement? Quelle est cette appréhension sensationnelle? Faut-il qu'avec des mots, des mots drus, des mots sortis de ton peu de chose à dire, tu fasses la surenchère? Écroulement! Entendez cela! Écroulement total!
ANNE. L'Écroulement, je te le dis, oui, l'écroulement. [...] (p. 41-42)

S'écrouler, tomber soudainement de toute sa masse. Voilà bien ce qui menace l'univers des sœurs Motherwell et Brunswick : une apocalypse intime, semant le chaos dans leur univers.

La dimension apocalyptique des propos d'Anne est marquée par l'autodafé qui reprend sous une forme ritualisée l'acte anthropophagique. Car les sœurs ne doivent pas seulement laisser mourir leur fils et manger sa chair, mais brûler, lors d'une cérémonie annuelle, une page du *Petit Köchel*. Or, l'autodafé est clairement, pour Gérard Haddad, « le stigmaté d'un vaste désordre, celui que charrie le fantasme eschatologique d'une fin des temps²⁵ ». Haddad affirme que

L'autodafé vise d'une haine totale et énigmatique un objet singulier, le livre. Et même si le choix du livre semble particulier, le bourreau qui allume le bûcher souhaite en finir avec tous les livres, avec l'idée même de Livre, perçue comme figure du Mal²⁶.

²⁵ Gérard Haddad, *Les Folies millénaristes*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, p. 67.

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

BERTRAND GERVAIS

Le Petit Köchel est indéniablement, pour le fils, la figure du Mal. Il est le symbole de cet abandon dont il souffre et qui a fait de lui le monstre qu'il est devenu. *Le Petit Köchel* est le symbole culturel par excellence, puisque symbole de la culture musicale de ses mères, interprètes et musicologues. Et c'est à ce symbole qu'il s'en prend dans une pulsion bibliographique – l'expression est de Haddad – et vengeresse. L'autodafé ritualisé est, pour les sœurs Motherwell et Brunswick, une boucle infernale, un geste qu'elles ont consenti à faire malgré son caractère odieux car il les place dans une double contrainte. Elles doivent vivre à la fois dans cet amour du livre que leur art exige et cette haine du livre imposée par leur fils. Incapables de s'extirper de cet enfer, fondé sur une promesse, une parole donnée, elles s'épuisent en peurs eschatologiques et en sentiment de catastrophe qui alimentent un imaginaire de la fin.

Mais en quoi l'autodafé et surtout ce qui en est à l'origine et qu'il est censé représenter – la pendaison du fils et l'acte cannibale –, permettent-ils de résoudre la crise, de sauver par conséquent ce monde? À quelle logique répond, de plus, l'anthropophagie?

Le rituel proposé par le fils a comme pièce de résistance le fait de manger son corps. C'est l'acte anthropophagique qui fonde le rite et la religion qui en découle. Georges Didi-Huberman soutient, dans ses *Phasmes*, que manger est « l'exercice par excellence d'un rite de passage »; c'est une initiation au pouvoir et, surtout, au pouvoir de tuer. Il affirme aussi qu'il

n'est probablement pas de croyance sans la disparition d'un corps. Et l'on pourrait appréhender une religion, le christianisme par exemple, comme l'immense travail collectif – travail fait pour durer, pour se répéter, pour ne jamais cesser de s'engendrer obsessionnel-

LES PHASMES DE LA FIN

lement – l'immense gestion symbolique de cette disparition²⁷.

Or, le corps du fils, de ce fils sans nom, est justement de l'ordre du déjà disparu, de l'invisible. On ne le voit jamais. Le dispositif scénique du *Petit Köchel* parvient à « constituer l'absence en croyance, c'est-à-dire l'invisibilité en *marque visuelle de la présence retirée*²⁸ ». Il transforme la disparition du fils en règne et s'occupe, à bon escient, à « inventer, agencer les marques logiques et visuelles de cette disparition même²⁹ ». Ces marques, pour Didi-Huberman, « ce sont avant tout des jeux subtils de la limite, entre l'ouvert et le fermé, le visible et l'invisible, l'ici et l'au-delà, la chose captée et la chose qui capte, le devant et le dedans³⁰ ». Il s'agit aussi d'un jeu entre l'anticipation et la révélation, là où surgissent ces disparates que sont les phasmes de la fin.

Le fils reste tapi au sous-sol, dictant des ordres à ses mères sans que jamais sa voix ne se fasse entendre, comme s'il s'agissait d'un ange, et la communication, d'une forme négative de révélation. Négative puisqu'elle vient des profondeurs de la terre et qu'elle n'engage à aucune transcendance; mais révélation tout de même, parce que sont annoncés, afin d'être transmis à la communauté des quatre sœurs, les événements de la fin de ce monde. Et le message est un pur scandale, une catastrophe.

Il faut manger le corps du fils. Le laisser se pendre, puis consommer sa chair. Le sacrifice, pour les mères, est suprême³¹. Aussi prend-il la forme d'un véritable sacrifice,

²⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 185.

²⁸ *Ibid.*, p. 186. L'italique est dans le texte.

²⁹ *Ibid.*, p. 185.

³⁰ *Ibid.*, p. 186.

³¹ Il est du moins irrémédiable, comme l'affirme Jean Pouillon : « À la différence de la relation sexuelle, la relation cannibalique ne peut se répéter, elle s'achève dans son accomplissement et, si elle est interdite et cependant réalisée, il n'y a pas de rémission possible, la victime n'est pas récupérable. » (« Manières de table, manières de lit, manière de langage »,

BERTRAND GERVAIS

non pas renoncement ou privation, mais bel et bien offrande et rituel. La pendaison du fils est un sacrifice humain. Le fils devient le bouc émissaire, celui sur qui la violence peut se déchaîner. Nous sommes passés, dans *Le Petit Köchel*, du phasme au *pharmakos*.

Le *pharmakos* était dans la Grèce antique ce bouc émissaire qu'on traînait dans les rues d'Athènes avant de le chasser ou de l'offrir en sacrifice aux dieux. Il devait attirer sur lui tout le mal qui s'était abattu sur la cité – épidémie, sécheresse, invasion et autre violence – et sa mise à mort permettait de la purifier. Le *pharmakos* représentait à la fois le mal et son antidote, ce qui respecte le sens premier du terme qui signifie à la fois poison, filtre et remède, avant de désigner aussi un magicien, un sorcier et un empoisonneur. Dans « La pharmacie de Platon », Jacques Derrida exploite cette association du *pharmakos* et du bouc émissaire. Le rituel du *pharmakos* y apparaît comme un acte de purification, qui permet à la cité de reconstituer son unité, en excluant de son territoire celui qui en est venu à incarner la menace. « Le mal et le dehors, » dit-il, « l'expulsion du mal, son expulsion hors du corps (et hors) de la cité, telles sont les deux significations majeures du personnage et de la pratique rituelle³² ». Le *pharmakos*

Nouvelle revue de psychanalyse, Gallimard, n° 6, automne 1972, p. 12). On ne peut manger à répétition le corps du fils, sauf sous une forme symbolique, telle l'Eucharistie dans le rite catholique ou l'autodafé du *Petit Köchel* dans la pièce. Nicolas Abraham et Maria Torok ont raison de lier cet acte au deuil et à la mélancolie, dans un autre article du même dossier : « C'est pour ne pas "avaler" la perte, qu'on imagine d'avaler, d'avoir avalé, ce qui est perdu, sous la forme d'un objet. [...] Absorber ce qui vient à manquer sous forme de nourriture, imaginaire ou réelle, alors que le psychisme est endeuillé, c'est refuser le deuil et ses conséquences, c'est refuser d'introduire en soi la partie de soi-même déposée dans ce qui est perdu, c'est refuser de savoir le vrai sens de la perte, celui qui ferait qu'en le sachant on serait autre » (« Introjecter – incorporer. Deuil ou mélancolie », *loc.cit.*, p. 112).

³² Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1989, p. 339-340.

LES PHASMES DE LA FIN

représente le mal introjecté et projeté. Bienfaisant en tant qu'il guérit – et par là vénéré, entouré de soins – malfaisant en tant qu'il incarne les puissances du mal – et par là redouté, entouré de précautions. Angoissant et apaisant. Sacré et maudit³³.

Le fils est bien un *pharmakos*, dorloté et haï, vénéré et craint. Il incarne à la fois le mal, ce qui mine du dedans la communauté de ses mères, qui ne parviennent pas à reconnaître leur part dans la crise, et la cure, ce qu'il consent à faire pour les en libérer. Le fils est déjà dans cet entre-deux, ce seuil « à la limite du dedans et du dehors³⁴ ». Il ne fait plus partie de la communauté, il a été rejeté dans ses marges, hors de la scène et de son espace de représentation. Il est ce monstre dont il faut se débarrasser, ce Minotaure qu'un dédale souterrain ne suffit plus à neutraliser. Le fils est un monstre, mais un monstre caché, ce qui en fait un mystère, source d'un pouvoir comme toujours prépondérant. Si le rite du *pharmakos* est, pour Derrida, « le mal et la mort, la répétition et l'exclusion³⁵ », termes qui décrivent bien le drame au cœur du *Petit Köchel*, il faut voir que ce théâtre en présente une version en partie inversée. Le fils ne sort jamais de son sous-sol, il n'est pas traîné dans les rues de la ville. Ce sont ses mères qui, à tour de rôle, se présentent à lui, sans oublier les enfants qui passent de porte en porte pour l'Halloween. La procession est inversée : le *pharmakos* attire à lui les membres de la communauté, soleil noir qui se pend dans un sacrifice qui, pourtant, ne résout rien. Mais pourquoi son lynchage reste-t-il lettre morte, pourquoi la crise ne fait-elle que se reproduire indéfiniment sans jamais offrir de catharsis aux sœurs?

À la suite de Derrida, René Girard a longuement exploré la violence sacrificielle, à titre de pièce maîtresse d'un

³³ *Ibid.*, p. 340-341.

³⁴ *Ibid.*, p. 341.

³⁵ *Ibid.*, p. 342.

BERTRAND GERVAIS

mécanisme de résolution de crise. L'identification d'un bouc émissaire et son sacrifice ultime sont des moyens extraordinairement efficaces pour mettre fin à une violence intestine, mimétique dit Girard, et résoudre une crise. La victime « se fait tuer en tant que responsable de crimes qui ne font qu'un avec la désintégration de la communauté³⁶ ». Sacrifier, c'est réparer. C'est punir un crime, inventé souvent de toutes pièces, afin de ramener l'ordre.

La violence est une donnée essentielle de toute crise : elle est son origine et sa fin. « On ne peut pas se passer de la violence », affirme Girard, « pour mettre fin à la violence³⁷ ». Comme le laisse appréhender *Le Petit Köchel*, celle-ci peut tout consumer sur son passage, à moins que des succédanés ne lui soient trouvés, des façons de se dépenser sans porter atteinte aux fondements de la société. Le sacrifice repose sur un principe de substitution, qui sert à détourner la violence en la faisant porter sur d'autres êtres, « dont la mort importe moins ou n'importe pas du tout³⁸ ». Le rituel sacrificiel a pour fonction de nettoyer la violence, de la « tromper » et de la dissiper sur des victimes qui ne pourront être vengées³⁹.

Le fils a bien compris le mécanisme, sachant que ses mères ne pourront se venger, puisqu'elles ne pourraient le faire que sur elles-mêmes. Le sacrifice premier des jumelles, prédestinées à être sacrifiées du fait de leur gémellité⁴⁰, n'a rien résolu. C'est-à-dire qu'il n'a servi qu'à mettre la table pour le second sacrifice, définitif celui-là. Le sacrifice des sœurs Heifetz, ce repas apprêté « en guise d'offrande » (p. 43) – mais offrande à quel dieu? –, était en ce sens une répétition : ce qui prépare et non ce qui reproduit. Aussi, ce

³⁶ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, p. 57.

³⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 1972, p. 44.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 90 et *passim*.

LES PHASMES DE LA FIN

sacrifice n'a pas les effets escomptés. La crise est intacte, voire même accrue. En fait, on pourrait dire que les effets escomptés, au contraire, ont été atteints : le sacrifice est venu aggraver la crise, forçant la communauté des sœurs à verser officiellement du côté de la violence et de la mort. Le premier sacrifice a ouvert la voie à un second, véritable celui-là.

La violence dans laquelle baigne les sœurs, symptomatique de la crise qui ronge les fondements mêmes de cet univers, est marquée explicitement, tout au long de la pièce, par l'odeur de pourriture et de charogne qui émane de la maison et, surtout, du sous-sol. Dès les premiers instants, Anne se plaint d'une odeur insupportable et souhaite qu'on fasse un peu d'aération. L'odeur, dit-elle, « fait qu'on hésite à respirer plus d'une fois par minute. [...] On dirait des restes de viande. Cela heurte physiquement nos poumons. » (p. 16; p. 19) Ça pue et on étouffe (p. 23) dans cette maison qui sent le remugle (p. 25). Plus tard, on apprend qu'un « défaut de plomberie occasionne une déviation des écoulements... [...] Et les eaux de renvoi, qui stagnent sur le ciment, font que l'odeur de la charogne est encore plus insupportable. » (p. 26; p. 38) L'odeur, « dès qu'on ouvre la porte, s'insinue le long des façades, jusqu'à l'angle des rues » (p. 40). C'est dire que la maison est dans un état d'impureté qui contamine tout. Comme la peste qui s'est abattue sur Thèbes, la puanteur qui s'est emparée de la maison et qui menace de se répandre à l'extérieur est le symbole, le signe par excellence de la crise qui en secoue les murs porteurs. L'odeur, la violence, ne peut plus être évacuée de façon normale, il faut procéder à des mesures d'exception⁴¹.

La puanteur a, en fait, tout d'un jugement divin, implacable et omniprésent dans ses effluves. Les sœurs

⁴¹ Il y a eu déviation dans tous les sens du terme, à savoir à la fois ce qui est sorti de sa direction normale et un écart de conduite, une aberration comportementale.

BERTRAND GERVAIS

d'ailleurs l'ont bien compris. Avant même que nous sachions à quoi peut être reliée cette puanteur, à quel crime sordide, quelle offrande inutile, nous en apprenons le sens, la valeur :

ANNE. [...] On reste marqué pour la vie quand on a déjà senti une telle odeur. Le plus étrange est qu'on ne s'interroge qu'à moitié sur sa vraie nature. La nausée l'emporte sur la curiosité. On voudrait d'abord que ça cesse avant de savoir d'où ça provient.

CÉCILE. Je crois que nous savions déjà toutes d'où ça provenait.

ANNE. Oui, de la cave. N'importe qui aurait pu le deviner. Mais de là à connaître le noyau de cette puanteur... Ce que je veux dire : à partir du moment où nous l'avons su, nous allions le savoir de façon si indélébile qu'il me semblerait naturel que nous en ayons toujours su la provenance. Comme si cette puanteur était là, physique, depuis toujours. S'il est vrai que l'humanité résulte de la fermentation de molécules poisseuses, il semble que cette odeur en était une, je crois bien de l'origine des temps. [...] Cette puanteur, je vous le dis, cette odeur de restes humains, c'était peut-être un acte de Dieu. (p. 18)

Dans cette odeur de restes humains, l'origine et la fin des temps se croisent. La puanteur est le signe, diffus quoique tenace, du sacré, et surtout d'un dieu courroucé. C'est une présence, une réelle présence, qui s'insinue partout, tel un encens pestilentiel. Et elle nous informe que ce monde est entré dans un temps singulier, à mille lieues du cours normal des choses, un temps mythique, apocalyptique. Un imaginaire de la fin où le présent, le passé et le futur, l'instant présent et l'éternité se recourent et s'entremêlent. Le savoir n'est plus daté, il se distend jusqu'à rejoindre l'origine, jusqu'à rejoindre le sacré.

LES PHASMES DE LA FIN

Nous sommes – et l'impureté est là pour nous le signaler –, entre deux sacrifices, deux écoulements de sang⁴² : celui des jumelles, qui ouvre ce temps définitif de la crise, et celui du fils qui le fige à jamais dans la répétition. Car son sacrifice ne vient pas dénouer la crise et libérer ses mères, il vient l'imposer comme seul temps possible. La crise est le seul présent possible. Le monde qui se clôt avec le sacrifice du fils ne s'ouvre sur aucun nouveau monde, aucun nouvel ordre, il ne fait que recommencer, que retourner à son point de départ. Il n'y a pas de catharsis. L'odeur de charogne qui persiste indique qu'on ne peut y échapper : le sacrifice est son fondement et sa finalité, sa seule vérité. Personne ne peut en sortir, pas même Anne qui veut quitter sa sœur : comme les autres, elle restera prisonnière du dispositif vengeur du fils. L'odeur confirme aussi que, malgré le rituel, l'eucharistie du *Petit Köchel*, rien n'est jamais réglé, l'impureté ne peut être lavée. Elle est là, insoutenable rappel de la futilité du rite. Elle est là pour rester et aucun écoulement de sang ne parviendra à la chasser.

Le rituel des sœurs ne génère aucune catharsis, aucune ouverture à un ordre nouveau ou rétabli. La puanteur le confirme : la répétition ne donne accès à aucune transcendance, elle isole et maintient dans un état d'asservissement envers un Dieu que rien ne peut apaiser. Elle est un emprisonnement à perpétuité, un passé reconduit et figé de toute éternité. Les sœurs et leurs doublures refont les mêmes gestes, énonçant des paroles qui ne soulagent pas, mais ravivent le deuil et la culpabilité.

⁴² Comme le signale Girard, « Il est clair que le sang illustre de façon remarquable l'opération entière de la violence. Nous avons déjà parlé du sang répandu par mégarde ou par malice; c'est là le sang qui sèche sur la victime, il perd vite sa limpidité, il devient terne et sale, il forme des croûtes et se détache par plaques; le sang qui vieillit sur place ne fait qu'un avec le sang impur de la violence, de la maladie et de la mort. À ce mauvais sang tout de suite gâté, s'oppose le sang frais des victimes qu'on vient d'immoler, toujours fluide et vermeil car le rite ne l'utilise qu'à l'instant même où il est répandu et il sera vite nettoyé... » (*ibid.*, p. 59-60)

BERTRAND GERVAIS

L'impureté est, en fait, l'indice par excellence que nous sommes en pleine crise sacrificielle, c'est-à-dire dans un état social où le rituel ne joue plus son rôle libérateur, où le sacrifice a perdu sa fonction cathartique⁴³. Il n'y a plus de transcendance, il n'y a qu'une répétition inutile et sans âme, qui se défait au fur et à mesure, accumulant les phasmes et les écarts. Avec les années, le rituel n'a pas gagné en valeur symbolique, il n'a fait que s'appauvrir, que se désagréger, soumis à une entropie qui n'a rien de salvateur.

Il y a quelque chose de pourri dans l'univers des sœurs Brunswick et Motherwell, quelque chose qui pourrait depuis la fondation de ce monde. Quelque chose qui n'aurait jamais dû exister et que le sacrifice et la mort ne parviennent pas à déjouer. L'indifférenciation qui multiplie artificiellement le nombre de mères, par exemple, et qui laisse longtemps indistincts les liens du rite à la scène fondatrice, de même que l'impureté, associée à ce noyau de puanteur, et les multiples effets de répétition l'indiquent sans détour : nous sommes dans un imaginaire de la fin qui ne veut pas se clore, mais qui s'éternise dans un rite qui se répète, cahin-caha, sans donner les résultats escomptés.

Le sacré est en crise. Et la transcendance a cédé le pas à la répétition. La violence sacrificielle ne permet pas d'accéder à un monde purifié, elle s'étiolle au contraire dans une demi-vie stérile. Et cette crise tire son origine du fait que le fils s'est désigné lui-même comme bouc émissaire, comme *pharmakos*. Le rite est perverti à sa racine même. Le sacrifice tire sa force, normalement, du fait que le bouc émissaire est choisi plus ou moins arbitrairement. On le substitue au véritable coupable. Il représente le mal, ce qui permet de le chasser par un geste ritualisé. La mise à mort du bouc émissaire ne doit susciter aucune réaction de vengeance, aucun débordement de violence. Au contraire, elle est censée en éliminer les excès. C'est à la communauté de choisir la victime et le rite, qui doivent répondre à ses

⁴³ *Ibid.*, p. 140.

LES PHASMES DE LA FIN

besoins et attentes. Or, dans le *Petit Köchel*, le fils ne se substitue à personne. Ce n'est pas la communauté qui le choisit et qui décide du rite, c'est lui-même qui le fait. Il se choisit lui-même, tout comme il avait opté pour les jumelles Heifetz. Ses mères n'ont rien décidé, elles n'ont fait que consentir à ses désirs. Déjà, le premier sacrifice était motivé. Les jumelles, on le voit d'emblée, avaient été choisies pour représenter les sœurs Motherwell ou Brunswick. Mais ce sacrifice n'a rien donné. Au lieu de s'améliorer, la situation s'est embourbée encore plus profondément, le sang des victimes venant en sceller le destin. Si, pour le fils, le monde de ses mères était invivable, son geste anthropophagique fait en sorte qu'il ne survivra pas, sauf à répéter son heure ultime.

En se nommant lui-même *pharmakos*, le fils corrompt le rituel et lui retire toute fonction cathartique. Son lynchage ne fait pas cesser la violence, il la perpétue, ouvrant un cycle qui ne peut plus se refermer. Il se présente à la fois comme victime et comme dieu – un dieu qui se choisit lui-même comme victime, façon d'assurer sa pérennité, mais aussi d'empêcher toute rédemption. Le rite, fondé sur ce sacrifice, repose sur une culpabilité qu'il a pour fonction de reconduire indéfiniment. La répétition flagrante, c'est-à-dire celle qui est perçue comme répétition du fait de dissemblances et d'écarts, apparaît, ainsi, comme l'antithèse du sacré. Elle ne permet pas de retrouver l'unité – ce que le rituel normalement fait en écrasant toute différence entre le rite et le sacrifice fondateur, de façon à permettre aux officiants et aux participants de renouer avec l'origine –, mais, marquée par la dispersion et ses effets de surface, tous ces phasmes que le jeu des actrices a su révéler aux spectateurs, elle nous entraîne dans un imaginaire de la fin.

BERTRAND GERVAIS

Dans les plis de la fin

Il est difficile de distinguer entre invention
de la mort et invention de l'imaginaire.

Pascal Quignard

« L'imaginaire sait atteindre lui-même ses propres limites⁴⁴ », suggère Didi-Huberman. Il serait même plutôt fasciné par sa propre fin, attiré comme un insecte par la lumière. Captivé par ce qui est incandescent, par ce qui brille et se consume, il risque de périr brûlé vif. Mais, la fin est le dernier feu avant l'obscurité et son appel est irrésistible.

L'imaginaire de la fin se déploie comme une pensée sur le temps, sur un temps essentiellement en crise. Le monde est secoué à même ses assises, il s'apprête à s'écrouler, et le présent se transforme en un temps infernal, fait de répétitions et de fuites, d'un passé devenu fondateur et d'un avenir irrémédiable. La fin implique, en ce sens, un déploiement de la mémoire, qui tente de réunir en un portrait cohérent tous ses temps et les événements qu'ils hébergent. C'est par la mémoire, par le rappel du sens attribué aux gestes et aux événements, qu'une libération, qu'une transcendance peuvent avoir lieu. Si la fin est une menace et une borne, elle est aussi et surtout l'amorce d'un passage⁴⁵. Elle permet à un monde nouveau d'apparaître, qui renaît des cendres de l'ancien. Quand elle est à jamais retardée, cependant, soumise au cycle de la réitération qui la transforme en imperturbable épée de Damoclès, aucune libération ne peut avoir lieu et le présent se mue en un

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁵ Une fois posé son caractère inéluctable, la fin s'impose comme principe structurant et, par conséquent, comme règle d'interprétation. Comme le mentionne Paul Ricœur, il faut que « quelque chose cesse, pour qu'il y ait un commencement et une fin, donc un intervalle mesurable » (*Temps et récit*, p. 36). La fin est à ce titre un principe de cohérence.

LES PHASMES DE LA FIN

véritable enfer. Ses aspects bénéfiques sont par conséquent évacués. La fin qui ne survient jamais est un sens qui ne peut jamais être établi. Un sens qui reste en suspens, neutralisé, mort.

Le Petit Köchel repose tout entier sur un tel présent. Le rite au cœur de la pièce s'est enlisé dans les effets de sa double contrainte fondatrice, celle formulée par la figure paradoxale du fils, à la fois bouc émissaire et dieu vengeur. La pièce met en scène un monde où l'épuisement est la seule façon de s'extirper de la répétition et du temps de la fin qu'elle engage. Il arrivera un moment où l'oubli aura fait son œuvre, où les doublures des sœurs Brunswick et Motherwell ne se souviendront plus du texte à dire, lui substituant un anti-texte, qui n'est plus porteur de la vérité fondatrice. Elles ne sauront plus ce qu'elles devaient dire, la copie ayant effacé le modèle. L'oubli, issu d'une répétition génératrice de différence, s'oppose donc à la transcendance et à la mémoire qui en est le principe. Il ne permet pas la clôture et le dépassement, mais procède par dispersion et dissolution, où la fin ne se cristallise jamais, mais s'y dilue comme un poison, invisible à l'œil, sauf pour de rares phasmes. Dans *Le Petit Köchel*, le sacré est résolument en crise car le rite déjà abîmé, soumis au travail de sape de l'oubli, ne libère pas, il tient prisonnier. La fin appréhendée ne survient jamais. Et la mémoire s'égare. Des temps d'oubli apparaissent, qui dissolvent le texte et effacent le sens.

Le dispositif scénique, mais aussi symbolique du *Petit Köchel* est, à ce titre, représentatif d'un imaginaire de la fin contemporain qui se déploie justement sur une crise du sacré et du religieux. La fin qui est mise en scène, de plus en plus, se replie sur elle-même, dans un Temps de la fin qui n'en peut plus de ne pas finir et qui s'enferme dans une répétition flagrante. La fin y apparaît comme une frontière qui n'est pas traversée, mais gardée en vue, spectre dont la menace est d'autant plus grande qu'elle ne se réalise jamais. Les sujets qui y restent pris sont engagés dans un labyrinthe temporel qui épuise au lieu de libérer.

BERTRAND GERVAIS

La répétition, le cercle vicieux d'une fin appréhendée et repoussée tout à la fois agissent en fait comme *pharmakon*, comme ce poison qui bouleverse le sacré, substituant l'épuisement à la transcendance. Et on la retrouve donc au cœur de l'imaginaire de la fin contemporain qui ajoute, au pessimisme des visions apocalyptiques traditionnelles, un cynisme selon lequel rien ne va ni ne peut changer. Pas même la plus intime des apocalypses.

Anne Élane Cliche
Université du Québec à Montréal

**Féerie pour un temps sans mesure.
Louis-Ferdinand Céline
chroniqueur du désastre**

C'est moi l'infirmes sans doute. Le maniaque d'une sorte de façon de penser que le Temps seul compte, qui nous offre une trame, sa trame, pour y broder un certain Style, un certain rythme. Celui de la minute qui passe, l'instant, et c'est fini! Instantanéiste, je suis. Le rendu émotif de la Seconde, rien d'autre. Déjà c'est du Passé. Le Temps l'emporte...¹

Louis-Ferdinand Céline

Au commencement : Braoum! Vlaouf!

Le temps passe, paraît-il, et nous emporte avec lui. Est-ce si sûr? Il va sans dire, en tout cas, que dans cet emportement général, chacun s'accroche à ses morceaux — épaves ou projets, souvenirs ou ambitions —, à jamais décalé de l'histoire et de la mémoire, et de ce fait livré à la hâte, au retard, à cette condition finalement indépassable d'existence inopportune, intempestive et déplacée. Seule la mort nous rend enfin adéquats à nous-mêmes, et nous arrache au contretemps qui est sans doute la conséquence la plus

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à la NRF 1931-1961*, Paris, Gallimard, 1991, lettre du 16 janvier 1950.

Anne Élane Cliche, « Féerie pour un temps sans mesure. Louis-Ferdinand Céline chroniqueur du désastre », Jean-François Chassay, Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 12, 2005, p. 59-113.

FÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

musicale de la chute. Je sais, le terme est fort et par surcroît biblique. Il suffit d'écrire quelques lignes sur le temps pour se voir aussitôt entraîné dans les méandres théologiques. C'est ce qu'on appelle un effet obligé, une nécessité logique.

Ce que je voulais dire, avant d'être embarquée sur le rail des causalités, c'est que le temps, qui passe et nous emporte avec lui, n'entraîne pas tout le monde à la même vitesse et ne le précipite au néant que selon des allures et des circuits variables que l'on pourrait évaluer à la densité des masses notoires ou insignifiantes, grégaires ou isolées – amalgames, conglomerats ou particules infimes – que nous sommes, pareilles à celles auxquelles nous nous raccrochons pour ralentir, inverser ou précipiter notre chute. Le mot est lâché, il vient où il veut et c'est à sa place; à la bonne heure! Évidemment le sujet nous aide un peu. Il n'y a qu'à commencer à parler, de tout et de rien, du temps qui passe, du temps qu'il fait, pour que la théologie nous rattrape, autant dire la Faute avec sa grande Faux; et l'infamie du monde n'a plus qu'à se donner dans ses plus beaux atours qui sont aussi les plus comiques; la chute – par peau de banane ou damnation – étant comme on sait la garantie absolue du rire terrestre. Elle est, cette infamie, la manière la plus sûre de nous garder en vie en nous ménageant le petit spasme d'écart entre le non-être et la mort. « Si les choses nous emportaient en même temps qu'elles, si mal foutues qu'on les trouve, on mourrait de poésie². » Ce n'est pas moi qui le dit, mais Louis-Ferdinand Céline qui en connaît un bout sur l'art d'être inopportun et déplacé, pour ne pas dire inconvenant, injuste, injustifiable. Quant à mourir de poésie ou d'autre chose, c'est une question d'aptitudes ou de méthode. Nous y viendrons.

En attendant, restons-en encore un peu à cette question du temps qui passe et nous avec lui. On se demande où

² Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 29-30.

ANNE ÉLAINE CLICHE

tout ça va nous conduire... À la tombe ou dans les souvenirs. Ça promet. Le titre aussi promet : désastre et féerie, alchimie à la mesure de notre temps, spectacle et catastrophe... Ça fait un moment que ça dure, et ça semble installé; pendant que nous passons à contretemps du temps selon des courbes et des axes qu'il serait bien temps de prendre en compte pour savoir un peu mieux qui nous sommes et où nous allons. « Qui »? « Où »? C'est beaucoup dire. Restons humbles, ne visons pas l'inatteignable. Ne constatons pour commencer que la direction, l'orientation, le sens. À quel magma appartenez-vous, quelle est votre densité, votre épaisseur, votre masse, votre poids substantiel dans le plan universel de la gravitation? En un mot : quel corps êtes-vous donc parmi les corps en proie à la verticalité ascendante ou descendante? Car la chute trouve son exacte réciproque dans l'ascension, ce que la théologie, encore une fois, nous enseigne en accéléré.

Je n'ai pas choisi de parler de Céline par pur amour ni provocation. Céline est l'écrivain qui nous a révélé que le temps ne se mesure qu'au poids; c'est une affaire de pesanteur. Avant lui, à peu près personne, sauf les théologiens, n'y avait vraiment pensé³. Les derniers mots de l'entretien avec Albert Zbinden nous donnent d'ailleurs une vue d'ensemble sur la condition humaine telle que la conçoit Céline :

A.Z. Quel mot voudriez-vous prononcer, quelle phrase voudriez-vous écrire avant de disparaître?

L-F.C. « Ils étaient lourds. » Voilà ce que je pense. Les hommes en général, ils sont horriblement lourds. Ils sont lourds et épais, voilà ce qu'ils sont. [...] « Dieu qu'ils étaient

³ Proust, qui n'avait lui non plus rien à envier aux théologiens, mesurait quant à lui le temps par transsubstantiation et résurrection, ce qui est une autre manière de dire que le Verbe est l'opérateur premier de la physique de l'espèce. Le rapport de Céline à Proust est, sur ce plan, on ne peut plus direct.

FÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

lourds! » Voilà tout ce qu'ils me font comme effet. Surtout quand ils s'imaginent être malins... C'est encore pire. C'est tout ce que je vois.

De là, il convient de reconsidérer l'histoire de la métaphysique comme une conséquence directe de la physique; on aurait dû s'en douter. La chute n'est pas une allégorie mais une loi universelle de la matière; de même, la légèreté n'est pas un équivalent de l'innocence, de la frivolité, mais un art d'entendre, de voir et de dire *en temps* : musique! Voilà tout Céline, fils d'une réparatrice de dentelles, comme il va nous le redire jusqu'à la fin des temps.

Oh, je n'ai pas besoin d'essayer d'être léger. [...] je suis un des rares hommes à savoir différencier la batiste de la valenciennes, la valenciennes du Bruges, le Bruges de l'Alençon. Je connais très bien les finesses. Très très bien. Je n'ai pas besoin d'être éduqué. [...] Mais pour être expert en ceci il faut s'en occuper. C'est dans son laboratoire intime qu'on s'occupe de ces choses-là⁴.

La dentelle, c'est un fait, est le comble de la légèreté. Ce qui ne l'empêche pas d'être aussi l'équivalent général du saccage, des décombres et des ruines. Les villes bombardées et détruites que traverse le Céline de *Nord* et de *Rigodon*, en fuite vers Copenhague, laissent à nu toute une ferraille « bien rongée de rouille... pour ainsi dire en dentelle...⁵ ». L'écriture de Céline vise l'époque, le trognon de l'époque, c'est-à-dire le souffle, la scansion de l'événement réduit à l'explosion des matières, à la déflagration des corps en loques, tournés en bouillie; elle vise à rendre la seconde *en acte*, en train de s'écouler dans les égouts de l'Histoire.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Id.*, *Rigodon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 299.

ANNE ÉLAINE CLICHE

Les péripéties de l'Époque! [...] c'est la trame du Temps... le Temps! la broderie du Temps!... le sang, la musique, et dentelles!... je vous l'étends, éploie, déploie [...] Voyez! mirez!... le Temps, la trame!... [...] jamais un brin de Temps sans note!... la broderie du Temps est musique...⁶

La dentelle est pour ainsi dire la matière même du Temps, celui qui reste avant d'en finir. Opéra, opérette, chansonnette, Tam-Tam, le Temps ne s'écrit pas : il est pur rythme ou halètement, une brisure, un effritement, l'irréparable outrage.

... tout tourne! tout tourne!... et la musique!... c'est des filigranes la vie, ce qu'est écrit net c'est pas grand-chose, c'est la transparence qui compte... le dentelle du Temps comme on dit... la « blonde » en somme, la blonde vous savez? dentelle fine si fine! au fuseau si sensible, vous y touchez, arrachez tout!... pas réparable... la jeunesse voilà!... myosotis, géraniums, un banc, c'est fini... (p. 113)

Le fils de la dentellière va donc écrire en prise directe sur la trame du Temps, pour une broderie en langue... en langue maternelle, bien entendu; transposée, rompue, rafistolée : profanée, saccagée.

Je n'aurais pas pu trouver mieux pour éclairer notre lanterne.

⁶ *Id.*, *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 83. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation.

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

Ayez pas peur de ressasser

En ce moment les temps sont durs. Je ne peux pas dire que ça m'affecte beaucoup. Ce qui m'affecte c'est d'avoir à m'occuper de choses qui ne sont pas transposées ni transposables si ce n'est qu'après des années, bien des années. Je ne voudrais pas mourir sans avoir transposé tout ce que j'ai dû subir des choses et des êtres. [...] Ma mère travaille encore. Je me souviens au Passage, quand elle était plus jeune, de l'énorme tas de dentelles à réparer, le fabuleux monticule qui surplombait toujours sa table – [...]. Cela m'est toujours resté. J'ai comme elle toujours sur ma table un énorme tas d'Horreur en souffrance que je voudrais rafistoler avant d'en finir⁷.

Le style émotif, le rendu émotif, n'est pas sans produire un certain malentendu. Le professeur Y⁸, incarnation de notre indémodable bêtise, a justement été inventé pour nous confondre davantage. Car pour Céline, il ne s'agit pas tant de nous éclairer sur sa démarche d'écrivain, de traduire en langage clair sa poétique, que de nous précipiter dans le temps de l'Histoire où nous ne pouvons entrer, arrimés que nous sommes à la temporalité de l'Espèce fidèle au « pacte

⁷ Lettre à Lucienne Desforges [26 août 1935], *Cahiers Céline 5, Lettres à des amies*, Paris, Gallimard, 1979, p. 262-263. Céline est en train de rédiger *Mort à crédit*.

⁸ *Id.*, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1955 (1983). Après le four auquel a donné lieu la sortie en France de *Féerie I* en 1952, Céline, en train d'écrire *Féerie II*, annonce à Claude Gallimard qu'il veut s'occuper lui-même de la promotion de son prochain livre. Les *Entretiens* naîtront de ce projet. Le second volume de *Féerie* paraît le 10 juin 1954 en même temps que les *Entretiens* qui reprennent la poétique de Céline, comme sa critique du lecteur et de la librairie, déjà longuement élaborées dans *Bagatelles pour un massacre* en 1937. Les *Entretiens* sont donc publiés en cinq livraisons dans la *NRF* de juin 54 à avril 55.

ANNE ÉLAINE CLICHE

des Instincts » (p. 30). D'où sans doute cette envie de pisser irréprensible qui saisit le colonel Réséda, alias professeur Y, et qui impose aux entretiens un rythme d'urgence incontestable, une vitesse d'exposition qu'il faut rendre expéditive avant que la flaque répandue ne suscite l'attroupement et que l'interlocuteur-intervieweur ne retombe en enfance, ne roule dans sa fange et ses vagissements, pour être déposé, ivre mort, par Céline dans le hall de chez Gallimard où il réclamait d'aboutir⁹. L'interlocuteur célinien est en proie à une régression brutale qui semble d'ailleurs provoquée par la parole même qui lui est adressée. Révulsion du corps sur sa chronologie, traitement-choc contre toute tentative de réduire l'enjeu du propos à des *idéâs*. L'effet pédagogique est on ne peut plus ravageant. Celui qui, au départ de l'entretien, proposait à Céline « un petit débat philosophique [...] sur les mutations du progrès par les transformations du soi », sera pour ainsi dire « saisi » par sa question retournée d'ailleurs comme un gant. *Les entretiens avec le professeur Y* sont en ce sens une répétition de l'œuvre célinienne tout entière, une sorte de lentille grossissante nous donnant à voir et à réaliser, si nous ne l'avions encore fait, que l'acte d'écriture célinien consiste à faire entendre l'adresse, autant dire l'atteinte, au principe de la parole. Ce qui devrait nous guérir à jamais du recours aux idéologies. Traitement, on l'aura compris, que Céline ne cesse de s'administrer à lui-

⁹ L'entretien conduit le professeur Y à l'incontinence, qui oblige Céline à inventer, pour la foule de curieux en transe que la scène attire, une identité à son interlocuteur : ancien combattant de 14 trépané qui ne sait plus ce qu'il dit. La traversée de Paris en taxi, ponctuée d'arrêts, en direction de chez Gallimard est une aventure folle : le professeur se jette dans une fontaine pour boire, réclame des fleurs pour Gaston, se lance, déchaîné, au bistrot, où il s'enivre devant Céline qui fait croire aux badauds qu'il s'agit d'un mariage. Le professeur ex-colonel, tombé dans un sommeil éthylique, est enfin déposé sur les dalles du hall des bureaux de la rue Sébastien-Bottin, couvert de fleurs comme une dépouille et enveloppé d'une couverture comme un poupon. Le parcours est complet, et Céline rentre chez lui rédiger ce qu'on vient de lire, refusant de laisser la publication de son entretien tourner en calomnie entre les mains de cet ivrogne.

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

même, et dont l'interlocuteur fictif fait les frais non pas tant pour permettre une vengeance contre les accusateurs qu'il incarne ou défend – comme l'écrivain voudrait nous le faire croire – que pour occasionner le paiement d'une dette contractée avec la langue, pour ne pas dire le Verbe.

L'émotion ne se laisse capter que dans le *parlé...* et reproduire à travers l'écrit qu'au prix de peines, de mille patiences [...] l'émotion est chichiteuse, fuyeuse, [...] elle est d'essence : évanescence!... il n'est que de se mesurer avec, pour demander très vite : pardon¹⁰!

Le style émotif qui se définit comme l'injection du langage parlé dans l'écrit n'a rien à voir avec la transcription de l'oralité ni avec quelque oralité que ce soit. Voilà bien l'étrangeté de l'affaire. Cette injection est, j'insiste, un traitement, une sorte d'inoculation par intraveineuse de l'Instant, de l'actualité en train de s'évanouir, de l'Époque. Il s'agit d'un poison dont la recette exige un immense travail de transfert, de transposition, de transmutation des matières. Alchimie du verbe, disait Rimbaud, qui savait de quel Enfer est fait le temps, la saison.

L'émotion n'est donc pas là où on voudrait la trouver, dans l'expressivité du langage de l'écrivain, dans les effets de nature de son éloquence. Le rendu émotif est dans le corps produit par l'écriture. Un corps qui est celui de l'Époque. Laquelle? demandez-vous. La nôtre, celle de l'effondrement généralisé, de la catastrophe, de l'ébranlement en train, là, d'avoir lieu. Peut-être un jour parlerons-nous de cette époque révolue et lointaine. Pour le moment nous y sommes et nous ne cessons de l'oublier. Céline va donc nous y plonger, comme son bout de bois dans l'eau du verre.

Le style, dame, tout le monde s'arrête devant,
personne n'y vient à ce truc-là. Parce que c'est

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

ANNE ÉLAINE CLICHE

un boulot très dur. Il consiste à prendre les phrases [...] en les sortant de leurs gonds. [...] si vous prenez un bâton et si vous voulez le faire paraître droit dans l'eau, vous allez le courber d'abord, parce que la réfraction fait que si je mets ma canne dans l'eau, elle a l'air d'être cassée. Il faut la casser avant de la plonger dans l'eau. C'est un vrai travail. C'est le travail du styliste¹¹.

Il n'y a pas d'autres moyens que cette inoculation du temps *en cours*, emporté et qui nous perd – « Il nous perd le temps » (p. 588). Inoculation qui s'effectue par un travail incessant sur la langue, sur la phrase. En effet, chez Céline, le temps n'est pas perdu puis retrouvé comme chez Proust, avec toute la rumination, métaphorisation que cette perte engage. Céline ne perd pas de temps. Le retour au « temps jadis » s'opère à partir d'un présent que le récit ne cesse pas de vouloir rattraper. Racontant au présent les péripéties qui l'ont conduit là où il est, d'où il nous « parle » et où il s'attend lui-même, en quelque sorte, Céline fait de cette parole l'événement même de la lecture. « Le lecteur qui me lit! il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête!... dans sa propre tête!... [...] Pas simplement à son oreille!... non!... dans l'intimité de ses nerfs! en plein dans son système nerveux¹²! » Lancé dans les souvenirs recomposés de ses aventures, il invente ainsi un art soutenu de la digression qui transcende la durée et crée un « espace-verbe¹³ » qui est scansion, rythme, répétition, ressassement, motion, c'est-à-dire émotion : forme *chronique* de l'énonciation. Le présent d'où ça s'écrit est le pôle

¹¹ *Louis-Ferdinand Céline vous parle*. La transcription de cet enregistrement fait partie de : Louis-Ferdinand Céline, *Appendices, Œuvres complètes tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 934.

¹² Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, p. 99.

¹³ J'emprunte cette très juste expression à Marc Hanrez dans son article « Le massacre de la Saint-Bagatelles », *L'Infini*, n° 92, Été 1982, p. 66-76.

FÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

d'aimantation du passé déployé comme cause. C'est dire l'impératif de ce franchissement qui pourtant ne cesse de s'éterniser dans le « rendu », l'effort qu'il exige et les acrobaties qu'il suscite. Effets sonores : bruits de corps, de chute, de bombe, d'écrasement, de déchirure, d'éclatement; musique d'ambiance : chansons, gémissements, cris, hurlements, ronronnements, glouglous; décors : projections, éclairages, illusions, cadrages, gros plans, apparitions, vues panoramiques, perspectives intimes, éblouissements, hallucinations. Quoi qu'il en soit : délire, puisque la causalité qu'il s'agit de reconstruire n'est pas celle du Logos mais celle du chaos où nous sommes plongés. Je dis « nous ». Céline, lui, dit « je », mais c'est pour nous mettre dans l'oreille la secousse de notre participation à l'histoire dont il est, lui, l'effet, c'est-à-dire aussi le chroniqueur. C'est pour cette raison que ce « je » à vif ne doit jamais nous lâcher, qu'il nous interpelle en direct : pour nous faire entendre l'inouï. Travail de Sisyphe, car nous sommes pour ainsi dire *encaqués*, comme les locataires de l'immeuble précipités par les bombes et le poids de Normance sous la table au fond de la loge de la concierge : aveugles et sourds¹⁴. « Il n'est pires sourds que ceux qui ne veulent pas entendre, ayez pas peur de ressasser », affirme le chroniqueur d'*Un château l'autre*. Il est vrai que ce que Céline ressasse, c'est sa plainte et ses récriminations. Justement, prenons-le aux mots, écoutons-le. Car cette plainte que l'on dit souvent omniprésente et insupportable, il faudrait en saisir le statut. Céline ne pleure pas sur son sort, loin s'en faut. Il *porte plainte* devant l'absolu qu'il appelle la Vérité, contre les idéaux de pacotille qu'il ne cessera jamais de dénoncer¹⁵.

¹⁴ « *Brrroum! Brrroum!* ça serait que des *brrroum* mon récit si je me laissais ahurir... mais non! mais non!... les détails ! des exactitudes ! je vous égare pas dans les *broum* !... tous ces emmêlés sous la table, viandes la trouille, voient plus rien, comprennent plus rien... le vrai péril : dalle! [...] J'annonce!... Je guette!... c'est mon rôle!... (p. 331 et p. 399)

¹⁵ Voir à ce sujet la lecture de Serge André dans *L'Imposture perverse*, Paris, Seuil, 1993, qui analyse le « cas » Céline d'un point de vue

ANNE ÉLAINE CLICHE

Féerie pour une autre fois a été écrit en deux temps, en deux livres, mais retrouve aujourd'hui, grâce à l'édition Folio, son unité incontestable. Récit d'une fin du monde rejouée après coup, « pour une autre fois », depuis la prison danoise – qui est le lieu premier de la mémoire où la vision se projette au présent de l'enfermement –, depuis l'exil au bord de la Mer du Nord, aussi, et puis depuis Paris, pour le second livre, retour d'exil après sept ans de procès enfin conclu par un non-lieu¹⁶. C'est le premier roman du condamné. Celui qui reprend la plume a crevé la poche narcissique de sa signature par excès d'exposition et théâtralisation d'une idée fixe dont on dira plus loin de quelle matière elle est faite. *Féerie* est donc le roman de l'après-coup, celui d'un « je » devenu immonde, et condamné à l'exil. Ce « je » coïncide d'ailleurs avec le nom de Céline depuis le passage par les pamphlets qui a occasionné quelque chose comme la saisie d'une fictionnalisation « radicale ». Cette écriture d'*outré-là*, pour reprendre l'expression chère à Céline, d'abord hallucinée sur les murs suintants de la prison de Copenhague, reprend dans une sorte de présent perpétuel les dernières heures du condamné poursuivi par l'Épuration; c'est la chronique *in actu* du Déluge, celui des bombes lancées sur Paris par les Alliés en 44¹⁷, qui constitue le point de départ de l'aventure qui a conduit Céline là où il est, et nous avec lui. Le présent de l'écriture est à lui seul une sorte d'expulsion brutale hors de la chronologie devenue factice et trompeuse en cette

psychanalytique. L'analyse est remarquable mais « oubliée », si je puis dire, la transmission propre à l'art célien pour ne retenir – de manière fort éclairante, toutefois – que la perversion du sujet.

¹⁶ Pour les détails du procès, voir François Gibault, *Céline*, vol 3. « 1944-1961 Cavalier de l'Apocalypse », Paris, Mercure de France, 1985. Où l'on constate que l'accusé a eu finalement de la chance; son exil, le temps puis ses avocats l'ayant dispensé d'un paiement et d'une condamnation dont il se chargera d'ailleurs lui-même à sa manière.

¹⁷ Dans la nuit du 21 au 22 avril 1944 eut lieu sur Paris le plus spectaculaire et le plus meurtrier des bombardements que la ville ait eu à subir pendant la Seconde Guerre mondiale. Voir Henri Michel, *Paris allemand*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 242-243.

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

Époque de fureur. « L'Époque est généreuse en rien, sauf en étals, brûleries, penderies, c'est rare que vous trouverez pas quelque chose. » (p. 57) L'Époque est à la haine et la haine est à la mode. Mais pour le Traître, l'Ennemi radical qu'est devenu Céline, la haine est une vérité de l'Espèce qu'il s'agit de dévoiler; ce qui donne le ton au genre de plaidoyer singulier qui s'ouvre ici. Il s'agit de faire entendre l'inouï, pour ne pas dire l'inaudible; il s'agit de se mettre au diapason de l'affaire. Le roman n'est donc plus le récit d'un *Voyage* ni celui d'une enfance à *crédit*. Nous sommes passés de l'autre côté du temps, nous sommes dans la trame réversible d'un présent toujours en cours; la mémoire est une question d'actualité, de saisie sur le vif. Il faut se mettre en condition et livrer à la foule affamée le corps malade et couvert des stigmates de l'Histoire. Tout sauf la viande qu'elle attend, qu'elle espère, qu'elle réclame. Viande flasque et cloacale dont la fiction va, à rebours de l'attente, produire la voix – légère, chantante –, pour mieux dérober à la dévoration universelle la livre de chair.

« Voici Clémence Arlon ». Ce sont les premiers mots du premier livre de *Féerie*, au présent indéfini et pourtant définitif. Les pamphlets ont été publiés, lus, vendus au-delà de toute espérance, certains réédités. Le docteur Destouches alias Céline alias Ferdinand alias Louis¹⁸ est cerné, dans son appartement de Montmartre, au 7^e étage, par la France tout entière qui se réveille, au lendemain d'une collaboration instituée, acharnée à se refaire une innocence. Cette amie, Clémence, vient en visite avec son fils pour voir de près le

¹⁸ Dans *Féerie*, on trouve tous les noms de l'écrivain : Céline, « mon nom immonde », Louis, « mon nom intime », Destouches, le médecin attaché à son diplôme et Ferdinand ou Ferdine, le pote de Montmartre, le personnage d'avant les pamphlets. Le nom de Céline apparaît en effet pour la première fois associé au « je » de *Bagatelles pour un massacre* et des autres pamphlets, produisant une modification qui ne vise pas seulement l'identification entre l'écrivain et le narrateur mais peut-être surtout, et par la voie de cette identification, une fictionnalisation de l'auteur qui est l'invention même du « je » célinien dont je parlerai plus loin.

ANNE ÉLAINE CLICHE

traître dont la *Bibici* (BBC) annonce qu'il sera le premier à finir en pièces.

Clémence Arlon me regarde de biais... c'est l'époque... Elle aurait dix... douze... quinze fils... qu'ils biaiseraient de la même façon! Je suis entendu le notoire vendu traître félon qu'on va assassiner, demain... après-demain... dans huit jours... Ça les fascine de biais le traître... »
(p. 23-24)

Le présent quant à lui est frontal, principe de révélation : « vous êtes là avec moi, là-haut, au septième, vue sur les jardins... ma table... Clémence... ma petite histoire... son fils... mon pillage qui venait » (p. 46). Il faut entendre ce présent... à l'imparfait, cette apparition du souvenir qui est en quelque sorte un surgissement : voilà! regardez! *C'était* tel que vous le voyez là, tel que je vous le dis, vous l'écrivez. La féerie est un ensorcellement, une projection dans l'espace, une manière d'écrire l'Histoire avec « ma petite histoire » qui se trouve précisément, par un point de perspective inédit, proposer une vue imprenable sur la grande. Céline est le point de mire, le signataire public à partir duquel toute la France peut retourner sa doublure, une sorte de trou, de centre-mort – c'est-à-dire un homme à tuer – pour inverser l'Histoire, retourner sa peau. Tous les regards se tournent, se tordent, louchent, biaisent, « je les fascine d'angle » (p. 29), et l'écriture de Céline est emportée par cette diagonale du fou dans une justification qui ira bien au-delà d'elle-même puisque le corps réclamé à grands cris par les justiciers de la dernière heure leur sera rendu à la juste mesure de l'idéal de l'Époque : non pas le corps sanglant du condamné – Céline fuit à temps pour éviter l'assassinat – mais le corps transfiguré de l'Expulsé. À la meute, Céline va offrir un corps fictif et pourtant bien réel, incorporé à la lettre de ses derniers romans qui commencent avec *Féerie*, corps écrit, mis à vif par ses accusateurs mêmes. « C'est bizarre de se sentir l'ennemi... chez soi! c'est atroce... c'est incroyable... Je passais m'assurer que c'était vrai... que j'avais partout des guetteurs... ils me voyaient ils se

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

tripotaient. » (p. 112) Il y a là comme une jouissance qui s'organise, voilà l'affaire, la seule, dont il faut se faire, de toute urgence, le chroniqueur intarissable. Le corps que Céline va rendre est un corps-Temps, celui d'une jouissance dont on devra, ici, tenter de saisir les résonances les plus intimes et les plus inavouables – corps célinien donné à dévorer pour une eucharistie sans rédemption.

J'en ai connu au moins douze, des vierges merveilleuses et musclées, et des apollons de lycée qui voulaient m'avoir à l'extase, que je leur fasse toutes les privautés, la veille qu'on m'assasse! J'en aurais trouvé plus d'un mille si j'avais passé une annonce... ainsi va le monde, ses hurrahs. [...] Dix millions d'affamés qui vous hument à travers les murs! » (p.40)

C'est de Révélation qu'il s'agit, et celle-ci passe par le premier rouage de la machine à écrire le Temps : le ressassement. Ressassement lié à l'explosion orchestrée du discours, et dont la rationalité repose sur la capture du corps, justement, de la voix. Car la jouissance qui occupe l'Époque ne peut s'entendre dans les discours qui, par définition, la couvrent, la nient, l'ignorent, la méconnaissent. « L'intérêt des êtres est atroce c'est la mort en vous qu'ils viennent voir... [...] Voilà ce que c'est d'être proche pendu. Ça fonce vous humer... » (p. 30-31). Il faut donc rendre le corps à son halètement de traqué, à sa fracture et à sa discontinuité, à sa masse et à son écroulement de chose bombardée puis jetée. La phrase célinienne ne sera plus pensable en termes de rhétorique, mais en termes de ruines : débris, fragments, magmas organisés tel le tohubohu en une Voix qui est le point géométral de la vision. Tout, ici, doit passer par l'oreille, la vision en découle. Dans cette logique musicale, le ressassement est un *ostinato*, une cellule sujette aux déploiements, à l'expansion et aux variations.

ANNE ÉLAINE CLICHE

Le temps n'est rien mais les souvenirs

Je vous l'écris de partout par le fait! de
Montmartre chez moi! du fond de ma
prison baltave! et en même temps du bord
de la mer, de notre cahute! Confusion des
lieux, des temps! Merde! C'est la féerie
vous comprenez... Féerie c'est ça... l'avenir!
Passé! Faux! Vrai! Fatigue! (p. 36)

L'écriture célinienne, et cela depuis *Voyage*, se soutient d'une condition d'énonciation impérative : la maladie, la fièvre, les visions, le vertige, l'impotence, le corps « mutilé 75% »; corps réduit à son acuité la plus intense, celle qu'occasionne le délire¹⁹. Avec *Féerie*, le temps de l'énonciation en vient à couvrir le récit, l'invagine, et la chronique qui s'achèvera avec les derniers mots de *Rigodon* exhibe le vif du sujet. La vision de l'Histoire n'est pas une rationalisation des faits, elle est une hallucination de sa causalité : jouissance de mort. Les romans de Céline ne parlent que de ça, mais il s'agit de le faire entendre, de le faire éprouver, de l'actualiser en langue. Travail sur la matière qui doit « prendre » cette jouissance dans sa scansion, l'emporter au delà du discours, l'arracher à la phrase dans la phrase. On ne se met pas impunément au service de cette vérité : il faut, dit Céline au Professeur Y, être un peu plus qu'un petit peu mort, ce qui a l'avantage de vous rendre rigolo.

¹⁹ Engagé au 12^e cuirassier en 1912-1913, Louis-Ferdinand Destouches est blessé dans les Flandres le 27 octobre 1914 au retour d'une mission de liaison pour laquelle il s'était porté volontaire. Blessé au bras droit par une balle, il est aussi jeté à bas de son cheval par l'explosion d'un obus dont la puissance de déflagration sera la cause d'un violent traumatisme à partir duquel Céline construira l'histoire d'une trépanation (fictive), mais qui sera à l'origine de nombreuses hallucinations auditives et de vertiges qui deviendront, dans l'œuvre, les conditions mêmes du style. Après quelques mois de convalescence, il est réformé et se voit octroyé un taux d'invalidité de 70%.

FÉERIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

J'ai des visions?... j'ai l'ouïe fantasque? c'est manière de rire! pas plus! J'ai le rire naturel... de l'embellie dans la vacherie... c'est pas tout le monde...! [...] Le texte vous vexé? Ça vous regarde! C'est de moi que je ris, c'est moi le squelette à croûtes, lichens! Le marrant le sort où je suis chu. (p. 51)

Menacé de mort avant d'être inculpé de trahison en vertu de l'article 75 – le même qui avait envoyé Dreyfus à l'Île du Diable –, en fuite à travers l'Allemagne en feu, médecin quelques mois à Sigmaringen, réfugié au Danemark, emprisonné à Copenhague pendant qu'il est pillé à Montmartre, Céline se lance dans l'entreprise de sa justification sur le plan légal. Mais c'est par l'écriture qu'il ira jusqu'au bout de sa vision, mettant comme il dit « sa peau sur la table » au nom de la grande inspiratrice qu'est la mort²⁰. Cette justification est, par avance, insoutenable. Non pas du point de vue de l'inculpation de trahison qui s'appuie sur les pamphlets – livres dont Céline assumera la responsabilité et les conséquences – et desquels n'a jamais pu se déduire, encore moins se prouver, une quelconque collaboration avec l'ennemi, d'ailleurs avérée inexistante. Si la justification est insoutenable, c'est du point de vue de l'écriture elle-même qui ne cesse d'approfondir par tous les moyens les puissances de la Culpabilité. L'antisémitisme dément des pamphlets, comme la condamnation généralisée qu'on y trouve de la lâcheté française, est une sorte de mise à l'épreuve de l'écriture comme Faute dont Céline feint d'ignorer la portée réelle, mais que l'écriture, elle, poursuivra à rebours et jusqu'au bout de la révélation²¹. *Féerie* s'écrit

²⁰ « J'ai cessé d'être écrivain pour devenir chroniqueur. Alors j'ai mis ma peau sur la table, parce que, n'oubliez pas une chose, c'est que la grande inspiratrice, c'est la mort. Si vous ne mettez pas votre peau sur la table, vous n'avez rien. Il faut payer! », « Interview avec Louis Pauwels et André Brissaud (*Radio-Télévision française*) », *Cahiers Céline 2*, Paris, Gallimard, 1976, p. 126.

²¹ Serge André, *op. cit.*, p. 353 : « La faute de Céline, qu'il a vainement tenté de racheter en s'identifiant de plus en plus à l'objet qu'il

ANNE ÉLAINE CLICHE

au présent du souvenir. Site privilégié pour apercevoir l'avenir de sa propre mémoire. Les pamphlets étaient pour ainsi dire un programme. Non pas tant celui de l'expulsion des Juifs, de leur destitution par la mise en lumière éblouissante et hurlant de leur « imposture », que le programme d'une condamnation, celle du signataire lui-même qui ne cessera plus dès lors de créer sa propre destitution. Jouissance là encore, secrète et inavouable, mais que la révélation célinienne va produire comme un Savoir sur l'Époque. Savoir dont il décide de se faire le Sujet.

Sur les murs de sa prison baltave, rongé par la pellagre, entouré des cris et hurlements des prisonniers des cellules voisines, Ferdinand visionne ses dernières heures à Montmartre : « je peux raconter, je télévisé! J'ai l'air de rien, je vois dans mes murs! l'avenir! le passé! les méchants! je vous transmets! » (p. 132). Associations, souvenirs, hallucinations, véhémence, l'écriture est systématiquement frappée d'interruptions. L'ambassadeur de France au Danemark²² – dit Gaëtan Serge d'Hortensia, l'Assesseur nègre de l'ambassade – guette aux vasistas, nargue, grimace et injurie l'accusé; quant aux prisonniers des cellules voisines : le mugisseur du « 26 », l'espionne folle du « 32 » et le « 64 » qui se lance à pleine tête sur le mur pour se fendre le crâne (p. 63), ils assourdissent pour ainsi dire le récit. Ce sont là les conditions de cette écriture qui s'adresse directement à vous, par le miroir d'un interlocuteur intime, doublure vocale ou simple apostrophe qui s'interpose, ponctue, accuse, met en doute, conteste : un lecteur à la fois juge et

condamnait et en s'enfonçant de plus en plus dans l'infâme, est de n'avoir eu aucun sens de la responsabilité de l'écrivain. » Je soutiens, au contraire, qu'il avait le sens aigu de cette responsabilité! L'objet qu'il condamnait n'était cependant pas univoque.

²² Guy Girard de Charbonnière. « Sans jamais l'avoir rencontré, Céline conçut à l'égard de M. de Charbonnière [...] une haine qui l'anima jusqu'à sa mort. Il le tint responsable de son arrestation et l'accusa de s'être démené pour obtenir son extradition [...]. » François Gibault, *op. cit.*, p. 91.

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

assassin, comme l'Époque. Il est clair, en tout cas, que la chronique ne s'adresse qu'apparemment à cet empêcheur de poursuivre et d'enchaîner en rond. C'est une voix sœur, intempestive par nécessité, qui fend, déchire, empêche la narration de prendre, la désamorce. Céline n'a pas la folie, en mémorialiste lucide, de se refaire devant nous une innocence; sa justification passe au contraire par la mise en scène d'un procès inachevable qui ne peut que se reconstituer sans fin – jusqu'à la fin de l'œuvre – dans cette interruption orchestrée en interrogatoires impromptus et serrés où la condamnation est rejouée sur tous les tons, tous les rythmes.

Je tiens pas registre de mes bontés, foutre dianre Dieu c'est impossible! Tout m'est parti! d'un bord à l'autre, de vive force, à la douceur... preuve : passe et peau! Cachot pour finir! Normal!

– Vous avez joui!

– C'est possible!

– Vous avez raison!

– Quel mérite?

Grand bien leur fasse! Je réfléchis là, c'est le moment, je les regarde. Je vous coupe mon récit. Les gens m'ont traité pas très bien. C'était la curée, bordel sang! Ça a commencé en 14! [...] D'autres viendront, emporteront d'assaut le local la bibliothèque... Je réfléchis... j'anticipe. [...] Ça se passera devant une foule immense, toute la ville en fête! Ah je m'exalte, c'est ma nature... mais j'abandonne pas mon propos ni mes visiteurs, ni vous.

– Voilà un homme qui déraile!

Vous me froisseriez... ce serait me juger très sommairement!... [...]

– Ah, vous naviguez en plein rêve!

ANNE ÉLAINE CLICHE

– Moi? Je rêve pas! Je vois là Clémence et son fils, ils reniflent!... ils reniflent ma bibliothèque, mes hardes, mes curiosités très vendables... (p. 33-34)

Ou encore :

Laissons ces petites!... Le grave c'est mes yeux... Je peine pour écrire, j'écrouille...

– Il faisait plus noir dans les mines!

Votre méchanceté est très au fait! Ces murs décollent, j'éponge les flaques... de quatre pattes, je me relève vraiment mal...

– Ah la réclusion!... il se plaint! on l'aurait eu villa Saïd²³!

– Vous y étiez villa Saïd? de quel côté? C'est indiscret?

– Et Luppenthal [entendez Buchenwald] alors dites voir?

Je vous excède. C'est pas fini la bisbille! Fer pour fer! Allez-y! Coquille! et toute la lame, et fendez-vous! poitrail! où que vous étiez en août 14? (p. 51)

La voix se dédouble, se coupe sur son arête, et les tirets, qui sont les signes habituels du relais, ne relayent qu'une fois sur deux. Le présent de la parole rend la vision, la produit, l'impose de force; le souvenir est une actualité lancée à la face du lecteur-négateur qui vient dans l'écriture non comme un adversaire mais comme un allié. Au point que le « vous », où l'on se reconnaît peut-être un moment, lecteur interpellé, agressé, honni, ne cesse de nous évincer en même temps qu'il nous convoque. Le « vous » est ainsi constamment retourné à l'envoyeur puis relancé au delà,

²³ Tribunal para-légal d'épuration.

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

dans un temps qui n'est plus celui de l'interlocution mais bien plutôt celui de la parole en acte : « je vous oubliais ». Le procès, en effet se construit en miroir. Là se tisse la complicité avec le lecteur, complicité nécessaire à la révélation en cours. Le « vous » désigne d'abord cette voix accusatrice anonyme qui représente pour Céline la voix d'une collectivité, englobant le lecteur qui, au nom de la justice, l'a menacé de mort, forcé à fuir, et finalement pillé, dépossédé de nombreux manuscrits dont il ne finira jamais de pleurer la perte. Par cette voix, l'accusation trouve une assise plus générale, car il s'agit de faire entendre que l'écriture de Céline, celle que vous êtes en train de lire, celle de *Féerie*, suscite la folie, déchaîne la justice, met la France sens dessus dessous. Pourquoi? Parce que *Féerie* est précisément le livre de la rédemption par le rire et la musique, par le souffle et l'expansion du cataclysme en train de devenir savoir, vérité, lumière. Vous avez outragé et pillé Céline? Il vous reste à le lire, à l'acheter, à Évangéliser les masses avec ses œuvres. Et si, par malheur, vous êtes atteint d'un cancer du colon, hypothèse qui permet momentanément à l'auteur de vous imaginer en contorsions devant votre glace pour apercevoir l'orifice, en vérifier l'état,

n'allez pas mourir sans *Féerie*! [...] Achetez *Féerie*! le livre qui vous réjuvene l'âme, boyaute le boyau! poudroie les soucis!... humeurs, avaros! avaries!... rosit, dilate, rate! bile! pocondre! pas trente-six œuvres! pas trente-six mots! *Féerie*! » (p. 158).

Enfin, si vous avez perdu le sens de l'Histoire, *Féerie* vous dit par quel bout prendre la France (p. 167). Ce livre est votre salut et, du coup, celui de Céline qui se voit sortir de prison et regagner la France, Montmartre. Il s'agit de racheter le mal par le mal, l'écriture par l'écriture. Car Céline soutient que ce ne sont pas les pamphlets seuls qui l'ont perdu mais son œuvre tout entière, *Voyage* plus que tout le reste. Ce qui importe désormais, c'est de raconter comment la parole vient au corps et comment l'histoire qui est faite pour aboutir à un livre, a mené le visionnaire écrivain au

ANNE ÉLAINE CLICHE

martyre. Révélation d'une jouissance universelle pour la mort.

Oh maldonne totale! mon ambition n'est pas aux Arts! ma vocation c'est la médecine!... mais je réussissais pas beaucoup... et la médecine sans clients!... Le roman est venu... j'ai continué, alas! alas! tout petits bénéfices d'abord et puis menottes! cachot! haines! n'écrivez jamais!

Encore au début, tout début, je fredonnais... je me disais ça sera de l'Opérette!... J'aurais eu tellement moins d'ennuis!... mais par timidité sans doute, le manque de relations j'en suis demeuré au libretto... et puis de rudesse en rudesse voilà trois mille portées qui tournent prose!... et de prose en prose, plus triste! toute noire! roman! Vous voyez cette dégringolade! Alas, vous connaissez la suite! De mal à l'aise en pire et pire, de jurons en tonnerre de Dieu, c'est tournée l'Infamie finale, martyre, grossièretés!... (p. 43).

Voilà comment lire l'aventure célinienne, celle d'une opérète qui a mal tournée et conduit à la condamnation à mort son auteur pour infamie. Céline travaille dans toute son œuvre à généraliser l'opprobre à l'ensemble de son écriture : *On m'emprisonne, on veut ma peau au nom des pamphlets? Qui croit cela? C'est à Voyage qu'on s'en prend secrètement, par jalousie, racisme, haine collective du Verbe.*

– Vos crimes là que vous en crevez, c'est rien à faire! c'est votre malédiction vous-même! votre *Bagatelles!* vos ignominies pataqués! votre scélérateuse imageuse, bouffonneuse! [...] – Si j'étais pas tellement astreint, contraint, je supprimerais tout... surtout le *Voyage*... le seul livre vraiment méchant de tous mes livres c'est

FÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

le Voyage... je me comprends... le fond sensible...²⁴

Évidemment, l'infamie c'est *Bagatelles* et les autres pamphlets. Textes qui tirent à bout portant sur « les Juifs », qui traitent les Français d'ivrognes assujettis lâches, visent à les dégoûter d'une guerre imminente, et attaquent de front les avatars de la modernité, les ambitions matérielles et le sens pratique qui tuent la librairie. Ces livres écrits dans l'urgence sont des passages à l'acte où la « prophétie », l'annonce, l'Appel, œuvrent au service de l'inconscient et de l'inconséquence. La virtuosité de Céline, c'est important de le souligner, tient toute dans la mise en scène de l'antisémitisme comme idée fixe, obsession, délire *chronique*. Mais quelque chose, là, a lieu, se noue au délire historique, et le prend de vitesse. Il ne restera à la fin de la guerre que la fuite pour celui qui a signé de son nom propre une scène collective et anonyme. Parvenu au fond de cette cellule de Copenhague, Céline reprend son délire, dirait-on, pour lui redonner sa forme subjective limite, la dissocier du délire collectif. *Féerie pour une autre fois* est en effet une répétition, une reprise déployée, dépliée, rejouée des pamphlets, et qui pourrait bien s'intituler « Bagatelles pour une autre fois », pour un second tour. Et cette fois, le paria, le « Juif », c'est Céline, l'être immonde, déjeté, déshumanisé au point, à deux reprises, de se représenter en chose réduite à sa matière cloacale... mais toujours parlante.

Certains voient là une diversion, une manière de détourner l'accusation, de ne pas répondre de ces propos diffamatoires antisémites que sont sans conteste les pamphlets, mais qu'on ne peut, quoi qu'on dise, isoler de l'ensemble, arracher à la verve et au blasphème de toute la prose célinienne. Il faudrait d'ailleurs analyser de plus près le signifiant « juif » qui hante ces textes, on verrait à quel point « l'antisémitisme célinien est un thème et non une

²⁴ Louis-Ferdinand Céline, « Préface à une réédition de *Voyage au bout de la nuit* », *Céline. Œuvres complètes tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1113-1114.

ANNE ÉLAINE CLICHE

thèse²⁵ ». Juif, en effet, est le mot pour nommer le rouage enrayé du système qui conduit l'homme au massacre. Cette fonction thématique permet dès lors d'inverser la désignation et d'appeler « juif » tout représentant de ce rouage, même celui qui ne l'est pas²⁶. Dans l'après-coup de ces textes qui le déportent littéralement outre-là, Céline, excédant ses accusateurs, universalise sa damnation par l'écriture, non pas tant par esquive, ruse déplacée ou déni, que par Culpabilité revendiquée puis cultivée, ressassée, passée au couperet de la phrase dans une visée apparente (et dérisoire) de rachat qui s'organise comme une « infinitisation » du temps. Le terme est incongru, mais je n'en trouve pas d'autre pour décrire le travail opéré par cette écriture sur l'instant, la seconde, l'infini particule toujours divisible du temps qui reste. On se souvient de la flèche de Zénon qui vole vers sa cible, mais ne l'atteindra jamais puisque l'espace qui la sépare du but se révèle mathématiquement divisible jusqu'à l'infinitésimal qui est précisément ce que Céline propose comme *émotion*, sortie explosive de l'hystérie et fin du Temps par présent toujours renouvelé. Paradoxe certes, puisque la proposition de Zénon d'Élée est contredite par les faits. Cependant, l'histoire et l'écriture ne s'élaborent pas par additions de faits mais par expansions et contractions de l'événement soumis aux paradoxes de la perception et de l'énonciation. Ainsi, l'infinitésimal n'est pas dans ce qui est donné à voir mais dans le temps pour dire la vision, qui d'ailleurs ne correspond plus au champ géométral de la perspective mais à celui, vocal et vertigineux, de l'oreille. La vision célienne se donne à l'oreille, bruit et fureur, chansonnette et hurlement.

Dans cette fragmentation inachevable, peut en effet se reconnaître le rachat d'une Faute ou le paiement d'une

²⁵ Marc Hanrez, *loc. cit.*, p. 71.

²⁶ Il ira même jusqu'à traiter Hitler de juif! Voir Émile Brami, *Céline. « Je ne suis pas assez méchant pour me donner en exemple... »*, Paris, Écriture, 2003.

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

Dettes (ce qui revient au même) envers la Parole; Dette ou Faute dans la mesure où l'écrivain a par avance usurpé la place d'un Dire qui l'aurait engendré et dont il décide de se faire le proférateur sinon le prophète, c'est-à-dire aussi le Sacrifié. Écrire – et pour Céline, il semble que cette vérité se soit immédiatement imposée –, c'est en quelque sorte s'arracher à l'ensemble des morts que sont les corps procréés, pour s'incarner dans le Verbe, c'est-à-dire retourner la langue maternelle dans la matrice pour la rappeler à sa jouissance d'engendrement. Ce n'est pas là jouer avec les mots. La position théologique et mystique que Céline s'est donnée en écrivant et en signant son œuvre, cette posture de bouc émissaire qu'il a lui-même orchestrée, « musiquée » dans le Réel de l'Histoire par la seule force de cet acte symbolique radical que constitue son écriture, dit bien à quel point il en va chez lui d'une Incarnation par le Verbe qui implique un rachat, mais un rachat que cette Incarnation intempestive ne consomme pourtant jamais. Le « je » au centre des romans de Céline dit bien, en tout cas, de quel paiement il retourne. Sur cette question, la clairvoyance et l'acuité du premier concerné demeurent sans égal. À Zbinden qui constate cette importance du « je » et sa fonction première de saisie subjective nettement éloignée de l'exhibitionnisme narcissique ou esthétique, Céline explique :

Je crois que j'ai eu, inconsciemment sans doute, mais j'ai eu grand soin de ne pas être mandarin de la littérature; je l'ai pour ainsi dire cherché. Et pour tout avouer, si je me suis mis tant de gens à dos, l'hostilité du monde entier, je ne suis pas sûr que ce ne soit pas volontairement. Précisément pour ne pas être populaire, ne pas avoir à être flatté par un tel et prendre de l'importance, ce qui est une chose hideuse, n'est-ce pas? J'ai donc cherché pour ainsi dire la modestie, et même la réprobation générale. Je ne peux pas dire que je l'ai absolument cherchée, mais enfin, ça s'est

ANNE ÉLAINE CLICHE

trouvé. [...] Je ne me suis pas tu en 37 ou 38. Je n'avais qu'à me taire, on me laissait bien tranquille. Je me suis mis dans une histoire bien horrible, et cela m'a valu un détachement et une hostilité totale [...].²⁷

On ne saurait mieux reconnaître la logique du sacrifice qui fonde ce style, cette langue. Et c'est justement cette logique qui permet aussi d'affirmer que l'écriture de Céline est une mise en traitement de la Chute (la sienne), comme traitement du temps. Chute avérée dans la damnation saisie brusquement comme *cause* de l'écriture. Cette damnation qui, dans le réel, est l'effet d'une écriture déterminée – celle des pamphlets –, se découvre pour Céline causalité de l'écriture, de la signature. La damnation devient le sens enfin révélé du sujet; mais, de manière plus politique et polémique, cette damnation publique est l'occasion d'une révélation collective sur la haine universelle. Quant au paiement, il est dans cette restauration de l'*émotion*, c'est-à-dire, dans la mise à disposition verbale, auditive, d'un corps subtil devenu pur sens, lettre; corps subtil qui serait, peut-être, la part «éthique» de l'être, dans la mesure où il en est la part toujours en devenir, en travail dans la vie du Verbe. En décrivant les pires horreurs : hystérie, haine, massacres, catastrophes, Céline invente une langue «féerique», c'est-à-dire, pour parler comme les cabalistes, exclusivement occupée à libérer les étincelles (ou «brisures») de l'histoire. Pour le cabaliste Isaac Louria Achkenazi (1534-1572), l'Histoire est en effet la succession des tentatives par lesquelles la divinité, éclatée après la contraction (*tsimtsoum*) de la Création, essaye de réaliser la réparation (*tiqqoun*) et de délivrer les étincelles captives dans les brisures des vases qui l'avaient recueillie pour permettre le vide originel de sa Présence²⁸.

²⁷ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec Albert Zbinden.*, p. 938.

²⁸ Selon la cabale du *Zohar*, l'apparition du monde divin et terrestre provient d'une volonté de la divinité éternelle de créer quelque chose en dehors d'elle-même. Comment? Louria appelle *tsimtsoum* le processus

FÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

C'est par l'*émotion*, des petits bouts d'émotion vibrée qui sont, pourrait-on dire, les fragments purs de l'adresse, de l'atteinte, l'éclat du sens, sa pointe, son incise et non son poids, sa charge, sa masse, sa teneur; par le bout de chair que le sens charrie et dont le repérage, la « prise » exige un travail incessant – « l'émotion vient du trognon de l'être, pas tant des burnes, ni des ovaires... le travail sur l'émotion vous met l'artisan à l'épreuve, qu'il lui reste plus beaucoup à vivre...²⁹ » –, c'est par cette libération, dans la langue maternelle, des particules du trognon de l'être, qui sont aussi étincelles de Temps, que l'écriture de Céline se met en devoir de le faire, lui, l'écrivain, payer de sa peau. C'est ainsi, pourrait-on dire, qu'il répond au désir de l'Autre qui est désir de mort. Paiement dont il s'acquitte de manière insistante en plaçant décidément son œuvre au registre du Comique. « On est en pétard de Mystique! Quelle histoire! »

Je vous rattraperai au charnier

Interné par les Danois qui refusent de l'extrader tant que l'accusation de trahison lancée contre lui par ses compatriotes ne se trouve pas fondée, étayée, irréfutable, Céline commence *Féerie* avec le sentiment aigu de régler une dette avant de mourir. La dette n'est pas celle qu'on espère : celle contractée envers un pays trompé et bafoué.

de création d'un vide qui désigne la contraction de la divinité en elle-même (le Talmud désigne par *tsimtsoum* la contraction de Dieu dans le Saint des saints). Selon la cabale lourianique, les vases qui contenaient la divinité contractée ont permis de produire la création par émanation. Mais une catastrophe s'est produite (appelée *chevirah* : brisure des vases), qui a fait éclater les vases et a désintégré les pouvoirs émanants de Dieu. Cette catastrophe, soutient Louria, a été produite par une révolte au sein du royaume de Dieu qui a compromis le processus d'émanation des rayons (*séfirot*). Pour ce cabaliste, l'Histoire – le temps – est donc succession de tentatives pour délivrer les étincelles de divinité captives des brisures ou tessons. Dans le monde créé, c'est à l'homme, et en particulier au peuple d'Israël, qu'il incombe de procéder au *tiqqoun*. Voir entre autres le *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Cerf/Laffont, 1996.

²⁹ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, p. 31.

ANNE ÉLAINE CLICHE

Aucune faute n'a été « formellement » commise contre la France, aucune collaboration n'a été entreprise, encore moins envisagée; la faute est ailleurs : originaire, archaïque, elle souille tous les souvenirs d'enfance, et c'est la haine de soi, inculquée comme un devoir par la famille qui aime ce fils et le protège mais n'en cultive pas moins cette tare qui se transmet dans la filiation comme un bijou précieux; haine de soi dont l'écrivain va « transposer » tous les matériaux, pour rendre à son histoire son statut de délire partagé. Dans tous les entretiens qu'il a accordés à la fin de sa vie, Céline ressasse cette enfance au Passage Choiseul, caractérisée par l'assujettissement à la clientèle, aux gens riches, aux patrons.

Ma mère me faisait de la morale elle-même. [...] Elle me faisait toujours remarquer que la cliente était un objet sacré. [...] il s'agissait, une fois pour toutes, de les remercier de bien vouloir nous faire vivre, très humblement, n'est-ce pas³⁰.

De cette morale avilissante, il fera justement, entre autres, dans *Mort à crédit*, un « bijou » dérobé par le sexe béant et baveux de la Mère-Gorloge³¹. Retour à l'envoyeur de ce legs qui n'en finira plus de rentrer dans sa gangue première d'où il n'aurait jamais dû sortir. La haine de soi est l'autre nom de la faute qui vient du commencement : « [Ma mère] elle a tout fait pour que je vive, c'est naïtre qu'il aurait pas fallu. [...] Je demandais pardon à propos de n'importe quoi, j'ai

³⁰ « Interview avec Pierre Dumayet (*Radio-Télévision française*) », *Cahiers Céline 2*, p. 59.

³¹ Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, p. 190 et suivantes. Le bijou ciselé qui représente l'avenir commercial du patron Gorloge et que Ferdinand porte toujours sur lui, attaché avec trois épingles à *nourrice*, est en effet volé, gobé par les « décombres », la chose, la « nature » juteuse de la patronne, dans une scène de séduction mémorable. Le jeune Ferdinand sera bien sûr reconnu coupable de ce « vol » par toute sa famille devant laquelle il ne tentera même pas de se justifier. « C'était plus la peine d'insister... Parler à des engelures pareilles?... Ils étaient plus blindés que tous les gogs de tout Asnière! Voilà mon avis. » (p. 196)

FÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

demandé pardon pour tout³². » Il n'y aura pas d'autre moyen de payer pour cette faute reçue en héritage, que de la Recevoir en son nom jusqu'à rendre ce « nom immonde » (p. 36). Réception qui ne peut se faire qu'à retourner le Temps sur lui-même, qu'à révolter le temps de la filiation selon un principe de dilatation et d'expansion qui donne au présent sa puissance de suspension : arrêt par démultiplication du fragment, par déflagration et liquéfaction des corps.

La Chute nous a fait entrer dans le Temps; la sortie du Temps et l'hypothèse du rachat se joueront donc, bibliquement, par la reprise orchestrée de cette Chute, selon une partition qui en donne le rythme, la scansion et l'impossible achèvement.

Oh, faut que je me hâte, nom de Styx!... Je
veux pas décéder puant d'âme!... La charogne
c'est rien, c'est l'ingratitude qu'est tout!... Je
veux reconquérir l'estime!... ma propre estime!
[...] ... ma mère d'abord!... Je veux que mes
morts me reconsidèrent!... [...] Gaieté ma force!
(p. 104).

Faire rire, tout est là, seule opération qui peut prendre à bras-le-corps l'horreur, la haine de soi, la haine de l'Époque – qui est, pour Céline, le désir de l'Autre – pour en faire un ballet apocalyptique : opéra et chorégraphie. Le principe de retournement passe par le spasme, c'est-à-dire le corps. Corps marqué par l'Époque et la guerre, corps malade en proie au vertige, aux hallucinations auditives et à la fièvre. On sait que le racisme et l'antisémitisme ne sont pas tant une haine de l'Autre qu'une haine de soi³³. Si on l'a oublié, Céline va s'en souvenir « trop tard » mais va mettre son

³² *Ibid.*, p. 56.

³³ « L'humain ne sait quel soi-même devenir, et quand il le sait, il ne ressent les différences comme des menaces pour son identité que lorsqu'il les voit se rapprocher trop près de lui, vouloir s'assimiler à lui [...] » Daniel Sibony, *Écrits sur le racisme*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 10.

ANNE ÉLAINE CLICHE

écriture au service de cette mémoire. C'est donc aux Juifs qu'il va entreprendre de s'allier plus visiblement à partir de sa condamnation, dans ce qu'il appelle sa « grande attaque contre le Verbe ». Identification au rival qui le travaille depuis toujours, mais qu'il va enfin mettre au travail dans sa défense et sa chronique.

Question Juifs. Imagine qu'ils me sont devenus sympathiques depuis que j'ai vu les Aryens à l'œuvre : fritz et français. Quels larbins! abrutis, éperdument serviles. Ils en rajoutent! et putains! et fourbes. Quelle sale clique! Ah j'étais fait pour m'entendre avec les Youtres. Eux seuls sont curieux, mystiques, messianiques à ma manière. Les autres sont trop dégénérés³⁴.

Une chanson traverse *Féerie I*, chanson fort sombre et lugubre qui provoque par associations et ressentiment un fantasme éblouissant de persécution³⁵. La chanson commence, se donne par fragments et collages d'où surgissent les écrivains et académiciens, ennemis de Céline : Ciboire [Craude], Nartre, François [Mauriac], Aragon, Elsa Triolet se joignent à Clémence, l'amie en visite, puis à Toto, Clémentine et la tante Estrême, personnages de la chanson, pour liquider Céline dont le corps enfermé et malade, purulent, collant, aveugle, est jeté en tas dans une brouette puis balancé hors les murs de la prison danoise à travers un chemin cahoteux qui mène à une fosse à purin en banlieue

³⁴ Lettres à Albert Paraz datée du 17 mars 1948, *Cahiers Céline 6*, Paris, Gallimard, 197, p. 63.

³⁵ La chanson qui engendre tant d'événements fantasmatiques s'intitule *Règlements* et commence ainsi : « Je te trouverai charogne/Un vilain soir!/Je te ferai dans les mires/Deux grands trous noirs!/Ton âme de vache dans la trans'pe/Prendra du champ! Tu verras cette belle assistance/Tu verras voir comment que l'on danse/Au cimetière des Bons-Enfants!/Mais voici tante Estrême/Et son petit Léo/Voici Clémentine/Et le vaillant Toto/Faut-il dire à ces potes que la guerre (fête) est finie? [...] ». Céline chante lui-même cette chanson sur le disque qu'il a enregistré en 1955.

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

de Paris. Ce rêve éveillé d'une condamnation au charnier transpose l'enfermement pour « trahison » en une liquidation de l'écrivain pour raison de style par les rivaux et les jaloux. Manière de reporter une vérité sur une autre, mais surtout de redéfinir la faute pour la « signer » et se séparer radicalement des opportunistes de l'Histoire.

L'accusation lancée par Sartre, calomnie selon laquelle Céline aurait été payé pour écrire ses pamphlets, recevra une réponse claire dans « À l'agité du bocal³⁶ ». Mais dans *Féerie I*, cette accusation devient persécution qui tourne à l'horreur et à la comédie, et se transforme en véritable fantasme de mise à mort selon un scénario où le persécuté – Céline – est réduit à une chose, bout de viande pourrie, espèce de bouillie, de merde, d'ordure jetée dans le purin qui sert d'engrais aux terres agricoles. Les écrivains Ciboire, Nartre-Bartre-Sartre, Aragon, Triolet en tête, entrent dans la cellule de Copenhague où l'accusé « télévisé » ses souvenirs, et s'en prennent au manuscrit en train de s'écrire, puis au corps de Céline.

Ils me massacrent mon texte! Ils renettoyent
ma cellule!... encore un bout de viande!... Ils
rapetassent tout, me ramalgament! Os!
filaments! et la brouette! et on repart! [...] Je
suis plus qu'un tas une gélatine à fond de
brouette! et *ding! bing!* [...] Je vois le même
Bartre et la petite Elsa... [...] Moi qu'ils
désignent! moi qu'ils dénoncent!

– Il est payé! Il est payé!

Ils me hissent littéralement! et d'un coup!
plaouf! ils me basculent!... Au purin et *plouf!*
[...] Ils en peuvent plus de rire! François en

³⁶ Sartre écrit dans *Réflexion sur la question juive* en 1945 : « Si Céline a pu soutenir les thèses socialistes des nazis, c'est qu'il était payé. Au fond de son cœur il n'y croyait pas. » « À l'agité du bocal » est publié dans *Les Cahiers de L'Herne L.-F. Céline*, Paris, L'Herne, 1972.

ANNE ÉLAINE CLICHE

souliers de satin!... le môme Nartre! [...] je voyais pas du fond de ma brouette... [...] Mais là je les voyais bien au rebord!... Ils me surplombaient! ils me pissaient dessus... tous!
(p. 133-136)

Céline ne répétera jamais assez qu'il s'est jeté dans l'Histoire gratuitement! « Je suis femme du monde et non pas putain, n'est-ce pas. Par conséquent j'ai des faiblesses pour qui je veux³⁷. » Cette accusation d'avoir agi par intérêt est pour lui la pire insulte puisque c'est en son nom seul et par « orgueil », dira-t-il encore, qu'il a écrit ses « bagatelles ». Voilà bien la vérité qu'il va charger *Féerie* de restituer au monde. Ce devenir-chose du corps célinien, avec son comique clownesque, n'est cependant pas sans évoquer les immenses fosses communes dans lesquelles ont été jetés tant de déportés juifs. L'identification fonctionne ici à outrance. Mais elle n'est pas née des événements récents; elle est là, au contraire, en fonction depuis toujours, elle est même fonction des événements et de l'engagement de Céline dans ses pamphlets contre la guerre. C'est une posture sacrificielle, perverse, qui là s'impose, et par laquelle l'écrivain reconnaît à sa manière – outrancière et insupportable – sa participation au désir de Mort. Dans cette identification ostentatoire à la fonction prophétique comme à celle du Sacrifié, il met en scène la revendication de son délire.

Le monde est matérialiste et il se demande : *Mais pourquoi? S'il a fait ça c'est, qu'il avait un intérêt.* Mais je n'avais aucun intérêt. C'était uniquement sacrificiel. Je me sacrifiais pour mes semblables... Ah bien mais... ils n'en valent certainement pas la peine. Et j'ai essayé de les faire couper à la guerre³⁸.

³⁷ Louis-Ferdinand Céline, *Entretien avec Albert Zbinden*.

³⁸ *Ibid.*, p. 942.

FÉERIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

Sartre ne pouvait imaginer une quelconque fonction de vérité propre au délire. Pour lui, *Voyage* est une vision du monde (*Weltanschauung*) nihiliste menant droit au suicide collectif, à la non-procréation et à la mort. Si Céline a écrit les pamphlets, ce ne saurait être par délire, encore moins pour mettre en exergue son délire. Seul l'appât du gain a motivé un tel acte. Les tenants de cette rationalité ne pourront jamais concevoir la fonction singulière du délire célinien : théâtre hyperbolique visant la révélation de la putréfaction à l'œuvre dans les rationalisations de l'histoire et du néant. « Ça ne leur est pas plus compréhensible que la quadrature du cercle... qu'on se jette dans une mêlée gratuitement. Et je suis gratuite. Je suis femme du monde. C'est tout³⁹. » Que le délire soit une donnée de l'Histoire, voilà ce que Céline va découvrir à son corps défendant. Il devra donc payer cette rencontre frontale avec la vérité. L'alliance avec les Juifs se fera dès lors obstinée, dans une rivalité revendiquée avec l'Écriture biblique. *Féerie pour une autre fois* se présente de manière explicite et décisive comme une reprise, voire une transposition musicale du Déluge, qui vise à redonner à cette catastrophe inaugurale du monde sa clameur et sa vérité actuelle. Le Déluge, soutient ce livre, n'est pas un mythe, c'est un récit historique dont le prophète est le chroniqueur capable de restituer non seulement le présent de la catastrophe mais son sens secret et littéral : le charnier de l'origine et le désir puissant qu'ont les hommes d'y reconduire une part d'eux-mêmes. Dans sa phobie de la guerre, Céline va se faire le Révélateur du « Mal ». On ne peut pas lire les pamphlets aujourd'hui sans se rappeler que la destruction des Juifs d'Europe usinée par les Nazis n'aurait pas presque réussie sans l'existence de l'antisémitisme deux fois millénaire toujours prêt à retrouver ses rationalisations les plus primaires. Là est le point de bascule de l'acte célinien qui, dans son inaptitude à communier aux idéologies de l'époque, s'abandonne à l'ivresse de la haine et s'expose pour sa part dans l'obscénité et la démence. Voilà en fin de

³⁹ *Ibid.*

ANNE ÉLAINE CLICHE

compte sur quoi se fondent le rire de Céline et son comique épouvantable. C'est pour cela aussi qu'il sera livré corps et biens et gratuitement à la vindicte. De là seulement, il pourra revenir hanter la conscience française, comme un fantôme ayant payé sa place de Mort. Témoin non pas des charniers, mais de la jouissance obscure qui les fabrique.

Le paiement n'est donc pas là où l'on pense! Il est dans cette coïncidence catastrophique entre un délire institutionnalisé et un délire livré tel quel à la meute qui le dénoncera après en avoir joui. C'est ce qui nous sera rendu en langue par la fragmentation du temps et la course de l'œuvre pour arriver là où nous sommes selon un trajet infiniment divisible. Apocalypse et Genèse.

Le ciel de Céline

J'ai commencé notre récit des Maudits, par le bombardement de la Butte. Comme c'est drôle à remémorer. Je place Gen Paul en chef d'orchestre du Bombardement – il dirige tout sur la haute plate-forme du Moulin avec sa canne, l'esprit du mal, que tout le paysage gondole enfle gonfle les maisons perdent leurs formes. Tout chahute. C'est l'esprit de ses tableaux qui se réalise. C'est le sabbat à Popol⁴⁰.

L'accusateur-lecteur anonyme, la rumeur publique qui ne cesse de se faire entendre dans la voix du chroniqueur ne

⁴⁰ Lettre 32, datée du 28 mars 1946, *Lettres de prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen (1945-1947)*, Paris, Gallimard, 1998, p. 84. Le titre *Les Maudits* a varié pendant plusieurs mois : « Du côté des maudits » (26 février), « Au vent des maudits », « Soupirs pour une autre fois » (10 août), « Charms pour une autre fois » (13 août), enfin « Féerie pour une autre fois » (15 août). Quant à Gen Paul, peintre de Montmartre et ami de Céline (1895-1975), il se retrouve ici hautement transposé dans le personnage de Jules. Les tableaux de Gen Paul ont fait l'objet d'une exposition récente à Montmartre en 2001. Céline était un grand admirateur de cet artiste expressionniste dont la sensibilité est très proche de la sienne.

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

suffit pas. Il faut un double, un vrai, Créateur et Démiurge, un frère ennemi biblique, c'est-à-dire jaloux : un Jules-Julot-Jaloux, responsable du désastre : ce sera un artiste de génie, cul-de-jatte et tout-puissant. Jules est un sculpteur, peintre, musicien, un artiste qui a tous les talents; c'est un miroir, « Julot mon frère, mon cœur, mon faible... » (p. 175). Une espèce d'avorton ivrogne, envieux des beaux yeux de Ferdinand qu'il accuse de lui voler ses modèles, qu'il traitera de Boche en pleine rue au début du bombardement allié sur Paris, ce qui va entraîner la chronique dans un second tour, et un second volume enfiévré, rempli de bruits et de fureurs. En attendant, le mémorialiste, au fond de sa prison nous décrit l'atelier de Jules dont le plafond est, sans qu'on s'en doute encore, une promesse d'avenir imminent : « que je vous promène dans sa cagna... son plafond était à se souvenir... tous des paysages à l'envers!... toutes ses toiles fixées au plafond... la revue de ses Époques! » (p. 181). Jules, c'est le monde à l'envers, c'est-à-dire le nôtre, l'envers exact des danseuses qu'il sculpte et peint, c'est le ballet diabolique, le maître de tous les trous : celui du sexe des femmes qu'il fait poser jambes ouvertes, celui du ciel crevé qui s'ouvre comme une bouche avaleuse, celui de l'ascenseur défoncé où vont disparaître les corps bombardés : maître des gouffres et du cloaque dont Céline est le Voyeur, l'Annonciateur, la Voix. Jules adore les danseuses qui passent devant sa fenêtre pour aller au 7e chez Céline, dont la femme Arlette-Lili est professeur de danse. Le cul-de-jatte les racole sur le trottoir, au pied de l'immeuble, et les « monte » en compositions périlleuses et légères. Petit bout d'homme dont la tête est à hauteur du sexe des femmes, il roule dans sa caisse pour le bonheur de ces dames réjouies et caressantes. Même Lili ne le rejette pas lorsqu'il s'enfile entre ses jambes comme un phallus de comédie. C'est d'ailleurs cette scène « primitive », à laquelle assiste Ferdinand, qui va inaugurer la féerie du ciel. Les femmes, c'est entendu, exigent leur part de viande, elles adorent ce gros poupon-tronc. « Arlette, pensez! [...] Elle l'avait en affection... son malheur... son terrible atout!... pauvre Jules plus indulgente que moi, certes! maternelle! »

ANNE ÉLAINE CLICHE

(p. 202). Arlette est la grâce, la douceur, elle est l'amour. Et c'est elle que Jules, *un jour*, prend en pleine rue, agrippe, « la tête sous la jupe à Arlette » (p. 204-205) au moment exact où le ciel est traversé par les avions. Tout le monde a le nez en l'air, Jules sous la jupe d'Arlette lui bouffe l'entre-cuisse, les autres, la foule, tous regardent le combat qui s'annonce dans les nuages. La coïncidence est exacte, sans décalage, et le contrepoint se scande avec l'arrivée de Ferdinand émergeant du métro pour assister à cet écrasement général des corps compacts autour de ce noyau d'extase qu'est le couple formé par la danseuse et le phallus à roulettes, couple qui sera bientôt brisé par la foule qui n'en a que pour le spectacle aérien.

L'inauguration du bombardement de Paris est produit comme la scène d'un simulacre de castration, celle de la femme, de la mère plutôt, puisque cet amour de Lili pour Jules en est un maternel, et parce que le cul-de-jatte est un corps-trognon que les femmes se partagent et cajolent; c'est aussi cette scène que Jules, arraché à sa caisse par la foule en transe, précipité au fond de sa tête dans les glaises et la boue de l'atelier, morceau de chair sans jambes, moignons renversés, décide de transformer en théâtre d'accusation :

Boche! Boche! qu'il me chuchote alors, Boche!
de dessous le sofa, là comme il est, tremblant
dans les glaises, la merde! [...] Ce fut ainsi... Ce
fut tel... Je revois tout!... le scandale! Je revois
juste!... Je me rebiffais? Je lui sautais sur le
lard?... le trèpe là autour, la curée!... ils
m'écharpaient! » (p. 207-208)

Voilà bien le commencement fictif de l'Histoire, moment où tout se noue, s'ordonne, s'enclenche. Arlette ira poser quelques minutes pour Jules, jambes ouvertes – une fois n'est pas coutume – par tendresse, pitié, et pour rire. Ferdinand est chassé de l'atelier, traité de tueur, de Boche et d'Assassin par le cul-de-jatte artiste, sous les rires de son modèle, devant la foule excitée par les sirènes, les flics, la

FÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

« passive » (p. 213-214). Le vertige, les bourdonnements d'oreilles, la fièvre, envahissent Ferdinand qui tombe dans le caniveau avec sa petite chanson, toujours la même; c'est l'explosion du déluge et la fin de *Féerie 1*. La complicité entre la femme et le faux phallus semble exciter le cosmos tout entier, c'est le déchaînement des puissances. L'accusation de trahison est venue de ce bout de corps-tronc infernal qui a le pouvoir de créer le monde et de l'abolir par son art, Satan pervers, instrument de jouissance qui ne triomphe que par la complicité des femmes.

L'Arlette sur le lit-cage, là, nue écartée... elle se met à rire! Ah mais à rire! rire! [...] Je m'en vais... Je m'en vais... Ce coup-là, je sors. Eh bien c'est de ce moment... là, je repense... de ce moment-là même... là juste!... et puis la suite... tout ce qu'a suivi... que les horreurs ont commencé... vraiment les horreurs!... qu'on a été de ces traqués, je peux dire traqués si malheureux pires que bêtes! [...] Je te la ferai en glaise ta Fatma! en glaise laquée! Regarde! [...] À la langue là, eh tueur! comme ça à la langue!... Il m'appelait tueur! Moi! Je connaissais sa langue. Je savais. Il me la montre encore comme il la ourle!... En O!... en Z!... en V!... du bout! (p. 212-213)

La langue de Jules qui fouille les sexes et moule les danseuses, sa langue de virtuose joueur de bugle, tournée, ourlée, plissée en six, en huit (p. 195), trace les mêmes lettres que les avions bombardiers dans le ciel de Paris. Retour sur la scène inaugurale : la langue de Jules sous la jupe d'Arlette en pleine rue :

Arlette peut pas bouger, remuer... elle peut!... elle pourrait! elle est forte des cuisses! elle pourrait y écraser le visage! la foule bouge plus... Les houles contraires... c'est les trajectoires à présent!... les sillages au ciel!

ANNE ÉLAINE CLICHE

plein le ciel! les géants S!... des O!... les Z!....
[...] Un géant V... (p. 204/215).

Il y a, pourrait-on croire, une analogie singulière et certaine entre le sexe féminin et le ciel du Déluge, surface d'inscription et de perforation, page d'écriture performatrice d'avalanches, d'explosions et d'anéantissements-engendremments; une analogie selon laquelle la crevasse du ciel, le trou béant d'où vont pleuvoir les bombes serait à mettre en rapport avec cette béance originelle d'où les corps ont chu. La chute – *Féerie* en serait la démonstration – n'est pas sans s'écrire avec la langue comme instrument de jouissance et de profanation. « Au commencement, dit Céline, était l'émotion. Le Verbe est venu ensuite pour remplacer l'émotion. [...] On a sorti l'homme de la poésie émotive pour le faire entrer dans la dialectique, c'est-à-dire, le bafouillage, n'est-ce pas⁴¹? » Le travail de l'écrivain consiste donc à ramener l'émotion dans la langue. Cela exige un retournement des corps sur ce trou par où la langue arrive... L'image n'est pas de moi, elle s'impose de manière vertigineuse dans *Féerie II* qui est une sorte de pure déflagration haussée à la dignité du roman. Mais la manœuvre a l'avantage de s'exposer à nos regards. Des trous s'ouvrent avec fracas, dans le sol, dans le ciel, dans le corps et laisse passer des langues dévoreuses, flamboyantes ou chantantes – et qui chantent toujours faux⁴².

Il s'agit finalement de faire œuvre pédagogique. *Féerie pour une autre fois II*, retiré *Normance*, travaille donc à secouer le lecteur apparemment ennuyé, assourdi par le premier livre, lecteur qui n'entend rien à cette affaire d'engendrement des corps par la langue et la lettre. Et quels corps! Lisant Céline, on est chaque fois forcé de se demander comme pour la première fois ce qu'est un corps.

⁴¹ Louis-Ferdinand Céline, *Louis-Ferdinand Céline vous parle*.

⁴² Les simulacres de phallus (ou phallus destitués) occupent l'écriture célienne. On se souvient de la jambe infirme, bâton sec qui fait boiter la mère dans *Mort à crédit*, et sur laquelle Ferdinand vomit en dénonçant le mensonge de la parole maternelle.

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

La réponse nous arrive : c'est un poids, un incontournable poids, une masse en proie à la chute. Il faut répéter, car il est clair pour Céline que personne n'entend. Il importe donc, cette fois, de faire entendre le bruit de la chose chue : *Brrroum! Brrroum!* sur 400 pages⁴³, de nous donner ça en temps réel, comme une épreuve, un exercice pratique, une expérience scientifique. Car il ne suffit pas de savoir que le corps est un poids, ce qu'il faut c'est l'éprouver, le ressentir. *Rendre* le corps, c'est le rendre à sa *motion* : sens secret de l'émotion célinienne. Question de rythme, de brisures, d'étincelles. La lecture est une secousse en langue depuis le début, elle a fait fuir le public⁴⁴. Il faut tout reprendre encore plus furieusement, c'est un enseignement par la force. L'événement, c'est le Commencement : Jules et Arlette dans la rue, la langue de Jules et les avions tournoyant dans le ciel : Tohu-bohu déflagré sur la ville de Paris à la veille de la Libération, Déluge d'avant l'Épuration et la fuite de Céline et Lili pour l'Allemagne d'abord, Sigmaringen, puis le Danemark.

Féerie est le roman du Commencement, Livre de la Genèse : récit hors du temps, qu'il faut donc rendre après coup comme un commencement sans mesure. Dans cette pédagogie de la Chute, il y a deux sortes de trajectoires : la propulsion vers le haut, l'éjection, l'envolée par explosions réverbérées; et l'écrasement au sol par dégringolade. Normance, le voisin obèse, c'est le poids maximal, la puissance d'inertie à laquelle tous se retiennent dans la descente comme à une poche de lest qui sert tantôt de bouclier contre les objets qui volent à vitesses variables, tantôt de coussin. Masse rempart qui peut se transformer en roc meurtrier, en bombe de viande, par effet de renversement. « Raconter tout ça après... c'est vite dit!... c'est vite dit!... On a tout de même l'écho encore...

⁴³ Philippe Bonnefis a fait le recensement méthodique et humoristique de tous ce déferlement sonore dans *Céline, le rappel des oiseaux*, Paris, Galilée, 1997, p. 167-169.

⁴⁴ La publication du premier livre de *Féerie pour une autre fois* n'a pas été reçue avec beaucoup d'éloges et passe presque inaperçue.

ANNE ÉLAINE CLICHE

Broum!... la tronche vous oscille... même sept ans passés... le trognon!... le temps n'est rien, mais les souvenirs!... et les déflagration du monde! » (p. 245). Le récit reprend là, c'est la première phrase du second livre. Ferdinand exclu de l'atelier, errant dans sa fièvre, est tombé sur le toit de l'ascenseur de l'immeuble par la porte ouverte; à moins que ce ne soit sur le trou d'égout en face de chez Jules? La mémoire ne tranche pas. Dans l'effondrement qu'a suscité la langue de Jules dans le sexe d'Arlette, Ferdinand ne distingue pas les bombardements de ses bourdonnements d'oreilles familiers et des vertiges qu'ils déclenchent, sorte de déflagrations intérieures qui remontent à loin avant cette histoire :

c'est pas d'hier que je fais des *braoum!*... depuis 14 à vrai dire... novembre 14 ... *broum!* je fus envolé par un obus, envolé! soulevé!... un gros déjà! un « 107 »! en selle sur « Démolition »... ma jument de « serre-file »! Sabre au clair! nom de zef! Je m'envolais! voilà l'homme! ah les souvenirs me brinqueballent » (p. 245-246).

La chronique ne peut s'écrire qu'au présent de la fièvre qui est la condition de la mémoire, sa mise au diapason de l'événement.

Voici Lili remontée avec Céline au 7e, les amis ont hissé le corps tremblant et l'ont mis au lit; tout tangué et valse et gicle, nous n'en sortirons plus. La féerie est cet éblouissant spectacle projeté en plein ciel : lumières incandescentes, couleurs somptueuses, « des sortes de petits tableaux d'artistes... » (p. 256). Pas étonnant, dans cette logique, que le Jules se retrouve par miracle au sommet du Moulin de la Galette, sous les fenêtres de Ferdinand, gesticulant avec ses cannes. C'est bien lui qui a tout déclenché, et c'est lui le chef d'orchestre de la fin des temps.

Oh, mais à cet instant juste, voici d'autres bobèches qui balancent... pendulantes, vert pâle!... Ah!... celles-là c'est les pires présages!

FÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

[...] vous auriez dit : c'est pas normal... ces bobèches nous appelaient le Déluge! et le Jules appelait les bobèches!... y a des signes aux cieux! ... savoir les déchiffrer c'est tout! c'est ça la vérité, le devoir! je l'ai dit à Lili illico! l'observation des choses d'abord!

– Jules ton bosco tronc d'ivrogne infâme peloteur céramiste est un sorcier qui doit flamber! lui d'abord! appelle-le qu'il saute! que ces simagrées durent plus! (p. 264)

Le Responsable est désigné, pointé du doigt : voilà le Mal que le chroniqueur tentera de faire reconnaître à la masse engluée des voisins précipités par la violence des bombes au rez-de-chaussée de l'immeuble. La scène est identique à celle de *Bagatelles*. Jules occupe la place du Juif par qui le Malheur arrive, et Céline est celui qui, délirant de ressentiment, prévient, annonce et veut révéler au monde le Coupable. C'est une manière, là encore, de répéter, de reprendre à zéro la posture des pamphlets en éclairant d'une lumière éblouissante le fond éminemment *subjectif* de la vision.

Y a des dénonceurs de périls! je suis de ceux! je suis de ceux! pourquoi? Alas! Vanitatas! pas un locataire m'écoute! un peu plus de nerf, de dignité, on s'élancerait tous à l'assaut! et la ballotte!... au feu! au feu! sorcier canaille cul-de-jatte acrobate! au four!... je leur répète!... je leur hurle!...

– C'est Jules! C'est Jules! À l'assaut! (p. 331)

Dès lors tout s'enchaîne selon les lois de la vision, les signes s'écrivent au ciel *Thécel! Pharès! Manès!* (p. 266) Comme le roi Belshassar qui a vu sa destitution écrite avec le doigt de Dieu sur le mur de son palais⁴⁵, le chroniqueur prophète déchiffre les simagrées de Jules telle une écriture

⁴⁵ *Daniel*, chapitre 5.

ANNE ÉLAINE CLICHE

hiéroglyphique qui oriente les foudres. Jules, le magicien diabolique (p. 270), le sculpteur en mal de four pour ses figurines a trouvé un brasier à sa mesure. Le « carabosse perfide, cabalique » (p. 281) projette l'univers entier dans le ciel, « la fantascopie, ça s'appelait autrefois » (p. 296), et puis dans l'inversion généralisée des mondes, il y a ceux qui tombent vers le ciel et ceux qui tombent vers le sol. Le Ciel et la Terre se heurtent, ils font cymbales (p. 352-353), inversion de la Séparation originelle qui forme des lèvres, une bouche et laisse passer une langue brûlante, assoiffée, qui lèche l'avenue et darde sa flamme. De même, la langue de Jules, au sommet du Moulin, est énorme de sécheresse. Langues de feu qui se précipitent sur les têtes comme pour une Pentecôte universelle. Nous sommes dans la catastrophe originelle, non pas la mythique, mythologique, métaphorique, mais la réelle, celle d'où nous avons chu, au bord de la matrice parlante et avalante, trou vocal qui ne cesse d'engendrer cette masse de corps-viande babillante et vouée à la mort. Les habitants de l'immeubles dégringolés d'étage en étage sont allés s'écraser en un cloaque visqueux geignant et chantonnant. Scène d'accouchement que ce bombardement de Paris provoqué par Jules. « Donc voilà la situation... faut pas que vous perdiez l'ambiance... y a la grande langue de feu du ciel, du trou du ciel, qui s'allonge sur tout Paris » tandis que les locataires précipités au rez-de-chaussée dans la loge de la concierge s'agglutinent et vagissent sous la table.

Ils sont un pudding gluant là-dessous... l'odeur!... [...] c'est ça les Déluges, des odeurs et puis encore d'autres... des trouvailles... [...] et je leur annonçais l'événement, la langue qu'était surgie du Ciel! qui s'étendait sur tout Paris! un trou du Ciel!... » (p. 388).

Le ciel de Céline est un corps cosmique, une matrice béante rendue à sa fonction « émotive », non par la scène d'ouragan que vivent les personnages, mais par la langue du texte qui nous rend en direct la musique du chaos et le tohu-bohu dont on ne sortira pas.

FÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

La violence des déflagrations n'est pas sans révéler la « hideur de l'être ». « Je vous raconte au fil des souvenirs... les sautes d'humeur... pas que l'ouragan des éléments... les orages aussi des passions... » (p. 285) L'accusateur, comme il se doit, sera dans la mêlée accusé à son tour de laisser mourir la femme de Normance, victime de son mari, cette outre qui s'est effondrée, au bout de sa dégringolade, sur elle et sur Ferdinand. Résultat, madame Normance ne respire plus et le médecin Destouches est responsable de sa résurrection. « Sauvez-la docteur! Sauvez-la! » (p. 439) Toute cette scène fort longue et riche en rebondissements – c'est le cas de le dire – permet le second théâtre de la persécution. Ferdinand, alias le docteur Destouches – « Il laisse mourir Mme Normance! » (p. 442) – sera buté par le Normance devenu fou, et sera réduit une fois encore à l'état de flaque et de caillot, fondu aux décombres de plâtre et de verre, « je fais qu'un caillot, je me rends compte... un caillot dans la marre de sang [...] si ils regardent ils peuvent voir qu'un tas... » (p. 528). C'est le destin de Ferdinand, le prophète avertisseur, voyeur du Mal du siècle. La transposition permet donc l'assomption d'un sujet signataire de son destin certes, mais aussi dépositaire d'une vérité que seule la fiction peut transmettre dans la mesure où elle soumet le lecteur à l'épreuve d'un temps sans mesure. C'est le comique qui seul permet au sujet de ressaisir son délire dans l'actualité d'une répétition. Ce que Céline reprochait aux Juifs dans *Bagatelles* – leur bougeotte, leur séduction, leur talent, leur perversion, leur paranoïa – et qu'il réincarne en Jules, le démiurge de la fin des Temps, le définit parfaitement lui-même. C'est ce que révèle *Féerie*, où l'on voit Céline, réduit à sa légèreté de débris, disparaissant dans les monceaux et affichant sa manie de la persécution et son innocence outragée comme un spectacle éminemment drolatique. Révélation qui se double d'une autre, concernant l'espèce et sa haine fondatrice. Ces deux vérités, Céline a l'art de les tisser étroitement comme l'envers et l'endroit d'une seule maille. La jouissance de mort est à la fois subjective, personnelle, voire signée, et collective, aveugle, anonyme. C'est dans cette doublure que

ANNE ÉLAINE CLICHE

le symptôme célinien trouve à s'écrire *autrement*, c'est-à-dire à se déployer en un texte interminable où le souffle de vie constitue la part la plus illuminative de la révélation.

À la fin du roman, qui coïncide avec la fin du bombardement et la fuite de Céline vers le métro (et, on le suppose, la frontière allemande), des centaines de pages de manuscrits se déversent par la fenêtre de l'immeuble et tombent du ciel.

Tout ça doit être sorti de chez nous!... envolé d'en haut! de notre étage!... [...] je jette un œil, je regarde ces papiers... y a du *Roi Krogold... La Volonté du roi Krogol...* œuvre commencée il y a trente ans!... [...] et tout un chapitre de *Casse-pipe!* » (p. 597)

Par les trous de vidange du ciel et de la terre sont passés les corps et les bombes. Les manuscrits qui tombent du ciel ont, semble-t-il, le même statut, en plus de se substituer à la personne de l'auteur en fuite. La chute de papiers vire bientôt en tornades. Rideau! Le délire collectif est transmué en œuvre singulière, en corps signé, inédit qui a pour but de couvrir la rumeur publique et les trottoirs de Montmartre. Céline, dans cette vision finale et provisoire, semble percevoir clairement la coïncidence entre l'écriture et la chute; « voilà les faits, exactement... », ce sont les derniers mots du livre.

Dieu m'écoute que je regarde en face

Pour finir, venons-en au trognon de l'affaire. Sans doute faut-il enfin en arriver à comprendre qu'écrire, c'est faire l'expérience de l'étranger. Banalité, direz-vous, chose entendue, ressassée, parlez-nous d'autre chose. Soit, l'étranger a la cote, et nous nageons sur cette question en plein consensus, bons sentiments politiques et collectifs; vous me voyez venir, sans doute, brandissant l'Autre comme valeur, et le Moi n'ayant que son ouverture pour promesse. Eh bien craignez, tremblez, détrompez-vous, je ne vous

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

ferai pas la morale. Parlant de Céline, ce serait mal venu! Le trognon, soyons-en sûrs, n'est pas rose. Et Céline nous l'a bien révélé : écrire c'est faire l'expérience de l'étranger.

Convenons provisoirement, question de méthode, que si cette phrase est banale, ce qu'elle désigne l'est moins et exige d'être médité. L'affaire se résume peut-être ici à dire non pas tant la nature de cet acte particulier qu'est l'écriture fictionnelle, que ce qu'il exige du corps qui s'y mesure dans l'impératif d'un dire qui vise toujours le réel, ou pire : la vérité. Cette phrase qui s'impose comme pour nous empêcher de perdre de vue l'étoffe particulière de cette épreuve qu'est l'écriture et la fictionnalisation qu'elle entraîne, cette courte phrase apparemment insignifiante nous conduit en effet à considérer l'acte d'écrire non comme une simple mise en récit – bien qu'on ait sans doute à en passer par elle – mais comme une mise à mal de la langue et dans la langue, comme un travail qui ne cesse de révéler que c'est la langue, son tissage, son phrasé qui est l'enjeu premier; parce que la langue, se donnant illusoirement comme le moyen, la voie d'accès à la précieuse narration, se révèle enfin dans sa texture de voile comme un empêchement du monde dont il s'agit non pas tant de sortir (par quelle issue?) que de reconnaître la matérialité pour en restituer la part inaperçue, insue voire oubliée. Écrire pourrait donc rappeler chaque fois qu'il en va d'une profanation... de la langue maternelle. Il est vrai qu'on peut ne pas s'en apercevoir et poursuivre sa récitation. C'est un déni bien commun, une méconnaissance partagée que Céline n'a pas cessé de dénoncer chez ses contemporains écrivains, lui pour qui écrire est un acte, c'est-à-dire un événement chaque fois inaugural qui vise la rencontre avec le réel, *au-delà du principe de narration*. Gigantesque programme, infini, incessant, impitoyable.

La vérité célinienne n'est, en ce sens, ni ontologique ni métaphysique, elle est, répétons-le, physique; c'est une vérité que frappe de plein fouet la volonté, l'effort de qui se met à écrire dans la perspective de cet au-delà : emporté,

ANNE ÉLAINE CLICHE

pour finir « au trognon ». Cette expérience de l'Autre implique donc un « faire » dont la signature, le Nom, se soutient; fabrique, travail où l'on se fait aussi, et en même temps, l'étranger de l'expérience. Céline, venons-y enfin, nous conduit au bord d'un champ, d'un lieu qu'on aurait presque tort de ne pas nommer *l'inceste*, parce que ce dont il s'agit *c'est de la jouissance d'un attentat* qui met en jeu la matrice, la source, l'origine même de l'énonciation. De cette jouissance, peut-être n'est-il pas possible de dire quoi que ce soit. Fantasme d'auto-engendrement, diront certains, ou inceste, comme je le dis ici, la question n'est pas tant de définir le sens de cet attentat ou de cette jouissance que de reconnaître le prix à payer pour y accéder au nom d'une vérité qui n'a plus rien d'individuel ni de relatif et qui pourrait bien faire retour comme une apocalypse, disons un « *découvrement*⁴⁶ ».

Que Céline ait eu des opinions folles, des propos délirants, des emportements rétrospectivement impardonnables, cela est évident. Il n'a d'ailleurs jamais demandé pardon, et nous ne lui pardonnons pas. Maudit il reste. Approchons-nous tout de même, avec la rame de Caron⁴⁷, *vlaouf!* glissons sur les eaux boueuses de ses romans, les derniers, les pires; craignons, tremblons, approchons-nous. On peut sans doute dire qu'il s'agit là de l'écrivain le plus lucide sur l'acte d'écriture comme expérience de l'étranger, celui qui a vraiment écrit dans l'horreur de ce *faire*, et qui

⁴⁶ « Le mot *apocalypse*, transcrit du grec *apocalypsis* [...] traduit, sous ses formes différentes, l'hébreu *gala*, « *découvrement* ». [...] Dans le Pentateuque, il est souvent employé pour désigner l'acte de découvrir le sexe d'un homme ou d'une femme, ou encore le découvrement de l'oreille ou des yeux devant un secret ou un mystère aussi caché que le sexe d'une personne. » André Chouraqui, « Liminaire pour Découvrement de Iohanah (Apocalypse de Jean) », *L'Univers de la Bible*, vol. 9, Paris, Lidis, 1982, p. 475.

⁴⁷ « Je mérite d'être traité effroyable... ce que j'ai saccagé! bouzillman!... du plus loin que me verra Caron : « Arrive! » qu'il me fera... et *vlaouf!*... ma gueule... sa rame!...*vlaouf!* encore!... le règlement de mes goujateries! » (p. 104)

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

n'a cessé de nous en dire le prix. En 1949, Céline, du Danemark, écrit à Albert Paraz : « Tu sais, j'écris comme un médium fait tourner les tables avec horreur et dégoût. » Ce que Céline appelle sa « technique » et qui désigne son action acharnée sur la phrase, son style – son travail de déliaison dans l'enchaînement – est bien l'instrument de cette révélation de l'horreur, horreur qui n'est pas sans lien, nous l'avons vu, avec la jouissance. Approchons-nous encore. Il y a chez Céline une culpabilité et un sacrifice qui ne visent ni rédemption ni religion. L'enjeu est en fait une démystification de la Morale comme idolâtrie, prostitution. « Quand nous serons devenus moraux tout à fait au sens où nos civilisations l'entendent et le désirent et bientôt l'exigeront, je crois que nous finirons par éclater tout à fait de méchanceté⁴⁸. » Cette morale rationaliste et asservissante dont il est, je l'ai dit, le dépositaire, ce désir de l'Autre qui le tient, voilà aussi ce qui lance Céline dans les invectives les plus lamentables de son temps, qu'il va porter au registre de la folie et de l'invocation. Car Céline est possédé, c'est un dibbouk anti-juif, comme le propose Arnold Mendel⁴⁹, ou encore un prophète vociférant sur Jérusalem contre le peuple qui a oublié la Loi. Lisez les prophètes : injures, violence, vociférations, condamnations, et affirmation

⁴⁸ Louis-Ferdinand Céline, « Hommage à Zola », *Cahiers de l'Herne L.-F. Céline*, p. 24.

⁴⁹ Arnold Mendel, « D'un Céline juif », *Cahiers de l'Herne L.-F. Céline*, p. 387-388 : « Le dibbouk est précisément l'âme en perdition d'un être défunt qui hante un être "correspondant". C'est avant tout une voix de protestation, qui clame, souvent à l'aide de l'antiphrase, le tort qui lui a été fait. [...] Le dibbouk étant, suivant le terme de la cabale lourianique [d'Isaac Louria Achkenazi], "une âme mise à nu", un errant en quête d'un aboutissement [...]. Si l'on doit admettre le caractère "dibboukique" de l'imprécation antijuive de Céline, se pose la question : le dibbouk de qui ou de quoi? [...] Céline n'appartient à aucune [des] catégories [de l'antisémitisme]. Non seulement il ne s'institue pas le défenseur des valeurs établies que le judaïsme menacerait selon le schéma antisémite, mais encore il les attaque, comme s'il était lui-même juif selon la définition classique de l'antisémitisme. Humaniste? On ne saurait l'être moins : *C'est des hommes et d'eux seuls qu'il faut avoir peur, toujours (Voyage)*. »

ANNE ÉLAINE CLICHE

répétée d'une profonde appartenance à ce peuple. Tout Céline vous reviendra par un autre bout : celui de la Parole remise à vif dans sa violence la plus radicale. Il y a, répète Céline à l'instar des prophètes, une complicité et une intimité entre le sexe, la jouissance et l'idolâtrie qui en est le refoulement, le voile, la dénégation. La Morale ne cesse de nier la violence à l'origine, la violence comme condition de la parole et de la création... du lien social comme de toute liaison et alliance.

Écrire, ce n'est donc pas produire un savoir sur la jouissance, c'est en quelque sorte travailler à en payer le prix, à créer le corps qui la concerne et la vise, cette jouissance. En cela, l'œuvre de Céline crée un corps qui n'a jamais existé; mais il y a, pourrait-on dire, en lui, la mise à découvert d'un « je », de sa blessure, de sa place comme point d'exil; mise à découvert de ce corps d'énonciation, de sa matérialité impossible et de son énigme qui en constitue la signature. Pour Céline, il s'agit bien de payer le prix d'une jouissance qui n'est pas tant la sienne, celle du « je », que celle de l'Autre d'où « je » est sorti, autre à soi-même et divisé, entamé. Paiement d'une dette symbolique, avons-nous répété, à la parole, à cette force obscure d'arrachement; prix à payer pour en usurper la puissance d'engendrement, et signer. L'œuvre a à voir avec ce temps de l'assomption du « je », mais le « je » qu'elle crée est inédit, retourné sur lui-même : à découvert. L'Autre, on le comprend dans cette expérience, est une épreuve, non un principe. La position de Céline est excessive puisqu'il se fait le chroniqueur du désastre où nous mène à répétition le déni du vœu de mort reçu avec la vie. Et la jouissance au principe de cette pulsion de mort – inceste, retour au degré zéro de l'existence, tentation d'en finir avec l'Autre au nom de l'Autre – est justement ce qu'il va s'occuper de démontrer, en toute connaissance de cause.

Si l'antisémitisme de Céline est un fait avéré qui le livre au regard du monde coupable de la Faute du siècle, on a ici tenté de montrer que sa culpabilité est mise en analyse dans

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

son écriture par l'expansion d'un délire qui, s'il a été en partie partagé par toute l'Europe de la seconde moitié du XX^e siècle, n'a pas trouvé de révélateur plus certain que l'œuvre de Céline. L'antisémitisme est un délire... qui s'ignore. L'attaque célinienne contre le Verbe hausse ce délire au-delà de toute rationalisation, élevant l'hyperbole au registre de la fièvre et de la folie, et réduisant à néant toute collaboration idéologique avec lui.

Car à la grande différence des écrivains ordinairement antisémites, Céline perçoit l'immensité du mensonge idéologique. Cette vision fondamentale, lors même qu'il se laissera aller à l'ivresse du délire, lui assurera une sorte de bouée d'ancrage grâce à quoi il échappera par exemple à la collaboration active, et qui lui permettra aussi de réinterpréter à la fois son propre délire – détourné en énergie prosodique – et le délire parallèle de l'époque – détourné en furie proprement antilittéraire, « l'hostilité du monde entier », persécutant son génie d'écrivain⁵⁰.

Si le mensonge est constitutif de ce que Céline appelle « l'espèce », et si le langage engendre les leurres et les duplicités, la solution antisémite, on le sait, consiste à mépriser ou maîtriser ces détours, à nier l'infini du sens et le corps qui s'en fait le représentant; négation et meurtre que l'antisémite accomplit au nom d'une croyance idolâtre – ou rationalisation –, au nom d'une réalité consensuelle, d'un sens unique, au nom surtout d'une confiscation supposée, celle d'une exception imaginaire dont l'Élection serait le pseudonyme. L'antisémitisme n'est pas un racisme ordinaire, c'est une haine *antisémique*, pour reprendre le terme de Daniel Sibony, qui vise le sème et le rapport à la Loi qu'il engage. Haine du Livre et de la loi symbolique qu'il soutient. Si Céline a voulu débusquer le mensonge du

⁵⁰ Stéphane Zagdanski, *Céline seul*, Paris, Gallimard, 1993, p. 69.

ANNE ÉLAINE CLICHE

Verbe, il n'a pu le faire qu'en tant qu'écrivain, c'est-à-dire dans un travail de « rédemption » de la langue par le rythme, la pulsion, le corps, par le *découvrement* du pouvoir dévastateur et créateur de la lettre sujette à la torsion, au détour, à l'agglutination, à l'inversion, à la rupture, à la broderie; dentelle/saccage que Céline appelle *le style*. C'est là, précisément, qu'il entre en concurrence directe avec le génie du judaïsme.

Et s'il y a effectivement du côté de Céline rivalité, envoûtement, identification spéculaire, volonté d'en découdre avec les évangélistes, l'« Église juive » ou avec cette catégorie stupéfiante que sont « les Juifs de Lourdes », invention célienne, il va sans dire; s'il y a véritablement hallucination, fantasme, angoisse certaine et paranoïa, la folie se met en traitement obsédé dans l'écriture emportée, submergée, saccagée parce que livrée à la seconde, à son passage, à son emportement. Céline écrivain est un antisémite étonnant, sans allié, infréquentable par les antisémites même, du fait qu'il reconnaît, assume, expose, défend, hurle, dans sa vision prophétique, que le corps est dans la lettre. Ce faisant, son identification exacerbée à ceux qu'il appelle les Youtres se révèle comme la condition même de son écriture acharnée contre l'idolâtrie/idéologie. La traversée du miroir antisémitique le place, au même titre que les prophètes – et peut-être un peu plus –, devant la Loi : impératif du Symbolique qui ne fait pas de lui un saint ni un repent, mais un « exilé » parlant depuis le lieu de la Faute et de la Culpabilité pour rendre la langue, sa matière, à sa puissance d'engendrement. L'exil vécu dans la chair, et pour ainsi dire programmé par l'écriture, recherché, sollicité par elle, deviendra, après le retour en France en 51, le corps révélé de l'énonciation. Il s'agira de poursuivre à plus grande intensité le projet déjà amorcé par *Voyage au bout de la nuit* : se dévêtir de l'amour-propre, dégonfler le masque narcissique pour faire entendre, dans la sublimation du style, un « je » qui reste intenable hors de l'œuvre.

Passer fantôme

Sur cette question du « je » dans l'écriture, question qui demeure toujours sujette à caution et à méprise, Céline permet de dire quelque chose de précis, du fait de l'Histoire qui l'a mis en position d'Expulsé, de Payeur universel, de Coupable transcendantal. Le « je » n'est pas le moi, mais le point de fracture où se donne à entendre – lieu de l'énonciation – l'incomplétude du sujet et celle de l'espèce. Céline a eu très tôt la révélation de la mort qui hante les corps : « Dans l'Histoire des temps la vie n'est qu'une ivresse, la Vérité c'est la Mort », écrit-il dans sa thèse de médecine consacrée à la découverte, par le médecin Hongrois Semmelweis, de l'asepsie nécessaire pour contrer les fièvres puerpérales⁵¹. Ce qu'il « annonce », de là, tel un prophète, c'est, d'une part, que l'espèce ne cesse de voiler cette incomplétude, de la couvrir, qu'elle ne cesse d'oublier le « je » au profit du moi qu'elle fait consister dans le récit, la narration, les idéaux qui tirent la représentation en avant, et, d'autre part, que l'Époque à laquelle il appartient, lui, Céline, est marquée par la suspension du narratif, par la violence inénarrable d'un effondrement qui atteint de plein fouet le représentable.

Vous me direz : pas très ordonnée votre chronique!... Qu'est-ce qu'est en ordre dans les Déluges?... des moments pareils?... et vachement menteur, soyez sûr, celui qui vous narre posément, qu'il a vu fondre, dans quel ordre! les éléments déchaînés sur sa petite patate!... voyons! voyons!... c'est cent trucs à la fois qu'adviennent! [...] allez narrer ça posément!... (p. 424)

⁵¹ Thèse soutenue en 1924 et publiée sous le titre *La vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis (1818-1865)*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1999.

ANNE ÉLAINE CLICHE

Du lieu d'exil où il est projeté – où il s'est lui-même projeté, depuis toujours –, Céline va donc se mettre à dire et à ressasser que si, dans la défection des idéaux (patriotiques, moraux, sociaux), le corps se défait, eh bien l'œuvre doit suivre la même pente : elle aussi va exploser dans le morcellement, elle aussi sera brisée par la déflagration. Mais ce ne sera pas tant par fidélité à un réel, et donc pas seulement par souci de réalisme propre au chroniqueur, comme il ne cesse de le revendiquer, que parce que cette œuvre cherche à produire un corps qui résiste au désir de l'Autre (que l'Époque met désormais au premier plan). Le désir de l'Autre célinien, on le sait, en est un d'anéantissement⁵².

Comme si écrire, c'était tenter de rejoindre, s'acharner à rejoindre un corps inédit antérieur au « je », et à le créer dans le lieu de la parole. On le voit bien avec Céline chez qui, dès qu'il se met à écrire, l'idéal part en morceaux, frappe l'arête d'une Loi à laquelle l'écrivain (même dans ses pamphlets) est brutalement assujetti. Cette Loi, il l'appellera plus tard la « loi du genre »; elle est ce qui retourne la phrase, la narration, le discours sur son lieu d'engendrement, sur sa source vive, sa causalité. Elle est ce qui met à vif ce corps-moi en retournant au dehors la violence pulsionnelle, le champ sauvage où il aurait pu s'étrangler. C'est ce moi fictif, *passé fantôme*, ou « passé mort, réputé mort, entendu mort⁵³ » qui voudrait sublimer la Faute en paiement, puisque dans sa dérive vers la causalité, qui est aussi l'Autre de l'origine qui l'a nommé en gravant sur son corps le symptôme, il assume cet Autre en ne cessant pas de le profaner pour soutenir son « nom immonde ». La narration, par vocation, tient en respect, recouvre ce lieu de surgissement du langage. Mais elle est aussi l'acte obligé, impératif de qui subit la force d'attraction du néant. Un écrivain doit tisser des phrases, enchaîner, pour que le néant

⁵² De ce désir de l'Autre (maternel) à l'œuvre chez Céline, Serge André donne fort rigoureusement les matériaux biographiques infantiles.

⁵³ Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*, p. 116.

FÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

ne soit pas l'enjeu d'une captation dont il ne cesse de percevoir, d'entendre l'appel. La narration désigne donc, du fait même de sa nature de voile, son envers, son trognon qui est désert. Le texte célinien, au contraire, ne cesse de mettre à découvert dans la phrase ce temps du surgissement, parole-*émotion* qui brûle elle-même ses vaisseaux et par laquelle le « sujet », le « je », est produit.

C'est ce que raconte encore Céline au Professeur Y qui l'accuse de trop se mettre en avant :

– Votre technique?... oui... votre invention!... vous y tenez à votre invention, hein! c'est votre « je » partout, votre invention!... la belle astuce!... le « je » perpétuel! les autres sont plus modestes!

– Oh! Colonel, oh! Colonel!... moi, la modestie en personne! mon « je » est pas osé du tout! je ne le présente qu'avec un soin!... mille prudences!... je le recouvre toujours entièrement, très précautionneusement de merde!

– C'est joli! vous pouvez être fier! à quoi vous sert alors ce « je »!... ce « je » complètement fétide?

– La loi du genre! pas de lyrisme sans « je », Colonel! Notez, je vous prie, Colonel!... la Loi du lyrisme! [...] le « moi » coûte énormément cher!... l'outil le plus coûteux qu'il soit! surtout rigolo!... le « je » ne ménage pas son homme! surtout lyrique drôle! [...] Prenez note! prenez encore note! vous relirez tout ça plus tard... il faut être un peu plus qu'un petit peu mort pour être vraiment rigolo! voilà! il faut qu'on vous ait détaché. [...]

– « Je » à la merde et « détaché »?... C'est la formule?... si je comprends bien?

ANNE ÉLAINE CLICHE

– Elle est pas gratuite, Colonel!... oh! non!... pas gratuite!... elle a l'air!... l'air seulement!... ce qu'elle coûte!... il faut payer!... [...] le drame de tous les lyriques, rigolos ou tristes, c'est leur « je » partout!... précisément! à toutes les sauces... la tyrannie de leur « je »... leur « je » les ravit pas, je vous jure!... mais comment échapper au « je »?... la loi du genre!... la loi du genre! [...] Tenez, Colonel, je prends : vous! vous prenez pas un bain de mer en haut de forme et habit de gala? Non? Hein? [...] Je vous précise...si vous êtes un artiste à salon [...] vous vous présentez comment?... en habit, pardi!...[...] mais si vous êtes coté : lyrique?... né lyrique?... réellement lyrique!... alors ça va plus! y a plus de costumes pour votre nature!... nerfs à vif qu'il faut vous lancer, vous présenter [...] plus qu'à poil!... à vif!... plus que « tout nu »!...et tout votre « je » en avant⁵⁴!

Mettre ce « je » à découvert, c'est d'abord le souiller, le réduire au déchet, le plonger dans le cloaque de l'origine comme de l'Histoire, dans le trou gluant de la matrice, l'arracher au miroir, en faire ce corps pulsatile inédit qui transcende le moi et ouvre le lieu de sa disparition. Ce corps tas, chose, ce corps fictif répond de la culpabilité célinienne, il est, pourrait-on dire, la *mise en forme* de ce que le corps aurait dû être s'il avait été adéquat au désir... de l'Autre. Le texte de Céline produit ce corps, l'invente pour le signer. L'écrivain soumis à la Loi du « je » cherche précisément à écrire ce lieu d'engendrement d'où « je » a été expulsé et où l'écriture, par destin, le reconduit comme sur un champ miné qui est celui-là même d'une destitution. « Je » fait assomption là où la Bouche s'ouvre, Bouche du monde qui vous projette dans la Mort. C'est ce que « raconte », mais surtout *expose à l'entendement, Féerie pour une autre fois*. Cette Bouche s'apparente à la béance du maternel, et le

⁵⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, p. 55-57.

FÉÉRIE POUR UN TEMPS SANS MESURE

livre qui dit « je » vient rejouer la métaphore du Nom, métaphore à partir de quoi le sujet a enchaîné sa parole, son blabla, comme dit Céline. Ce point de surgissement est une destitution et une naissance; c'est une expulsion, une séparation qui marque le sujet au sceau d'une culpabilité structurale. Céline fait entendre qu'il écrit à partir de là... pour *faire passer* le Commencement qu'il appelle émotion.

L'acte d'écrire ne vise donc pas un sens dernier, malgré la tentation de rachat qui s'y joue. Il concerne directement les tables tournantes, la magie, les esprits, les revenants, les médiums, et consiste somme toute à *délegitimer le lieu d'engendrement du sens*. La mise en avant du « je », détaché et fétide, dit bien ce qu'il en est de l'acte d'écrire comme régression et assumption; régression-assumption s'effectuant non pas dans une succession exploratoire, mais ayant lieu *en même temps*, dans la réversion du temps qui déporte la langue et le corps qui en est frappé au point d'engendrement du « je » comme acte d'incarnation, comme création, vise ce temps à rebours du temps, qui est, disons, le trou, l'irreprésentable d'une jouissance première (maternelle) : une jouissance dont le « je » est expulsé, évacué, détaché, et d'où il choit sur sa propre fracture. C'est ce « je » qui se dissémine dans le texte comme autant de points de fuite, de ruptures. Céline va produire ces ruptures en expansion, crever la poche narrative par les trois points qui constituent l'hyperbole du « je ». On voit bien que ce « je », plus il s'expose dans son statut d'expulsé, plus il révèle son travail incestueux; de même, plus il révèle que le verbe est voile posé sur cette jouissance effrayante dont nul ne veut voir la secousse ni éprouver la cruauté. Parce que l'inceste, ce n'est pas tant retourner dans le ventre maternel que participer de la jouissance de ce qui vous jette au dehors, vous repousse et vous détourne d'en pénétrer le sens. Tout Céline est là, au travail.

ANNE ÉLAINE CLICHE

Tcétéra

L'écrivain Céline est ce ressuscité qui vous parle : spectre qui met en lumière le trognon d'où, au fond, toute écriture commence et à quoi elle se destine. Par l'écriture, le corps-parlant *se fait* – sous quelle injonction? – l'instrument d'un attentat perpétré contre le matriciel en tant que langue, discours, croyance. Atteinte à la langue maternelle. Le chroniqueur du désastre – l'*Instantanéiste* – orchestre cet attentat, avec ses bombes, pour produire le lieu d'une explosion qui ressemble toujours à une naissance; celle du sujet précipité dans la métaphore qui couvre les tranchées de l'origine. Céline, l'accoucheur, se souvient en effet que la naissance est avant tout musique : « Poussez, ma petite dame, poussez!... J'ai entendu bien des cris... je suis un homme d'oreille... mais le duo d'accouchement maman le petit gniasse, voilà un accord à se souvenir... la maman juste fini de crier le môme reprend. » (p. 140) Émotif est le verbe qui procède à la *dé-métaphorisation* du monde, non pas pour le reconduire à la matrice et au silence, mais pour démasquer le procès de la métaphore, en mettre au jour la fonction d'étrangement, et surtout pour *signer* de son nom l'expulsion... qui est exil *et* naissance. L'horreur d'écrire dont parle Céline est sans doute liée à la rencontre que son écriture produit, rencontre frontale avec l'Histoire.

Ainsi s'achève la chanson.
Que le vent t'emporte
Feuilles mortes et soucis.

Carolina Ferrer

Traduction, fission et trahison.
L'hologramme de
J. Robert Oppenheimer
dans *Le Désert mauve*
de Nicole Brossard

Voilà des mois et des années
Que j'essaye d'augmenter
La portée de ma bombe
Et je n'me suis pas rendu compt'
Que la seul' chos' qui compt'
C'est l'endroit où s' qu'ell' tombe

Boris Vian

We didn't start the fire
It was always burning
Since the world's been turning
We didn't start the fire
No we didn't light it
But we tried to fight it

Billy Joël

Le 11 septembre 2002, une flamme éternelle a été allumée à Battery Park par le maire de New York pour commémorer le premier anniversaire de la mort des victimes de l'attaque terroriste. Depuis l'effondrement des tours jumelles, les médias n'ont cessé de rediffuser les images apocalyptiques de l'autrefois tout-puissant World Trade Centre, maintenant réduit en cendres. Si cette agression constitue bien le premier attentat sur le vaste territoire des

Carolina Ferrer, « Traduction, fission et trahison. L'hologramme de J. Robert Oppenheimer dans *Le Désert mauve* de Nicole Brossard », Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 12, 2005, p. 115-143.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

États-Unis, Battery Park n'est pas le premier *Ground Zero*. Le premier emplacement ainsi baptisé, résultat des expériences nucléaires menées par le gouvernement américain, fut Los Alamos. Au milieu du désert du Nouveau Mexique, un obélisque en pierre volcanique porte la légende : « Ici le premier engin nucléaire a explosé, le 16 juillet 1945¹ ». La mise au point d'une arme qui pouvait mettre fin à la guerre avait impliqué la collaboration de scientifiques, de militaires et d'entrepreneurs. Réunis dans le cadre du programme « Manhattan Project », des milliers d'hommes participèrent secrètement à l'élaboration de la bombe atomique. Ce *Ground Zero* constitue une balise de l'Histoire; il indique un virage fondamental dans l'évolution de l'art de la guerre.

Selon Alexandre Adler, les stratégies militaires subissent des modifications importantes à partir de la Révolution française lorsque surgit le concept, mis en évidence par Clausewitz, de « grande guerre », « qui investit tour à tour l'arrière, les forces économiques [...], les mers libres et les colonies, et jusqu'au plus petit des États neutres² ». Néanmoins, remarque le journaliste, après Trafalgar et les deux guerres mondiales du XX^e siècle, il est évident que « c'est la dimension maritime qui constitue la dimension ultime du conflit moderne³ ». Ce schéma ne change qu'avec la bombe nucléaire qui donne naissance à la Guerre Froide :

Celle-ci confère à des conflits initialement périphériques une intense énergie, qui provient du centre nucléaire de l'affrontement : c'est Moscou et Washington qui jettent dans le brasier ressources, technologies et même concepts nouveaux... tout en empêchant le même brasier de se consumer et de s'éteindre,

¹ *Seattle Times Trinity Web: Part 1*, seattletimes.nwsourc.com/trinity/articles/part1.html. Je traduis, comme partout ailleurs.

² Alexandre Adler, *J'ai vu finir le monde ancien*, Paris, Grasset, 2001, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 19.

CAROLINA FERRER

c'est-à-dire d'aller linéairement jusqu'au bout de sa logique⁴.

Loin de devenir l'arme qui finit toutes les guerres, la bombe nucléaire maintient à plusieurs endroits de la planète des zones de conflit à « basse intensité [...] à effets, non plus foudroyants mais lancinants, sur des durées très longues, sans montée aux extrêmes ni mobilisation totale des ressources d'un peuple⁵ ». Cet équilibre instable a été altéré par l'attentat du 11 septembre 2001 qui prouve, entre autres choses, qu'un petit groupe d'hommes armés, entraînés et convaincus du bien-fondé de sacrifier leur vie à une cause suprême, est capable d'ébranler la première puissance militaire au monde. Depuis, une peur constante plane sur de nombreuses villes occidentales, où les voitures et les avions peuvent devenir des munitions, et les services urbains, des moyens de distribution d'armes chimiques et biologiques. L'ennemi ne porte plus d'uniforme et côtoie les citoyens au quotidien. Du coup, la chute du mur de Berlin et l'effondrement de l'URSS, qui ont marqué la fin de la Guerre Froide avec leur promesse de paix, ne sont plus que de lointains souvenirs. Confrontés à la perte de la « sanctuarisation de leur territoire national que leur garantissait pleinement la double dissuasion (nucléaire à haute intensité, et navale à basse intensité)⁶ », les États-Unis ont réagi d'abord avec une déclaration de guerre au terrorisme qui s'est traduite par de nombreuses mesures de sécurité interne, puis avec les guerres en Afghanistan et en Irak et avec des menaces envers tout État soupçonné de posséder des armes nucléaires. Les frappeurs qui hantaient les Américains des années 50 sont de retour : le vaste et profond pouvoir d'anéantissement de la bombe atomique, accompagné de la chasse aux possibles collaborateurs, auparavant des Communistes, aujourd'hui des Islamistes.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 26.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

Du point de vue de l'imaginaire⁷, comme l'affirme Joseph Dewey, « [l]e caractère apocalyptique est la tentative d'une culture confuse et profondément troublée de se comprendre elle-même et de comprendre son époque⁸ ». Il n'est pas surprenant de voir apparaître, dans ce contexte, de nombreux ouvrages portant sur la fin du monde. La une de *Time* du 1^{er} juillet 2002 appuie cette hypothèse : « La fin des temps. La peur du terrorisme et des séries de fiction à succès attisent un nouvel intérêt pour le vrai jour du Jugement Dernier⁹ ». Et la publication du livre de Gregg Herken¹⁰ sur les créateurs de la bombe atomique, quelques jours avant la commémoration du 11 septembre, s'inscrit parfaitement dans cette tendance. En s'appuyant sur de nombreux renseignements longtemps maintenus secrets, *Brotherhood of the Bomb* jette une lumière nouvelle sur la naissance de l'âge nucléaire. Le décloisonnement de documents du FBI, l'effondrement de l'URSS et l'accès à un manuscrit inédit de Haakon Chevalier¹¹ ont permis à l'auteur de sonder plus à fond le labyrinthe d'intrigues et de

⁷ Pour une étude sur la présence des armes nucléaires dans la culture des États-Unis au début de l'âge atomique, voir Paul Boyer, *By the Bomb's Early Light. American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1994; et Peter Bacon Hales, *Atomic Spaces, Living on the Manhattan Project*, Chicago, University of Illinois Press, 1997. Pour une interprétation de leur présence dans la science-fiction américaine, voir Martha A. Bartter, *The Way to Ground Zero. The Atomic Bomb in American Science Fiction*, New York, Greenwood Press, 1988. Sur le concept de « culture apocalyptique » voir l'article de Bertrand Gervais, « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *Religiologiques*, n° 20, 1999, p. 193-209.

⁸ Joseph Dewey, *In a Dark Time. The Apocalyptic Temper in the American Novel of the Nuclear Age*, West Lafayette, Purdue University Press, 1990, p. 10.

⁹ *Time Magazine*, <http://www.time.com/time/magazine>, dimanche, 23 juin, 2002.

¹⁰ Gregg Herken, *Brotherhood of the Bomb. The Tangled Lives and Loyalties of Robert Oppenheimer, Ernest Lawrence and Edward Teller*, New York, John Macrae Book/Henry Holt & Company, 2002.

¹¹ Par ailleurs, Chevalier a publié deux livres sur Oppenheimer : *The Man Who Would Be God*, New York, Putnam, 1959; et *Oppenheimer. The Story of a Friendship*, New York, Braziller, 1965.

CAROLINA FERRER

mensonges qui caractérise cette période de l'histoire contemporaine. Trente-cinq ans après sa mort, J. Robert Oppenheimer ne cesse de susciter l'attention d'essayistes et de créateurs de fiction.

Oppenheimer, comme le signale Michel Rouzé, joue un rôle fondamental dans la naissance de l'âge atomique :

L'histoire de J.-Robert Oppenheimer n'est pas seulement celle d'un homme ou d'un savant. Elle exprime et ramasse, de façon significative et saisissante, un drame propre à notre temps : la responsabilité nouvelle de l'homme de science dans ses rapports avec l'État, quand les progrès de la connaissance n'apportent plus seulement, comme naguère, des moyens militaires un peu plus puissants, mais cette fois, le risque d'une destruction massive de notre espèce et d'une éclipse durable de toute civilisation. La vie d'Oppenheimer [...] semble avoir été choisie pour aider à poser un problème – ou plutôt une série de problèmes – dont la solution est désormais liée à notre survie ou à notre suicide collectif¹².

Sujet sans doute fascinant, l'affaire Oppenheimer est l'objet de nombreux ouvrages de fiction¹³. La présente étude porte sur l'un d'eux : *Le Désert mauve*¹⁴, de Nicole Brossard, publié en 1987.

Dans les années 50, en plein désert de l'Arizona, une femme trouve, par hasard, un texte qu'elle décide de

¹² Michel Rouzé, *Robert Oppenheimer et la bombe atomique*, Paris, Seghers, 1962, p. 9.

¹³ Notamment Jean Vilar, *Le dossier Oppenheimer*, Genève, Gonthier, 1965.

¹⁴ Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, Montréal, L'Hexagone, 1987. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

traduire : c'est *Le désert mauve*. Le roman s'ouvre donc sur un texte éponyme d'une quarantaine de pages, écrit par une dénommée Laure Angstelle, et se termine sur une nouvelle version de celui-ci, intitulée *Mauve l'horizon*. Entre les deux, on découvre un texte plus long, intitulé « Un livre à traduire », où Maude Laures expose les multiples digressions que lui suggère l'exercice de transposer l'original en une autre langue. À la fin du roman, on découvre qu'il ne s'agit pas tant de traduire que de réinterpréter les événements, de les tordre afin de changer leur cours. Les efforts de Laures se heurtent aux difficultés de traverser la frontière non pas entre deux langues, mais entre deux versions de la réalité. En fin de compte, le travail de la traductrice est aussi inutile que douloureux, car le récit d'Angstelle contient un crime impossible à transformer. L'assassin est, apparemment, un homme qui passe son temps enfermé dans la chambre d'un motel au milieu du désert. Durant son isolement, des images mentales et des photos lui rappellent une explosion. Il reproduit des formules mathématiques et récite des vers en sanscrit. Un dossier jaune placé au milieu du roman et intitulé « L'homme long » contient des images diffuses de ses activités dans la chambre.

Dans le manuscrit, c'est la décharge d'un revolver plutôt qu'une explosion qui bouleverse le monde. La relation naissante entre Mélanie et Angela Parkins, personnages du récit d'Angstelle, se termine violemment et de façon inattendue par une balle dans la tête d'Angela alors qu'elle danse avec Mélanie dans le bar du motel. Malgré toutes les variations que Laures introduit dans le texte original, elle ne parvient pas à modifier l'essence de la scène du crime : la mort d'Angela.

Jean-François Chassay a affirmé, dans *L'ambiguïté américaine*, que « [c]e crime apparaît comme la conclusion logique d'un texte qui baigne dans une atmosphère d'attente, pesante, comme si, inévitablement, quelque chose

CAROLINA FERRER

de catastrophique devait se produire¹⁵ ». En effet, cet assassinat dépasse l'histoire intime qui se déroule dans le motel et renvoie à un événement qui a touché l'humanité entière et qui n'est autre que la naissance de la bombe atomique. C'est que « l'homme long », comme l'a établi Karen Gould, est nul autre que J. Robert Oppenheimer :

Le portrait par Brossard de « l'homme long » incorpore plusieurs des habitudes, signes distinctifs et intérêts intellectuels documentés sur Robert Oppenheimer, le directeur du premier projet sur la bombe atomique à Los Alamos, au Nouveau-Mexique (1942-45) – notamment les cigarettes, le feutre, son étrange maigreur, son intérêt pour les philosophies Hindou et Sanscrite, son éducation sur la côte Est, son génie mathématique et sa fascination et inquiétude reconnues à propos de l'expérimentation atomique et la production d'armes¹⁶.

Gould souligne la présence symbolique d'Oppenheimer dans le texte et qualifie l'espace du roman comme

un espace d'une beauté extrême, d'un désir et d'une violence, et d'une mort calculée – la mort inexplicable d'une femme, et la mort sur une échelle beaucoup plus large. Il s'agit également de l'espace d'une perte d'innocence, à la fois individuelle et collective¹⁷.

¹⁵ Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, 1995, p. 147-148.

¹⁶ Karen Gould, « Rewriting 'America'. Violence, Postmodernity, and Parody in the Fiction of Madeleine Monette, Nicole Brossard, and Monique LaRue », in Mary Jean Green et al. [eds.] *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 199-200.

¹⁷ Karen Gould, *Writing in the Feminine. Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1990, p. 101.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

Il semble donc important d'approfondir les liens entre *Le Désert mauve* et les premières expériences nucléaires, dans la mesure où les principaux thèmes du roman, à savoir l'écriture au féminin¹⁸ et la traduction¹⁹, ont déjà été amplement analysés auparavant. S'il est vrai que ce texte, ainsi que d'autres ouvrages de l'écrivaine québécoise, renferment des images holographiques²⁰, un changement

¹⁸ En plus des textes déjà cités, voir Katherine Conley, « The Spiral as Möbius Strip : Inside/Outside *Le Désert Mauve* », *Québec Studies*, n° 19, 1995, p. 143-53; Susan Holbrook, « Delirium and Desire in Nicole Brossard's *Le Désert mauve/Mauve Desert* » *Differences*, vol. 12, n° 2, 2001, p. 70-85; Catherine Perry, « L'imagination créatrice dans *Le Désert mauve* : transfiguration de la réalité dans le projet féministe », *Voix et images*, vol. XIX, n° 57, printemps 1994, p. 585-607; Lori Saint-Martin, « Nicole Brossard et Daphne Marlatt. La fascination de l'écriture », in Raija Koski et al., *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, San Francisco, Edwin Mellen Press, 1993, p. 253-275; Charlotte Sturgess, « Body, Text and Subjectivity in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and Nicole Brossard's *Mauve Desert* », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, n° 49, 2000, p. 59-66 et « *Le Désert mauve* de Nicole Brossard : polysémie de l'écriture, engagement politique, voyage au féminin », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, n° 38, 1995, p. 77-83.

¹⁹ Voir aussi : Beverley Curran, « Reading Us Into the Page Ahead : Translation as a Narrative Strategy in Daphne Marlatt's *Ana Historic* and Nicole Brossard's *Le Désert mauve* », Lieven D'hulst et John Milton [eds], *Reconstructing Cultural Memory : Translation, Scripts, Literacy*, vol. 7 of the Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 2000, p. 165-178; Beverley Curran et Mitoko Hirabayashi, « Translation : Making Space for a New Narrative in *Le Désert mauve* », *International Journal of Canadian Studies*, n° 15, Spring 1997, p. 109-120; Janet M. Paterson, *Postmodernism and the Quebec Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 1994; Miléna Santoro, « Feminist Translation : Writing and Transmission among Women in Nicole Brossard's *Le Désert mauve* and Madeleine Gagnon's *Lueur* », Roseanna Lewis Dufault [éd.], *Women by Women. The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*, London, Associated University Presses, 1997, p. 147-168; Shery Simon, « Translating and Interlingual Creation in the Contact Zone : Border Writing in Quebec », Susan Bassnett et Harish Trivedi [éd.], *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London, Routledge, 1999.

CAROLINA FERRER

d'angle devrait permettre de dévoiler l'hologramme entraperçu par Gould.

Il suffit alors de trouver l'éclairage approprié pour voir apparaître ce que Brossard appelle « les traits en filigrane ». Sur ceux-ci se trouve enregistré l'effet « d'érosion [...] produite par une culture qu'on peut qualifier de décadente, où l'être humain s'est aventuré loin dans l'orgueil. Et on se rapproche du nucléaire, d'un potentiel de destruction relativement facile, accessible²¹ ». Je fais l'hypothèse que Brossard s'est approprié esthétiquement certains événements scientifiques et politiques qui ont eu lieu à la naissance de l'âge nucléaire.

Dans un premier temps, je décrirai ce véritable âge d'or de découvertes scientifiques qui a abouti à la théorie de la réaction de fission en chaîne, qui explique comment une explosion peut provoquer l'anéantissement de milliers de vies et la destruction de vastes étendues. Deuxièmement, je m'arrêterai sur la figure de J. Robert Oppenheimer, indissociable de la bombe atomique, ainsi que sur les transformations du rôle des scientifiques qui change à tout jamais à partir de cette guerre. Cet arrière-plan historique permettra de mettre en lumière certains des enjeux implicites du roman de Nicole Brossard.

La fission

Depuis 1895, la physique connaît un essor incroyable, comme le soutiennent Castellani et Gigante dans leur *Histoire de la bombe atomique* :

²⁰ À ce sujet, voir Susan Knutson, *Narrative in the Feminine. Daphne Marlatt and Nicole Brossard*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2000; et Alice A. Parker, *Liminal Visions of Nicole Brossard*, New York, Peter Lang, 1998 et « The Mauve Horizon of Nicole Brossard », *Quebec Studies*, n° 10, 1990, p. 107-119.

²¹ Nicole Brossard, « L'écriture "énigmatique" de Nicole Brossard », entrevue réalisée par Frances Fortier, *Nuit blanche*, <http://www.nuitblanche.com/archives/b/brossard.htm>.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

vingt ans à peine et les conquêtes de Becquerel, de Pierre et Marie Curie, d'Einstein, de Rutherford, de Soddy, de Bohr ont bouleversé les bases de la science, tout ce qu'on avait coutume de penser au sujet de l'atome et de la matière depuis plus de deux mille ans²².

En outre, un certain nombre de grandes découvertes en physique théorique sont en rapport direct avec un élément cité à maintes reprises dans le roman de Brossard : la lumière. Notamment, un nouveau monde s'ouvre aux chercheurs, lorsqu'en décembre 1900, ils aperçoivent la réalité subatomique mise à jour par Max Planck²³. Ce dernier affirme que la lumière ne se déplace pas continuellement mais groupée en paquets ou quantités d'action, de façon telle que la réalité est discontinue. Le concept central de cette théorie est le caractère duel de la lumière : celle-ci est corpuscule et onde en même temps. La réalité subatomique échappe à nos sens et ne peut être abordée dans toute sa richesse. D'ailleurs, elle surpasse notre structure logique en dévoilant cette dualité essentielle. Ce problème est lié à l'impossibilité d'observer et/ou de mesurer les phénomènes quantiques sans les perturber, donnant un rôle fondamental à l'observateur. Ainsi meurt l'illusion de l'objectivité de l'observateur. Un peu plus tard, en 1905, Albert Einstein précise l'équivalence entre matière et énergie avec sa fameuse formule : $E=mc^2$, où l'énergie est égale à la masse multipliée par le carré de la vitesse de la lumière. C'est la base pour transformer une petite quantité de matière en une énergie gigantesque.

Dans *Le Désert mauve*, les références à la lumière et à l'énergie s'inscrivent dans cette logique. Elles vont, par

²² L. Castellani et L. Gigante, *Histoire de la bombe atomique. De Démocrite à Oppenheimer*, Paris, Laffont, 1966.

²³ Voir, par exemple, Max Planck, *Autobiographie scientifique et derniers écrits*, Paris, Flammarion, 1991.

CAROLINA FERRER

exemple, bien plus loin que le rôle du soleil comme source lumineuse et calorifère : « Comment oublier l'instant? Car c'est bien l'histoire de ce livre. L'instant porté par un seul symbole : la lumière. La lumière écrasant toute perspective. La lumière tissant l'enjeu » (p. 154). Laure Angstelle ainsi que Maude Laures ont en fait une vision de la réalité qui témoigne de son caractère instable : « au moment même où nous nous croyons en pleine possession du réel, voici qu'il éclate sous nos yeux, retombe sur nos épaules, joug de jade » (p. 154). Par ailleurs, le manque de distance entre observateur et phénomène observé, problème propre à la physique des particules, est aussi présent dans le roman. Dans l'étude qu'entreprend Maude Laures avant d'écrire sa version du livre, elle apparaît avec Laure Angstelle parmi les personnages analysés. Il n'y a plus de distance entre les différents niveaux : entre l'auteur et les personnages, entre le lecteur et la traductrice.

Dans *La lettre aérienne*, Brossard a joué explicitement avec la corrélation entre l'écriture et les outils scientifiques :

Tout comme le télescope et le microscope sont des outils qui prolongent notre œil de manière à ce qu'il puisse voir au-delà de ses réelles possibilités, l'écriture est un mécanisme à l'aide duquel nous pouvons observer quelques-unes des séquences que notre cerveau élabore dans sa perception virtuelle/réelle de la matière énergétique²⁴.

L'écriture, comme tout instrument scientifique, est un outil de connaissance. Dans *Le Désert mauve*, on trouve une imbrication complexe des deux domaines. Ainsi, deux des personnages sont des scientifiques : Angela Parkins et l'homme long. Le livre contient aussi des formules mathématiques. Comme le signalent Beverley Curran et Mitoko Hirabayashi :

²⁴ Nicole Brossard, *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1985, p. 144.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

L'utilisation de figures mathématiques par la traductrice sur les pages de son texte enchevêtre les identités de Maude Laures et d'Angela Parkins, la géomètre. Les langages de la traductrice et de la géomètre sont tous deux capables « de représentation et ayant le sens du territoire, un grand territoire qui recouvrait plusieurs *états*²⁵ ».

Le langage verbal et le langage mathématique se complètent dans le roman comme deux formes de représentation. Les équations, à maintes reprises évoquées par l'homme long, constituent la traduction de la nature en langage scientifique. Mais l'acte de traduction correspond, à sa façon, à une expérience de laboratoire. En soi, le livre d'Angstelle est une représentation de la réalité. Comme l'affirme Brossard : « Seule l'écriture, considérée comme une machine capable de nous aider à résoudre des problèmes de sens, nous met-elle en situation de penser et pouvoir produire du vrai, c'est-à-dire de la réalité²⁶. »

Le premier manuscrit équivaut ainsi à un modèle scientifique qui peut décrire, en théorie, le comportement d'un aspect de l'univers²⁷. La traductrice en analyse ensuite les différents éléments avant de procéder à l'écriture d'une nouvelle version. Pour commencer, elle établit minutieusement les caractéristiques de ces éléments, elle les observe sous différents angles, comme s'il s'agissait de l'étude des atomes et de leurs réactions. Elle rassemble finalement les composantes en respectant les règles de l'auteure, tel un savant travaillant en physique expérimentale et suivant

²⁵ Beverley Curran et Mitoko Hirabayashi, *op. cit.*, p. 113. La citation en français provient du roman de Brossard.

²⁶ Nicole Brossard, *La lettre aérienne*, p. 144.

²⁷ Curieusement, Henri Servin voit un lien entre certains mots qui reviennent dans le roman (mauve, Laure, Maude, Laures, aube) et le symbole chimique de l'or, Au. (Henri Servin, « *Le désert mauve* de Nicole Brossard, ou l'indicible référent », *Quebec Studies*, n° 13, 1991-1992 Fall-Winter, p. 62.

CAROLINA FERRER

soigneusement les indications du théoricien. Le passage du roman d'Angstelle à sa traduction par Laures est à l'image du travail de traduction impliqué par la transformation des théories subatomiques en la première bombe atomique, travail auquel ont participé une multitude de savants de part et d'autre de l'Atlantique.

Au commencement, les savants ne se doutaient aucunement de la monstrueuse capacité de destruction que leurs recherches allaient générer. « Peu de gens ont pu connaître un bonheur plus grand que ceux qui ont découvert les secrets de l'atome et de son noyau dans la première moitié du [XX^e] siècle²⁸. » Assoiffés de connaissance, ils entreprennent la tâche gigantesque de dévoiler les secrets claquemurés dans les atomes. La suite de découvertes est spectaculaire, même si les savants, séparés dans des laboratoires de chaque côté de l'océan, ne comprenaient l'exacte portée de leurs résultats, le fait que « la physique atomique naissait; [et que] la terreur nucléaire enfonçait déjà ses racines dans cette "période magnifique" des savants pacifistes, marquée au coin de la collaboration internationale²⁹ ».

En 1895, Wilhelm Konrad Röntgen découvre les rayons X. En 1896, Henri Becquerel observe la radiation de l'uranium sur une plaque photographique. En 1898, Pierre et Marie Curie découvrent la radioactivité de certains éléments, le radium et le polonium. En 1899, Ernest Rutherford et Frédéric Soddy établissent que la radioactivité est produite par la désintégration de certains atomes. Ils découvrent en fait que l'atome n'est pas indivisible. En 1902, ils montreront que la transmutation spontanée d'un élément en un autre découle de la radioactivité. En 1911, Rutherford propose un modèle de l'atome avec un noyau, qui concentre la masse positive, et des électrons de charge

²⁸ Alwyn McKay, *The Making of the Atomic Age*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 1.

²⁹ L. Castellani et L. Gigante, *op. cit.*, p. 52.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

négative qui tournent autour de lui. À chaque élément chimique correspond un atome différent. En 1913, Bohr complète ce modèle avec une représentation semblable à celle du système solaire.

Les découvertes se multiplient. Notamment, en 1919, Rutherford bombarde un élément chimique avec des rayons alpha et provoque la transformation artificielle d'un noyau atomique. Aux États-Unis, Lawrence invente en 1930 le cyclotron, l'accélérateur de particules. En 1931, Chadwick découvre en Grande-Bretagne l'existence des neutrons, corpuscules dépourvus de charge électrique. Anderson détecte le positron. En 1933, la prise du pouvoir de Hitler en Allemagne provoque le départ de plusieurs savants pour l'Angleterre et les États-Unis. Les développements ne cessent pour autant de se poursuivre. En 1934 à Paris, les Joliot-Curie découvrent la radioactivité artificielle. En Italie, Fermi utilise des neutrons au lieu des rayons alpha pour bombarder les éléments chimiques. Ensuite, en 1935, il propose la possibilité de diminuer la vitesse des neutrons. L'année suivante, Bohr présente son modèle du noyau de goutte liquide. Et en 1938, Otto Hahn et Fritz Strassman constatent la fission nucléaire, processus clé dans la production d'énergie atomique.

Pendant ces années, les savants communiquent régulièrement entre eux. Les congrès et les publications sont nombreux, même si la participation des scientifiques à la création d'armes chimiques et d'équipements durant la Première Guerre mondiale est assez limitée. Mais les découvertes attirent de jeunes physiciens qui se déplacent entre les différents centres. « L'itinéraire comprend trois pistes principales et relie trois étapes obligatoires : Cambridge en Angleterre, Copenhague au Danemark et Göttingen en Allemagne. Mais Cambridge signifie Ernest Rutherford, Copenhague Niels Bohr et Göttingen Max Born

CAROLINA FERRER

et Jacob Franck³⁰. » J. Robert Oppenheimer, jeune chercheur, opte, quant à lui, pour les États-Unis.

Si les connaissances croissent exponentiellement grâce à un travail accompli dans une atmosphère de bienveillance et de coopération scientifique internationale, à partir de la découverte de la fission nucléaire, les propos pacifistes de la science basculent : « Jusqu'à 1938, les physiques avaient été amusantes. Désormais, les hommes dans leur "tour d'ivoire" sont devenus les gardiens d'un savoir qui peut changer le cours de l'histoire³¹ ». Les premiers, ils entrevoient la possibilité que les événements dévient de leur ligne pour suivre une voie qui aboutira en une explosion de dimension apocalyptique.

La fission³² a lieu lorsqu'un neutron percute un atome d'uranium qui se sépare en deux morceaux et catapulte d'autres neutrons. À leur tour, ceux-ci frappent d'autres atomes, générant une réaction en chaîne et libérant des quantités inimaginables d'énergie. Or, un phénomène similaire survient dans le texte de Brossard. Le livre d'Angstelle est composé de chapitres alternés, les uns racontant le récit de Mélanie et les autres s'arrêtant à la situation de l'homme long. Cette alternance évoque la discontinuité de la réalité subatomique. Les deux histoires se rejoignent seulement à la fin, sur la scène du crime, quand évidemment tout explose.

Selon Alice A. Parker, Mélanie appartient à une bienveillante famille lesbienne : « "Le Désert Mauve" [...] est

³⁰ *Ibid.*, p. 45.

³¹ Alwyn McKay, *op cit*, p. 31.

³² À ce sujet, voir Meitner, Lise et O. R. Frisch, « Disintegration of Uranium by Neutrons : a New Type of Nuclear Reaction », *Nature*, n° 143, 1939, p. 239-240, in <http://www.nature.com>; The Manhattan Project, <http://www.me.utexas.edu/~uer/manhattan/project.html> et Austin Blaquièrre, *Théorie de la réaction de fission en chaîne*, Paris, Institut National des Sciences et Techniques Nucléaires/Presses universitaires de France, 1962.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

une oasis fragile qui abrite la famille lesbienne de Mélanie. Il est sa source (minimale) de nourriture intellectuelle, psychique et sociale³³ ». Il est clair cependant que son histoire est celle d'une fuite en avant. La présence de Lorna est une barrière entre elle et sa mère :

Ma mère avait le pouvoir insoupçonné de susciter en moi une terrible solitude qui, lorsque je la voyais si rapprochée de Lorna, me ravageait car alors il y avait entre elles juste assez de silence pour que s'infilte en moi la pensée de leur chair confondue. (p. 8)

Mélanie n'a plus de domicile fixe, elle ne se trouve à l'aise que sur la route et le seul objet appartenant à sa mère dont elle dispose est sa Meteor : « J'avais le pouvoir sur ma mère de lui prendre son auto au moment le plus inattendu. » (p. 8) Elle s'arrête deux fois lors de son voyage. À Albuquerque, où se trouve, soit dit en passant, le National Atomic Museum, elle rencontre Grazie : « Nous étions des "sœurs éloignées", c'est-à-dire des filles que leurs mères avaient nommées ainsi un soir alors que toutes deux enceintes s'étaient séduites et partagées comme un espoir de vingt-quatre heures. » (p. 31) Mais au lieu de s'installer chez elle, Mélanie reprend le chemin et passe la nuit au « Red Arrow Motel³⁴ », qui appartient à une amie de sa mère. C'est là qu'elle rencontre Angela Parkins.

Du point de vue « atomique », on pourrait dire que l'intro-mission de Lorna divise le noyau mère-fille et que Mélanie est propulsée à l'extérieur. Elle essaie de former une liaison avec Grazie mais ce projet échoue. Elle rencontre alors Angela et forme avec elle un nouveau noyau. C'est à ce moment que l'homme long, jusqu'alors isolé dans sa chambre, se rend au bar et que le crime a lieu. L'auteur apparent en est le scientifique, tout comme J. Robert

³³Alice A. Parker, *op. cit.*

³⁴ Je ne peux m'empêcher de voir dans le nom du motel une allusion à l'ancien lien d'Oppenheimer avec le Parti Communiste, qui par ailleurs détermine le cours de son histoire.

CAROLINA FERRER

Oppenheimer est le père de la bombe atomique. La culpabilité de la naissance de l'âge nucléaire retombe sur lui, même si elle est loin d'être le résultat d'un seul homme, étant plutôt issue d'une séquence d'événements auxquels participent un grand nombre de personnes.

Le dossier Oppenheimer

Leo Szilard, un Hongrois exilé en Angleterre et plus tard aux États-Unis, est le premier scientifique à avoir entrevu la possibilité d'élaborer une bombe atomique. Le 12 septembre 1933, alors qu'il se promène dans la capitale britannique, une vision l'assaille :

« Tandis que la lumière passait au vert et que je traversais la rue », raconte Szilard, « je me suis soudain rendu compte que si nous pouvions trouver un élément divisible par les neutrons et qui émettrait deux neutrons lorsqu'il en absorbait un, un tel élément, s'il était assemblé dans une masse suffisamment grosse, pourrait soutenir une chaîne de réaction nucléaire. »

« Je n'ai pas entrevu, à ce moment-là, de quelle manière on pourrait trouver un tel élément ou quelles expériences seraient nécessaires, mais l'idée ne m'a plus quitté. Dans des circonstances précises, il serait sans doute possible d'amorcer une chaîne de réaction nucléaire, de libérer de l'énergie à une échelle industrielle et de construire des bombes atomiques³⁵. »

³⁵ Richard Rhodes, *The Making of the Atomic Bomb*, New York, Simon and Schuster, 1986, p. 13.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

Szilard³⁶ écrit son hypothèse en évaluant en détail la puissance de l'énergie qui serait libérée. Il fait une demande de licence pour son idée et la soumet à la Marine Britannique afin de la maintenir secrète. S'il avait eu accès à un laboratoire pour tester sa théorie, il aurait possiblement découvert la fission de l'atome avant Hahn et Strassman.

En 1939, peu de jours avant le début de la Deuxième Guerre mondiale, Szilard communique avec Einstein, alarmé parce que les nazis ont interdit l'exportation d'uranium de tous les territoires sous leur occupation. Les deux savants en tirent la conclusion que les Allemands travaillent à la fabrication d'une arme meurtrière. Einstein, établi à Princeton depuis plusieurs années, envoie une lettre au président des États-Unis, Franklin Delano Roosevelt, lui suggérant d'initier un projet dans le but d'élaborer une bombe nucléaire. Cette lettre sera le coup d'envoi du Projet Manhattan, mis en marche en 1942, une fois les États-Unis entrés en guerre.

L'homme choisi par l'armée américaine pour diriger ce projet est le général Leslie R. Groves qui résume ainsi cette initiative :

Bien qu'il soit tragique que les forces de destruction qui aient été libérées sont si puissantes que l'homme est incapable de les contrôler pour le moment, l'humanité doit se réjouir que l'initiative dans ce champ ait été maintenue par les États-Unis. Nous devons notre réussite entièrement au travail et à la dévotion de plus de 600 000 Américains qui faisaient partie du Projet Manhattan et qui le supportaient directement³⁷.

³⁶ Szilard, Leo et T. H. Chalmers, « Detection of Neutrons Liberated from Beryllium by Gamma Rays : a New Technique for Inducing Radioactivity », *Nature*, n° 134, 1934, p. 494-495; <http://www.nature.com>.

³⁷ Leslie R. Groves, *Now It Can Be Told. The Story of the Manhattan Project*, New York, De Capo Press, 1975, p. 414.

CAROLINA FERRER

Afin de créer les premières armes atomiques, des scientifiques, des industriels et des militaires, collaborent étroitement et dans le plus strict secret. Au milieu du désert du Nouveau Mexique, commence en 1942 la construction du laboratoire de Los Alamos, où seront rassemblés les éléments permettant de tester la première de ces armes infernales. Le directeur de Los Alamos est J. Robert Oppenheimer; il se souviendra à jamais du travail qu'il y a accompli :

L'histoire de Los Alamos est longue et complexe. Une partie de cette histoire est connue publiquement. Pour moi, c'était une époque tellement occupée par le travail et le besoin de décider, d'agir et de consulter, qu'il y avait peu de temps pour quoi que ce soit d'autre. Je vivais avec ma famille dans la communauté qu'était Los Alamos. C'était une communauté remarquable, inspirée par un sens aigu de la mission, du devoir et du destin; cohérente, dévouée et remarquablement désintéressée³⁸.

Trois bombes sont construites à Los Alamos, « Gadget », « Little Boy » et « Fat Man ». La première d'entre elles consiste en un modèle au plutonium, faite pour tester « Fat Man », celle-là même qui sera larguée sur la ville de Nagasaki. « Little Boy » est à base d'uranium et sera directement lancée sur Hiroshima, le manque de matériel rendant impossible son test préalable.

Dans le roman de Brossard, les noms donnés au scientifique, l'homme long, puis l'hom' oblong, ne peuvent qu'évoquer ces bombes. Les termes sont grandement motivés et, du coup, le personnage se transforme en arme

³⁸ Michael B. Stoff, Jonathan F. Fanton et R. Hal Williams [eds.] *The Manhattan Project. A Documentary Introduction to the Atomic Age*, Philadelphia, Temple University Press, 1991, p. 32.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

nucléaire et le texte s'ouvre à une nouvelle lecture où atomes, fission et explosion se trouvent profondément mêlés au récit et à son énonciation.

Maude Lares essaie d'empêcher le crime lorsqu'elle prend la voix d'Angela Parkins pour parler à Laure Angstelle : « Mais imaginant la scène, tu aurais pu en changer le cours. Tu aurais pu faire ricocher la balle ou me blesser légèrement. » (p. 88) Lorsqu'elle lui reproche l'existence de l'assassin, l'écrivaine répond : « Cet homme existe. On pourrait le comparer à un fil de fer invisible qui tranche entre la réalité et la fiction. » (p. 88) On entend aisément, dans ces propos, une allusion au travail de Oppenheimer qui a franchi l'abîme entre la théorie et la réalité. C'est par lui que le modèle physique et mathématique se matérialise en explosion. Selon le procès-verbal de Farrell, lors de la première explosion à Alamogordo,

Le docteur Oppenheimer, sur qui reposait une charge très lourde, était de plus en plus tendu à mesure que les dernières secondes s'écoulaient. Il respirait à peine. Il s'est appuyé sur un poteau pour rester stable. Pendant les dernières secondes, il regardait fixement devant lui, puis quand l'annonceur a crié « Maintenant! » et qu'est survenue une incroyable explosion de lumière, suivie du grondement sourd et profond de l'explosion, son visage s'est détendu et a exprimé un énorme soulagement. Plusieurs des observateurs qui se tenaient à l'arrière de l'abri pour voir les effets de lumière ont été projetés à terre par l'explosion³⁹.

En voyant les résultats du test, plusieurs scientifiques essaient d'empêcher l'utilisation des bombes atomiques contre le Japon. En effet, puisque la guerre en Europe est

³⁹ Leslie R. Groves, *op. cit.*, p. 436-437.

CAROLINA FERRER

terminée et que la course pour la fabrication de la bombe atomique se tenait contre les nazis, celle-ci n'a plus de raison d'être. Oppenheimer n'appuie pas la motion contenue dans le « Franck report », alors qu'il est le mieux placé pour faire entendre la voix des hommes de science. Il est consulté à ce sujet par le comité qui fait parvenir les recommandations au président Truman qui a hérité du projet de Roosevelt. Truman décide de larguer les bombes sur les villes d'Hiroshima et de Nagasaki au lieu d'obtenir la capitulation du Japon avec une simple démonstration des effets d'une explosion nucléaire sur un espace inhabité⁴⁰. Aucune concession n'est faite à l'ennemi. Il va sans dire que l'existence du Projet Manhattan n'avait été révélée qu'à la Grande-Bretagne. De toute évidence, cette politique démontre le manque de confiance entre les alliés. Les Américains et les Soviétiques s'espionnent comme s'ils étaient ennemis, ce qu'ils deviendront dès la fin de la guerre. Avec l'explosion de « Fat Man » et de « Little Boy » l'apocalypse nucléaire s'installe comme une possibilité tangible d'autodestruction de l'humanité et marque désormais le rythme du temps.

Les scientifiques ne sont pas dupes du rôle qu'ils ont joué, et leurs remarques lors de l'explosion à Alamogordo en disent long. Kenneth Bainbridge, directeur de la zone de test *Trinity*, déclare : « Maintenant nous sommes tous des fils de chienne⁴¹. » Or, cette assertion est reprise explicitement dans *Le Désert mauve*. De la même façon, Oppenheimer a déclaré avoir vu les équations défiler dans sa tête, ainsi qu'un extrait du poème sacré hindou, le *Bhagavad Gita* :

Si le rayonnement d'un millier de soleils

⁴⁰ Pour une discussion sur les aspects racistes de la fabrication et de l'utilisation de la bombe atomique, voir Ken Cooper, « The Whiteness of the Bomb », Richard Dellamora [ed.] *Postmodern Apocalypse. Theory and Practice at the End*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.

⁴¹ Richard Rhodes, *op cit*, p. 675.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

Devait éclater d'un seul coup dans le ciel,
Ce serait comme la splendeur du
Tout-Puissant...
Je suis devenu la mort,
Le destructeur d'univers⁴².

L'expression « I/am/become/Death » apparaît en toutes lettres dans le premier chapitre du manuscrit « Le Désert mauve », ainsi que dans sa traduction « Mauve, l'horizon » (p. 17 et 187).

Les scientifiques ont traversé la frontière entre théorie et réalité, entre prédiction et accomplissement, entre innocence et culpabilité :

L'utilisation des bombes atomiques en août 1945 pour détruire les villes d'Hiroshima et de Nagasaki et plus de 100 000 personnes, en majeure partie des civils, a marqué la fin d'une étape de l'histoire scientifique américaine et le début d'une autre ère⁴³.

Le monde est transformé, un fait indescriptible est survenu. C'est un événement irréversible, comme l'est le meurtre d'Angela dans le roman d'Angstelle. Maude Laures ne peut pas l'empêcher. Et, puisque personne n'est formellement accusé, tout le monde devient suspect. La réalité explose et le temps est désormais perçu comme la durée d'une chute, un hiatus entre une innocence irrécupérable et un anéantissement certain. Maude a créé sa version du texte avec de multiples variations, même la couverture du livre a changé; il y a maintenant une photo du désert avec, en arrière plan, un champignon nucléaire.

⁴² Peter Pringle et James Spigelman, *Les barons de l'atome*, Paris, Seuil, 1982, p. 37.

⁴³ Donald A. Strickland, *Scientists in Politics. The Atomic Scientists Movement, 1945-46*, West Lafayette, Purdue University Studies, 1968, p. 1.

CAROLINA FERRER

Les scientifiques⁴⁴ avaient naïvement cru voir dans les capacités destructives de la bombe, devenues évidentes pour le monde entier, la possibilité d'une paix mondiale : « Les premières délibérations des groupes du site ont fourni au mouvement son idéologie [...] : PAS DE SECRET; PAS DE DÉFENSE; CONTRÔLE MONDIAL⁴⁵! » Ils ont dû vite déchanter. Le père de la bombe atomique s'est joint à ce mouvement et il s'est opposé par la suite à la fabrication de la bombe à hydrogène. Il est devenu, ce faisant, une des cibles du gouvernement américain : « Les actes contre Oppenheimer avaient pour but d'avertir les scientifiques "contre l'expression de leurs convictions personnelles à propos des programmes de recherche et développement des Forces Armées"⁴⁶. »

Oppenheimer devint un bouc émissaire et il céda aux attaques répétées du sénateur McCarthy qui menait sans fléchir une chasse aux sorcières. Les sympathies du physicien, pendant sa jeunesse, pour le Parti Communiste, auquel il ne s'était cependant jamais inscrit, avaient été éliminées de son dossier par le général Groves afin de lui permettre d'assumer la direction de Los Alamos en 1942. Ce fait fut ressuscité en 1954 par des agents de sécurité et il s'abattit lourdement sur le physicien. Il dut quitter son poste de conseiller du gouvernement, mais choisit de subir un procès pour défendre sa position. Après un jugement qui n'en était pas un, on le claquemura derrière une enceinte sécuritaire, le privant d'accès à tout renseignement concernant l'énergie atomique.

⁴⁴ Pour de plus vastes renseignements sur la participation morale des scientifiques dans l'histoire de l'âge nucléaire, voir Silvan S. Schweber, *In the Shadow of the Bomb. Bethe, Oppenheimer, and the Moral Responsibility of the Scientist*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

⁴⁵ Donald A. Strickland, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁶ John Major, *The Oppenheimer Hearing*, New York, Stein and Day, 1971, p. 239.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

Des témoins de la défense [...] ont commencé à discuter en privé à propos de l'atmosphère d'inquisition des procédures. Certaines révélations subséquentes allaient documenter l'injustice dans sa forme la plus concrète qui a transformé une simple audience informelle en procès sans procédures en bonne et due forme : l'information dont disposent les avocats du gouvernement a été cachée au conseil de défense, plusieurs délais sont survenus pour fournir à la défense les transcriptions de témoignages, et les bureaux dans lesquels il avait demandé de l'aide juridique étaient sous écoute⁴⁷.

Le dossier, qui ne faisait que s'épaissir depuis 1942, comportait une incroyable documentation sur la vie privée du scientifique. Ce dernier le savait et déclara que : « Le gouvernement a dépensé beaucoup plus pour mettre ma ligne téléphonique sous écoute qu'il a versé pour mon salaire à Los Alamos⁴⁸. » Un labyrinthe d'intrigues avait été méticuleusement déployé autour du physicien, qui entraîna dans sa chute certains de ses anciens élèves et surtout son ami de Berkeley, le professeur de littérature et écrivain Haakon Chevalier. L'histoire d'un mensonge, dont la véritable explication ne sera trouvée que des années plus tard, fait alors surface.

Dans *Brotherhood of the Bomb*, Gregg Herken trace l'histoire cachée de cette époque. L'ouverture des archives du FBI et du KGB, ainsi que des entretiens avec des personnages clés lui ont permis de mettre à jour des éléments incroyables de cette intrigue. La toile de l'espionnage et du contre-espionnage était beaucoup plus

⁴⁷ Alice Kimball Smith et Charles Weiner [eds.], *Robert Oppenheimer. Letters and Recollections*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 330.

⁴⁸ Oppenheimer, cité dans Philip M. Stern, *The Oppenheimer Case : Security on Trial*, New York, Harper & Row, 1969, p. 112.

vaste et profonde que ce que tout le monde soupçonnait à l'époque. Notamment, les conversations privées de J. Robert Oppenheimer étaient constamment enregistrées, même celles avec ses avocats alors que le jugement avait lieu. Herken montre comment le FBI essaya en vain d'inculper le scientifique de toutes sortes de crimes, de son appartenance au Parti Communiste jusqu'à son homosexualité. Finalement, les juges durent se contenter de le déclarer « élément de risque », accusation devant laquelle Oppenheimer céda afin de protéger son frère, de huit ans son cadet. Frank Oppenheimer, physicien engagé à Los Alamos, et sa femme étaient des membres du Parti Communiste depuis 1937. D'après les renseignements de Herken, Frank aurait même été approché pour transmettre des secrets aux Soviétiques. L'affaire prit un tournant d'autant plus grave que le général Groves était au courant et avait promis à J. Robert Oppenheimer de respecter son silence. J. Edgar Hoover trouva dans ce secret une satisfaction personnelle : « Pour Hoover [...] la preuve qui liait Frank à l'incident Chevalier et qui impliquait Groves dans la dissimulation constituait une arme plus que bienvenue à utiliser contre l'homme qui avait été son *nemesis* en temps de guerre⁴⁹ ». Le témoignage de Groves lors du procès de J. Robert Oppenheimer eut lieu dans cette atmosphère. Le résultat est clair : « Lorsqu'on lui demanda s'il libérerait Oppie maintenant, Groves répondit non. À la question "Pensez-vous qu'Oppenheimer soit une personne susceptible de compromettre la sécurité de l'État?" Groves répondit par l'affirmative⁵⁰. » Le sort d'Oppenheimer était joué, puisque ses accusateurs savaient que la loyauté envers son frère était bien plus importante pour lui que l'amitié et ses ambitions. Il s'agissait d'une autre réaction de fission en chaîne qui, cette fois, entraîna la tête de J. Robert Oppenheimer dans l'explosion.

⁴⁹ Gregg Herken, *op. cit.*, p. 280.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 281.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

En 1963, l'image publique d'Oppenheimer fut en quelque sorte rétablie :

Des années plus tard, le gouvernement américain, sous les présidences de Kennedy et de Johnson, fit amende honorable pour cette condamnation injuste d'un fonctionnaire dévoué et lui décerna la Médaille Fermi couronnant des travaux nucléaires⁵¹.

Pendant, la restriction de sécurité ne fut jamais retirée. Il mourut en 1967 d'un cancer à la gorge.

L'explosion

Mais revenons une dernière fois au roman de Brossard. Maude Laures travaille sur son manuscrit; elle étudie les différents aspects qui constituent les quatre sections de « Un livre à traduire » : lieux et objets, personnages, scènes, dimensions. Quatre sections, comme si le récit s'était complètement défait suite à une forte explosion et qu'il n'en restait plus que des éléments épars, des atomes, voire des particules subatomiques. Dans la section consacrée aux personnages, l'homme long n'est pas décrit comme les autres puisque l'écriture a été remplacée par des photos, au nombre de cinq. Ce changement de support, du texte à l'image, permet de représenter, sans jamais le dire explicitement, ce qui est au cœur du roman, à savoir l'arme atomique, sa préparation et son utilisation. Une enveloppe est glissée sous la porte de la chambre (p. 39). En regardant les photos qu'elle contient, l'homme solitaire confirme la réussite de l'explosion.

Si l'on regarde les images contenues dans ce dossier, on peut apprécier l'évolution du personnage pendant cette séquence, qui dure peut-être le temps de son séjour au motel. Sur la première photo, on voit un homme étendu sur

⁵¹ Emilio Segrè, *Les physiciens modernes et leurs théories. Des rayons x aux quarks*, Paris, Fayard, 1984, p. 295.

CAROLINA FERRER

un lit; son visage est brouillé. Il restera anonyme, indéterminé. On sait où il se trouve, mais on ne peut savoir avec précision qui il est. Des livres et des papiers épars indiquent un travail intellectuel. Un chapeau en feutre signale cependant qu'il pourrait s'agir de Oppenheimer, qui en portait toujours un. La deuxième photo est le résultat d'une double exposition alors que, sur la troisième, on peut en compter jusqu'à cinq, qui font allusion possiblement à la superposition des états quantiques. Des formules mathématiques semblent en suspension dans l'air. Sur la quatrième photo, l'homme se regarde dans le miroir. Cependant, on ne parvient pas à voir son reflet, car son visage a été remplacé par une explosion, une lumière vive, comme un soleil. La dernière photographie ne montre que le dos de cette personne assise sur une chaise. Son ombre se répand sur le mur.

Cette séquence représente en fait, à l'aide de clichés en noir et blanc, le passage de la théorie à la réalité de la bombe : les études préalables, le dédoublement du savant qui d'intellectuel se transforme en praticien, la mise au point des formules, l'explosion, la réduction du personnage à une ombre, qui signale sa disparition et, en même temps, évoque celle des milliers de victimes des bombardements de Hiroshima et de Nagasaki.

L'homme long ouvre l'enveloppe qui a été glissée sous sa porte et il en examine le contenu, qui lui confirme le succès de son travail : « L'homme long regarde en détail chaque photo. Maintenant, il n'y a plus de doute, l'explosion a eu lieu et elle a parfaitement réussi. » (p. 43) À cet instant, il se sent libéré de ce qu'il a fait, comme si l'explosion l'avait quitté : « C'est rien! C'est rien! Tout est dans la photo. » (p. 43) L'homme va jusqu'à croire qu'il peut rencontrer les autorités sans problème, convaincu de reprendre « sa véritable identité, son charme certain » (p. 17). Il se dirige alors vers le Bar. Mais le crime, comme dans l'Histoire, suit l'explosion.

TRADUCTION, FISSION ET TRAHISON

L'homme long fume au fond de la salle. Le Bar est plein, la musique est forte et les conversations bruyantes. Angela se rapproche de Mélanie, elles dansent, elles parlent et dansent encore. Tout d'un coup, Mélanie sent Angela lourde dans ses bras. Il n'y a plus de son et « [a]u fond de la salle, il y a le regard impassible de l'homme long » (p. 50). Angela est morte, une balle dans la tête l'a tuée. « Les policiers, la craie autour du corps d'Angela Parkins. Les clients n'ont rien vu. Je n'ai rien vu. » (p. 41) Le mystère enveloppe l'assassinat d'Angela, mais la faute, elle, se pose sur l'homme long. Pourquoi ne serait-il pas l'assassin? Même le gouvernement qui lui a commandé la bombe le pointe du doigt. Il est le père du champignon nucléaire et, comme il l'a annoncé lui-même lors de la première explosion, il est désormais la mort.

Pourquoi Angela Parkins meurt-elle? Est-ce parce que, comme l'homme long, elle connaît le langage mathématique, le langage de la science? Parce que, comme lui, elle va à l'encontre des idées reçues, se rebelle et cherche son propre espace de liberté? Parce que l'innocence n'est plus de mise dans un monde où la fission a déjà commencé à faire des ravages? Les anges (Angela) sont des messagers dont la présence est évanescence, dont le statut est à tout le moins incertain. Sa mort est peut-être le point de départ d'une réaction en chaîne : un récit qui a volé en éclats, un monde dont la représentation ne peut plus être que fragmentée, une langue où s'accroissent les divergences et qui reflète le langage mathématique dans lequel s'inscrit la réalité de la bombe en équations différentielles, telles celles présentes sur la troisième photo de la séquence.

La traductrice essaie de changer cette réalité, mais ses efforts sont vains puisque le monde a déjà éclaté. Il n'en reste que des fragments et la traductrice n'arrive pas à élaborer un récit fluide, encore moins à sauver Angela. En fait, Maude Laures se trouve au beau milieu d'un *Ground Zero* : « Depuis que je relis ce livre, je suis ancrée au point zéro, envisageant mille stratégies et points de vue qui ont

CAROLINA FERRER

tôt fait de se dissiper, abstraction, abstraction, le regard fond. » (p. 147) L'intimité, l'histoire, l'écriture, tout a éclaté. Et l'explosion est infinie. Le temps est celui de l'attente de la fin. Tout le monde le sait, Mélanie aussi : « Très jeune, je pleurais déjà sur l'humanité. » (p. 11)

L'hologramme inscrit dans *Le Désert mauve* est d'une grande densité et il dévoile des réalités effroyables. Sur l'humanité plane une menace de mort, aujourd'hui renouvelée par les nouveaux enjeux internationaux. Les savants ont quitté l'âge d'or où ils partageaient leurs découvertes pour faire avancer la science. Ils sont désormais au centre d'intrigues complexes et politiques qui peuvent les placer dans l'obligation de choisir entre des valeurs pourtant non-échangeables. La figure du champignon nucléaire s'impose et elle continuera de se frayer un chemin dans la conscience contemporaine. J. Robert Oppenheimer peut reposer en paix : la première explosion nucléaire continue d'être un acte irréversible et personne ne veut lui en disputer la paternité.

Martin Roldan

**Le mouvement des fluides.
La Machine d'eau de Manhattan,
de E. L. Doctorow**

Dans un instant, le temps
deviendra élastique. Tous ces gens
feront enfin connaissance. Dans un
instant, ils seront tous cavaliers de
l'Apocalypse, tous unis dans la Fin
du Monde.

Frédéric Beigbeder

Chaque jour nous mourons,
chaque jour nous changeons, et
pourtant nous nous croyons
éternels.

Saint Jérôme

Il y a de ces fins qui ne veulent pas finir, qui se croient éternelles, qui vont à l'encontre de leur nature. S'agit-il encore d'une fin quand elle dépasse ses limites? Quand elle refuse de se conformer à sa propre définition? Comment expliquer une fin qui n'en est pas une? Une fin qui s'annule, en quelque sorte? Si les conceptions de la fin ne sont pas univoques, elles présupposent toutes, à la base, une coupure, une clôture radicale, que quelque chose, en somme, s'achève. On ne peut être au-delà d'une fin sans attendre en même temps l'avènement d'une autre fin. En ce sens, les fins servent à structurer notre relation avec la

Martin Roldan, « Le mouvement des fluides. *La Machine d'eau de Manhattan* de E. L. Doctorow », Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 12, 2005, p. 145-162.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

temporalité, à nous inscrire dans le temps tout en le segmentant. Être dans la fin correspond à l'appréhender consciemment, à savoir qu'une autre fin viendra, que toute fin se transforme en genèse et que nous sommes toujours coincés entre deux fins.

D'un point de vue judéo-chrétien, on ne peut envisager la fin sans se sentir interpellé par le livre de l'Apocalypse. Au-delà des symboles, de l'allégorie, des bêtes à sept têtes, des fléaux dévastateurs, de cette fin du monde en cinémascope, l'Apocalypse réussit à actualiser la fin, à lui donner une enveloppe dramatique, tout en mettant en péril la définition de base lui étant associée. Car si, d'une part, le texte de Jean met en scène la fin jusqu'au Jugement Dernier, il promet également une autre temporalité, exempte de fin, pour les Justes qui seront épargnés. Tel qu'indiqué après la descente de la Jérusalem céleste, « [I]l n'y aura plus de mort, il n'y aura plus ni deuil, ni lamentations, ni douleur. En effet les choses anciennes auront disparu [...] Maintenant, je fais toutes choses nouvelles¹ ». Dès ce moment, le jour et la nuit deviennent indissociables, le soleil et la lune perdent leur utilité. Privé des repères temporels usuels, l'univers apocalyptique dévoile la fin pour ensuite l'abolir, la condamner à l'oubli éternel. En d'autres mots, le monde de la fin est en même temps un monde sans fin.

Si ce paradoxe découle en partie de la linéarité de la temporalité judéo-chrétienne, on ne doit pas pour autant l'attribuer uniquement à cette caractéristique. Comme l'a montré Mircea Eliade, les temporalités cycliques visent aussi l'atteinte de moments intercalaires, détemporalisés, pendant lesquels le sujet peut rendre son passé signifiant. Ayant synthétisé la tension entre sacré et profane mieux que quiconque, Eliade perçoit dans la répétition cyclique du rite ou du sacrifice une volonté d'atteindre le sacré, de s'extirper de la chronologie profane. Tel que le note Eliade, « dans la

¹ *La Bible*, Apocalypse, 21 : 4-5.

MARTIN ROLDAN

mesure où un acte (ou un objet) acquiert une certaine *réalité* par la répétition de gestes paradigmatiques et par cela seulement, il y a abolition du temps profane, de la durée, de l'«histoire»² ». La reproduction du même entraîne la mise au rancart de l'histoire par l'actualisation du sacré, qui correspond à un hiatus, une pause, un moment de répit permettant de recommencer à neuf tout en ayant conservé certains acquis du cycle tout juste terminé. Si l'objectif du temps cyclique et du temps linéaire est identique (soit d'atteindre le sacré), l'articulation de ce but met en relief un écart majeur. Le chronotope du sacré dans le temps cyclique est intermittent, temporaire, fugace; tel le cocon recelant un insecte hybride, mi-chenille et mi-papillon – ou ni chenille, ni papillon – le sacré est activé afin de compléter une transition, une transformation. Le sacré cyclique ne suit pas la révélation ultime, mais bien une révélation mineure parmi d'autres, il n'est pas au-delà du temps mais entre deux temps, dans une fin qui devient commencement, ces deux pôles s'avérant aussi indissociables que les deux faces d'une feuille de papier. Pour sa part, le sacré linéaire apparaît après une fin et un recommencement, à la suite de la création des « choses nouvelles » ne laissant rien de l'ancien monde. Il se détache du couple fin/genèse, ne faisant pas plus partie de l'alpha que de l'oméga.

À la recherche du temps suspendu

S'il est possible d'imaginer des fins qui n'atteignent jamais leur point de chute, il était prévisible que des fictions mettent également en scène des moments dépassant la fin, des récits se déroulant dans le sacré, hors du temps et de l'espace. Ainsi en est-il du roman *La machine d'eau de Manhattan*³, de E.L. Doctorow, qui s'ingénie à transformer

² Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989, p. 50.

³ E. L. Doctorow, *La machine d'eau de Manhattan*, Paris, Flammarion, 1996.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

la rhétorique apocalyptique globale présentée dans la Bible pour créer une apocalypse scientifique à échelle réduite.

Le récit se déroule à New York, vers la fin du XIX^e siècle, alors que le docteur Sartorius a converti une usine de pompage en laboratoire expérimental où il prolonge indéfiniment l'existence de vieillards à l'aide d'une machinerie inédite. Ses procédés sont basés sur le contrôle des fluides, menant à la maîtrise de la vie et de la mort. S'il peut faire fluctuer à souhait l'intensité de vie insufflée à ses patients comme s'il jouait avec la flamme d'un bec Bunsen, Sartorius n'est toutefois pas en mesure de préserver leurs capacités sensorielles, mnémotiques et intellectuelles. Tous les pensionnaires de la clinique sont en effet catatoniques : outre leurs capacités motrices, qui n'ont pas souffert, tout ce qui les rendait humains s'est volatilisé. Ils ne parlent plus, ne se souviennent plus, ne ressentent plus, bref, le peu de vie qu'ils étirent comme un élastique se résume à manger, déféquer et bouger grâce aux infirmières. Les patients de Sartorius ont perdu toute notion non seulement de leur passé, mais du concept même de passé et de futur. Jusqu'à l'irruption de McIlvaine (un journaliste) et Donne (un policier), ils vivent dans une temporalité aplanie, formée uniquement d'un éternel présent où la répétition et la routine ne servent pas à structurer le temps mais bien à l'abolir, à le rendre indistinct. Les patients ont dépassé leur propre fin, n'étant plus tout à fait humains mais pas vraiment morts non plus. Leurs journées, ponctuées de musique répétitive et de soins réguliers, ont perdu toute distinction. Même pendant leurs promenades en omnibus dans les rues de la ville, ils ne semblent pas conscients du déplacement physique subi, comme si à la perte de la temporalité devait correspondre la perte de l'espace.

On entre dans le sacré pour atteindre le sens et la signification. La synthèse, la concaténation, puis la

MARTIN ROLDAN

compréhension ont lieu dans la fin, voire par elle⁴. Contrairement aux Justes de l'Apocalypse, les pensionnaires de Sartorius n'ont pas accès à la moindre révélation. Ils ont dépassé la fin sans en être conscients. Comme des zombies, leurs mouvements sont automatisés, lents, imprécis. Ils sont capables de se mouvoir, mais ne voient pas vraiment les éléments et les personnes traversant leur champ de vision. Distinguant les formes mais ne les reconnaissant nullement, les vieillards possèdent un niveau de conscience phénoménale et cognitive équivalant à celui d'un radar. Ils savent que le monde les entoure mais semblent ignorer qu'ils en font également partie. La ressemblance avec les patients végétatifs dont traite Michel Balat⁵ saute aux yeux. Autant les sujets de Sartorius que les individus soignés par Balat vivent psychiquement dans un lieu interne, pré-conscient, où la pensée, toujours latente, ne réussit pas à atteindre l'intellection complète. Cet emplacement serait celui du musement, tel que développé par Charles S. Peirce, puis repris par Balat et Bertrand Gervais⁶. Le musement ne correspond pas tant à un état d'esprit ou une rêverie qu'à une dynamique de la pensée, un courant souterrain indistinct et chaotique, exempt de structure, à partir duquel la pensée consciente peut se créer. On ne peut jamais savoir qu'on est dans le musement car on a uniquement accès aux restes de ce mouvement, à ses traces, comme le précise Bertrand Gervais :

parce qu'il est de l'ordre de l'indicible, de ce qui échappe, le musement ne se donne pas de plein

⁴ La majorité des critiques s'entendent sur cette utilité interprétative de la fin depuis l'argumentation convaincante de Frank Kermode, dans *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1966.

⁵ Michel Balat, « Peirce et la clinique », dans *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 9-24.

⁶ L'essentiel de la théorie du musement de Peirce se retrouve dans « A Neglected Argument for the Reality of God », *Collected Papers* 6.452-6.465. Bertrand Gervais, pour sa part, développe la notion de musement dans le quatrième chapitre de *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1998, p. 105-146.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

fouet, [...] ce qu'on parvient à en saisir se donne de façon nécessairement parcellaire ou même brute, comme du pétrole extrait d'une nappe sous-marine avant d'être raffiné⁷.

Tout comme on ne peut saisir notre musement, il est impossible de percer la surface des patients de Sartorius. Nous voyons leur corps mais leur esprit demeure caché, hors de portée. Pour Balat, les pensées issues du musement nous sont « révélées⁸ », interpellant du coup l'Apocalypse de Jean, ce dévoilement du projet divin. Les résidus du musement nous apparaissent de la même manière que les images du sacré sont apparues à Jean.

Il importe ici de préciser que l'Apocalypse de Jean recèle bel et bien deux révélations, et non une seule. La première, la plus discutée, est celle que Jean reçoit, alors que lui sont révélés les détails des événements à venir, tandis que la seconde réside dans l'écriture, par Jean, de cette vision. Jean a eu une révélation, qu'il nous révèle à son tour. Dans *Le porteur d'eau de Manhattan*, l'écriture vient de McIlvaine, le narrateur, qui présente au narrataire le récit de ses aventures passées ayant mené à la découverte du laboratoire d'éternité. Comme Jean, McIlvaine a aperçu les images du sacré et en témoigne par l'écriture de son livre. S'il n'est pas en mesure de rendre compte du musement des vieillards, le narrateur réussit tout de même à nous faire comprendre leur état, à extraire de leur silence et de leur absence de réactions un discours sur leur condition psychique. En ce sens, il devient le scribe du musement des patients, mais un scribe absent, éloigné, dissocié de ce musement. Habituellement, le scribe et le museur doivent partager les mêmes connaissances afin d'atteindre l'interprétation, mais ici, puisque Doctorow ne donne pas l'opportunité à ses museurs de devenir scribes, et encore moins interprètes de leur musement, ce manque doit être comblé, bien imparfaitement, par le narrateur.

⁷ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 111.

⁸ Michel Balat, cité dans Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 110.

MARTIN ROLDAN

La majorité des récits mettant en scène des personnages enfermés dans le musement permettent éventuellement à ceux-ci de sortir de leur état et de transmettre un message donnant de la signification au musement préalable. Dans *Girlfriend in a Coma* de Douglas Coupland⁹, une jeune femme devient comateuse et demeure dans cet état pendant une vingtaine d'années avant de revenir à elle, subitement, porteuse d'un message sur la fin du monde. Dans le même ordre d'idées, Edgar Allan Poe afficha une sensibilité particulière pour ces récits où les morts revenaient à la vie, sortaient des caveaux, se croyaient enterrés vivants ou se plaignaient d'être suspendus entre la vie et la mort. « La vérité sur le cas de M. Valdemar », qui présente l'interruption de la mort du personnage éponyme, en est un exemple typique. Bien que cliniquement mort, Valdemar semble bel et bien présent puisque la décomposition de son corps s'est arrêtée et qu'il répond aux questions que le magnétiseur lui pose. Si le message final transmis par Valdemar aux vivants n'est pas très révélateur sur la teneur de son musement (« vite! vite! Faites-moi dormir, ou bien vite! Éveillez-moi! vite! *Je vous dis que je suis mort!*¹⁰ »), sa parole valide l'hypothèse des deux états, celui de la conscience, dans le temps, et celui du musement, hors du temps au même titre que le sacré. Pour Valdemar, le moment d'éveil est instantanément mis en relation avec sa fin, qui consiste à retourner dans la pré-conscience du museur (*faites-moi dormir*) ou à mourir définitivement. Toute son attention se porte sur cette limite, qu'il veut réintégrer dans les plus brefs délais, plutôt que de demeurer dans l'éveil, où il se meurt littéralement.

⁹ Douglas Coupland, *Girlfriend in a Coma*, Toronto, Regan Books, 1999.

¹⁰ Edgar Allan Poe, « La vérité sur le cas de M. Valdemar », *Contes-Essais-Poèmes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 894. Dans un article intitulé « Revenir d'entre les morts » (dans *Edgar Allan Poe. Une pensée de la fin*, Montréal, Liber, 2001, p. 79-92), Jean-François Chassay discerne avec justesse l'état de suspension dans lequel est emprisonné Valdemar.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

À défaut d'éveiller ses patients, même momentanément comme dans le cas de Valdemar, et de leur permettre ainsi de décrire leur musement, Sartorius propose une définition vague de leur condition, alors qu'il affirme que :

[q]uelque soit leur état, ils n'étaient guère plus pathétiques que les flâneurs sur Broadway, ou les gens magasinant dans Washington Market, tous gouvernés par des coutumes tribales et des structures fantasmagoriques qu'ils nomment civilisation... la civilisation ne fortifie pas l'esprit, tout comme elle n'altère pas notre sujétion à l'instant présent. L'instant présent n'a pas de mémoire¹¹.

Cette hypothèse fait penser au flâneur de Walter Benjamin¹², se promenant sans but dans les arcades parisiennes et expérimentant une temporalité suspendue, entre l'espace public du déplacement et l'espace privé de la consommation. Pour Benjamin, le passage recelait les premiers symptômes de la société de consommation moderne. Chapeauté d'un dôme translucide comme le laboratoire de Sartorius, le passage n'appartenait pas plus à la ville qu'à l'individu. Il était l'endroit où la mémoire pouvait vagabonder à son gré, et où le temps arrêtait facticement sa progression. Se distinguant du reste de la ville marquée par les stigmates de l'histoire, le passage mettait en scène un éternel présent. Donnant suite aux travaux de Benjamin, autant Robert Venturi, déambulant sur les avenues de Las Vegas, Fredric Jameson, disséquant l'hôtel Bonaventure de Los Angeles et Margaret Morse¹³, explorant les immenses espaces commerciaux nord-

¹¹ E. L. Doctorow, *op. cit.*, p. 298.

¹² À ce sujet, voir *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle*, Paris, Cerf, 1989.

¹³ Robert Venturi, *Learning From Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1977; Fredric Jameson, *The Cultural Turn*, New York, Verso, 1998; Margaret Morse, « An Ontology of Everyday Distraction », *Logics of Television*, Patricia Mellencamp [éd.], Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 193-221.

MARTIN ROLDAN

américains de la fin du XX^e siècle, ont discuté avec conviction de la perte de temporalité associée à l'expérience capitaliste. Morse argue à cet effet que le centre commercial, avec ses boutiques lumineuses, ses vitrines colorées, ses allées ordonnées et sa propreté exemplaire, vise à recréer un passé idyllique imaginaire. Ce n'est pas un lieu précis qui est suggéré par la disposition des éléments, mais un non-lieu, où les produits sont toujours nouveaux, sans la moindre trace d'usure ou de dégradation. Le centre commercial serait éternel, n'affichant en surface ni début ni fin. Les items n'y vieillissent pas, ils se transforment par métempsychose en de nouveaux objets, toujours actuels. Comme nous le voyons, l'association de l'espace de consommation avec la perte de conscience temporelle n'est pas nouvelle. Allant encore plus loin, Mark Jancovich¹⁴ a perçu dans le film *Dawn of the Dead*, de George Romero, une consécration prototypique du lieu commercial comme espace intemporel. Il ne s'agit pas d'un hasard, soutient-il, si les zombies de Romero se dirigent vers le centre commercial dès le moment où ils s'extirpent de leur tombe. Cet espace hors du temps, constamment renouvelé, s'avère l'emplacement idéal pour des créatures au-delà du temps. À une créature mythique doit correspondre un espace mythique, son Olympe moderne.

Le laboratoire de Sartorius joue sur plusieurs plans. D'une part, comme nous venons de le voir, il est le symbole d'une intemporalité capitaliste. Ainsi la pièce centrale, où les résidants passent presque toutes leurs journées, emprunte des éléments à l'allée principale du centre commercial moderne – le banc en fer forgé, les plantes, les fontaines, la musique en sourdine, les puits de lumière, etc. D'autre part, la comparaison avec le jardin d'Éden, où Dieu aurait été remplacé par un médecin et le miracle de la Création par la logique scientifique, paraît incontournable. Cette seconde piste, aussi évidente soit-elle, est cependant bloquée par le roman, qui s'amuse à la rendre impraticable. Plutôt que de

¹⁴ Mark Jancovich, *Horror*, London, Batsford, 1992.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

mettre en scène une rhétorique d'un temps de l'origine réactivé par la science, le roman propose une critique implicite des recommencements utopiques qu'elle suggère. La confusion entre commencement édénique et recommencement technologique doit être évitée. Si au premier correspond l'innocence, le second est au contraire dénaturé, travesti par les desseins des humains. Chargé positivement, le commencement édénique est associé à l'enfance de Martin Pemberton (fils d'un des patients de Sartorius) et de Emily Tisdale, sa fiancée. Le jardin intérieur de la maison d'Emily, dans lequel les deux jouaient constamment, est directement comparé au jardin originel, alors que les enfants semblent personnifier un nouvel Adam et une nouvelle Ève. Ce jardin et cette maison sont présentés comme les rares vestiges d'une époque révolue, l'un des derniers retranchements où le progrès n'a pas encore fait son œuvre. À cet endroit, il est encore possible de réfléchir, de se reposer, de se ressourcer. Le temps y paraît arrêté, suspendu. Même le père d'Emily, le propriétaire de la demeure, est décrit en fonction des critères temporels associés au lieu : un « ancien Yankee, du type qui vit éternellement¹⁵ » suggère McIlvaine à son propos.

En contrepartie, McIlvaine voit dans le laboratoire un « Éden inversé ». Plusieurs indices viennent conforter l'hypothèse de l'inversion, de l'ancrage dans l'apocalyptique, dans ce moment où la fin ignore sa limite, plutôt que d'une allégorie sur l'origine. Par exemple, l'usine de pompage occupée par Sartorius fait partie d'un réseau de distribution d'eau aboutissant dans le grand réservoir Croton, situé au cœur de Manhattan et décrit, par McIlvaine, en des termes similaires à ceux employés par Jean pour présenter la Jérusalem céleste. La construction, précise-t-il, consistait en quatre murs imposants, de vingt-cinq pieds d'épaisseur et de quarante-quatre pieds de hauteur, sertie de tourelles trapézoïdales aux quatre coins et de portes de temple au milieu de chaque façade. En empruntant un escalier, on

¹⁵ E. L. Doctorow, *op. cit.*, p. 80.

MARTIN ROLDAN

pouvait escalader la paroi inclinée jusqu'au parapet, situé dans le ciel; et, ajoute le narrateur, « de cette hauteur, la ville en expansion semblait retomber devant ce qui n'était pas une ville, une étendue carrée d'eau noire qui était, en fait, l'absence géométrique d'une ville¹⁶ ». Certains signes ne trompent pas. Même si les mesures ne concordent pas, on peut déduire, par le souci du nombre exact, l'élévation céleste, la distance phénoménale entre la ville et le cube aqueux, ainsi que la symbolique baptismale de l'endroit, que cette description fait référence au moment suivant le Jugement dernier dans l'Apocalypse.

Comme second signe du lien entre le laboratoire et l'univers apocalyptique, il est utile de se pencher sur la prédominance de l'eau dans les expériences de Sartorius. Le taux d'humidité est tellement élevé dans la pièce centrale que les résidants portent une éternelle pellicule aqueuse sur leur peau. Le fait de dépasser la mortalité, d'en faire fi, peut uniquement se concrétiser dans un milieu qui, en quelque sorte, extériorise le corps humain. Ce n'est plus uniquement l'intérieur de l'individu qui est principalement composé d'eau, mais son environnement immédiat. Au dépassement de la limite du temps s'ajoute la projection des propriétés du corps hors de celui-ci. Comment éviter la comparaison entre l'usine de pompage, reliée à un réseau de distribution aboutissant dans un immense réservoir situé au centre de Manhattan, et le cœur humain, assurant la distribution du sang et des nutriments jusqu'aux différents organes? Les pulsations de la machine d'eau sont ainsi interprétées, par McIlvaine, comme un battement cardiaque souterrain, le signe d'une vie secrète, cachée aux regards. Dès que la frontière du temps s'abolit, toutes les autres disparaissent à sa suite. De la tension entre l'alpha et l'oméga naissent les limites; sans elle, il n'est plus possible de séparer les éléments, de les confiner à leurs domaines.

¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

Par effacement des limites, tout devient signe, symbole, allégorie. Le laboratoire du savant et le jardin d'Emily correspondent respectivement au monde de l'Apocalypse et à celui de la Genèse, les vieillards symbolisent le capitalisme, Sartorius personnifie le progrès, etc. Le leitmotiv de l'eau, imbibant tout aspect du roman, n'est pas en reste. L'eau est, depuis longtemps, double symbole, à la fois du temps qui passe et de l'inscription, dans la mémoire, de notre passage dans le temps. Dans la mythologie grecque, l'eau était associée à l'oubli, tel qu'en témoigne le mythe de la rivière du Léthé, à laquelle les morts devaient obligatoirement s'abreuver afin d'oublier leur existence terrestre. Le Léthé marquait la frontière entre deux univers, celui de la temporalité humaine et celui du sacré intemporel. Le symbole est réitéré dans l'Apocalypse, alors que l'ingestion de l'eau de la vie permet de départager les survivants de la fin du monde et les condamnés. « Celui qui a soif, je lui donnerai à boire gratuitement à la source d'eau de la vie¹⁷ », est-il indiqué dans le vingt et unième livre, après l'arrivée de la Jérusalem céleste. De manière générale, il serait plus juste d'affirmer que l'eau ne se limite pas à indiquer une fin ou un début, mais qu'elle marque un passage en même temps qu'elle en efface les traces. Qu'il s'agisse du mythe du Léthé, du baptême chrétien ou de la fin des temps, l'eau est à chaque fois présente pour oblitérer le passé, pour annoncer le futur et pour confirmer la transition. Dans tous ces cas, l'eau devient le signe d'une temporalité en crise.

Pour marquer le temps, semble indiquer le roman, l'eau doit couler librement, sans entrave. Elle doit demeurer un élément naturel, régi uniquement par Dieu et sa volonté. Dans la Genèse, Adam et Ève sont créés supérieurs aux autres espèces animales, mais pas aux éléments naturels. Ils ont le droit de se servir de l'eau mais n'ont pas de pouvoir sur elle. Contrôler l'eau et contrôler la mort vont de pair : les deux s'opposent aux diktats de Dieu. Dès que le flot aquatique devient artificiel, régi par la technologie humaine,

¹⁷ Apocalypse, 21 : 6.

MARTIN ROLDAN

le flot du temps en fait de même. Le temps n'est plus dans le monde, offert par Dieu, mais en nous, transformé par le contrôle des éléments et, par extension, de la vie. La relation entre l'eau et le temps n'est jamais plus évidente que dans ce passage où le narrateur flâne dans les rues glacées de la métropole, observant les effets du froid intense sur la cité :

Les carrioles étaient clouées au sol par la glace, tout comme l'étaient les locomotives sur leurs chemins de fer surélevés... Les mâts et les voiles des navires sur les quais étaient enveloppées de glace... Des banquises de glace flottaient dans la rivière visqueuse... Les devantures métalliques ensoleillées sur Broadway donnaient l'impression de brûler dans la glace [...] Évidemment il s'agissait d'un dimanche, le jour de repos. Mais j'avais l'illusion que la cité avait gelé dans le temps [...] comme si la ville de New York au complet allait être, pour l'éternité, emprisonnée et glacée, scintillante et figée par Dieu¹⁸.

La métaphore atteint ici son paroxysme. L'eau et le temps ne forment qu'un. Contrôler le premier équivaut à maîtriser l'autre.

Lecture du temps ou temps de la lecture

À la métaphore temporelle de l'eau et à celle des patients s'en ajoute une troisième, moins explicite mais, pour cette raison, hautement instructive. Le roman présente, en filigrane, une opposition entre deux stratégies lectorales et, par extension, deux postures créatrices qui réactualisent la nécessité du sacré cyclique.

¹⁸ E. L. Doctorow, *op. cit.*, p. 348-349.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

La bibliothèque de Sartorius, nous apprend Martin Pemberton, est impressionnante et bien fournie, quoique désordonnée. Si le savant se gave d'un nombre effarant de textes de tout acabit – articles scientifiques, traités de science naturelle, livres d'histoire, romans, etc. –, il n'apprécie pas pour autant la lecture. Il approche ces ouvrages comme un charognard, en extirpant les informations utiles et en ne prêtant aucune attention au reste. Son laboratoire et sa bibliothèque sont des temples du savoir, mais d'un savoir mystique, dangereux, voire sacrilège. En fait le laboratoire, loin d'être lieu d'apprentissage, est plutôt endroit d'expérimentation, de découverte, de révélation. Comme dans la nouvelle « The Birthmark », de Nathaniel Hawthorne¹⁹, la bibliothèque du scientifique a pour seule utilité son lien avec le laboratoire. Les livres n'y ont pas été placés par intérêt esthétique ou ludique, mais pour servir un dessein précis : avoir à portée de main des informations potentiellement utiles à la réussite d'expériences scientifiques. Désirant rendre sa bien-aimée parfaite en la purgeant de la marque qui orne sa joue, le savant de « The Birthmark » se plonge dans la lecture. Toutefois, le but n'est pas tant d'apprendre ce qu'est la perfection que de découvrir, par inférence, comment la créer. Il délaisse la position de lecteur à la faveur de celle de l'auteur qui rédige, en palimpseste, dans le livre de la Création divine. Il en est de même pour Sartorius, attiré avant tout par le progrès, la course vers le futur; il ne prend pas le temps de lire les textes comme il se doit, avec le respect ou l'attention qu'ils méritent. La plus grande faute du scientifique, est-on porté à conclure, consiste dans le fait qu'il ne pratique pas la lecture littéraire, ou diachronique, mais uniquement des lectures fragmentaires, décontextualisées, en synchronie les unes avec les autres.

¹⁹ Nathaniel Hawthorne, « The Birthmark », George B. Perkins et al. [éd.], *The American Tradition in Literature*, vol. 1, New York, McGraw-Hill, 1994, p. 1617-1627.

MARTIN ROLDAN

Mais quel est ce temps de la lecture littéraire? En quoi s'oppose-t-il à une lecture synchronique? J'ouvre un livre, j'en tourne les pages, j'adopte un rythme de lecture; le temps semble se disloquer, il n'est plus en moi mais devient extérieur à l'activité que j'effectue. Les deux temporalités, celle de la lecture et celle de l'existence, sont déconnectées l'une de l'autre. Pendant la lecture littéraire, le temps externe est suspendu, remplacé momentanément par celui de ma lecture, par le rythme auquel les mots s'affichent sur la rétine, par l'écho des sonorités, par la répétition des mêmes lettres. L'activité en soi prend une cadence, un rythme permettant d'expérimenter à nouveau un sacré cyclique tel que l'a défini Eliade. C'est par le geste, ou plutôt par le plaisir du geste, par l'abandon dans le geste, et non par le texte en tant que tel, que je peux réintégrer ce chronotope intemporel, cette transition combinant origine et fin. En contrepartie, la lecture synchronique, à l'écart des concepts de plaisir et de jouissance tel que les a présentés Barthes²⁰, s'effectue sans cadence, de manière irrégulière, désordonnée. Une phrase ici, un paragraphe là, une information glanée un peu plus loin. La vitesse varie constamment, ne permettant pas au lecteur de vivre le rythme de la lecture mais uniquement celui de sa recherche, de sa quête dans un présent indifférencié où origine et fin n'ont pas la moindre importance. Le temps de la synchronie est celui de l'après-fin. Il n'y a plus de préalable, ni de suite causale. La temporalité est éclatée, et ses extrémités ne sont plus perceptibles.

On peut dès lors supposer que les patients de Sartorius vivent dans une temporalité post-apocalyptique en raison de la stratégie de lecture privilégiée par leur *créateur*. Comment, en effet, Sartorius aurait-il pu *inventer* un autre type de personnages quand sa relation avec la littérature, avec la création, fait fi de toute temporalité? S'il ne rêve pas la création d'êtres humains comme le protagoniste des

²⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

« Ruines circulaires » de Borges²¹, Sartorius est tout de même le géniteur technologique de ces morts-vivants qui hantent son laboratoire. Sans lui, ils seraient décédés, mais à cause de lui, ils survivent sans le moindre lien psychique avec les individus qu'ils furent. Étant étranger à la lecture littéraire, le scientifique n'a pas pu transformer ses patients en personnages complexes, munis d'une identité, d'une origine, de desseins, de désirs, de goûts et de sentiments. Il a plutôt créé des métaphores des théories qu'il concocte, de pâles concepts ne recelant pas plus de substance qu'une hypothèse scientifique.

Daniel Canty a remarqué à cet effet que les automates fictionnels servent habituellement de doubles symboliques, précisant qu'« [ils] affichent en fait leur irréalité, se dissimulant derrière des façades rhétoriques [...] qui ne font que souligner davantage leur caractère illusoire [...] »²². Il ajoute ensuite :

les récits d'automate rendent évidentes des possibilités philosophiques à travers le récit d'impossibilités matérielles. En d'autres mots, dans l'acte de fabriquer un récit d'automate, une théorie prend corps et est rendue accessible à l'évidence des sens²³.

L'hypothèse, ici, est celle d'une lecture fragmentée, postmoderne pourrait-on avancer, se faufilant entre nos doigts tel un poisson résistant à sa capture. Les patients du savant agissent comme doubles d'un temps de la lecture révolu, supplanté par le progrès, qui permet d'aspirer à une intemporalité post-apocalyptique. McIlvaine et Martin Pemberton mettent fin aux projets de Sartorius car ils représentent la lecture littéraire. Les deux apprécient les textes pour l'ordre qu'ils procurent, pour la chronologie qu'ils rétablissent. En tant que journalistes, les deux

²¹ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974.

²² Daniel Canty, *Êtres artificiels : les automates dans la littérature américaine*, Montréal, Liber, 1997, p. 142.

²³ *Ibid.*, p. 142.

MARTIN ROLDAN

hommes transforment le chaos en récit ordonné, rendent compte d'un temps passé qui devient déjà un temps nouveau. Une fois mise en discours, l'histoire du jour acquiert une nouvelle dimension, elle entre dans l'ordre de l'imaginaire où elle contribue à l'actualisation d'un sacré intermittent. La lecture du quotidien dans lequel écrit McIlvaine, au même titre que la lecture du roman de Doctorow, implique une suppression momentanée de la temporalité, un retour à une symbiose des origines et des fins.

Alors que la lecture linéaire permet d'atteindre le sens, écrit Laurent Jenny, la lecture littéraire nous offre la signifiante²⁴. McIlvaine, en tant que lecteur littéraire, scribe et interprète, a réussi à détruire l'univers apocalyptique élaboré par Sartorius. Son récit propose justement une signifiante aux événements passés, les interprétant en fonction de leurs implications et de leurs ramifications. On remarque la même stratégie dans le roman *Oryx and Crake*²⁵, de Margaret Atwood. Crake, le scientifique ayant créé une nouvelle race animale presque humaine, périt avec l'humanité alors que l'homme de lettres, Snowman, survit à l'anéantissement de la race humaine. Seul avec cette nouvelle espèce génétiquement inventée par son ami, Snowman se remémore les moments clés de son existence et de celle de Crake. Sans lui, les Crakers²⁶, ces êtres fabriqués en laboratoire, n'auraient pas la moindre notion du passage du temps. Ils seraient au-delà de la fin sans la moindre signifiante, sans avoir accès à l'origine et à la transition. Snowman les force à prendre conscience de leur temporalité, de leur origine et de la fin de toutes choses. Il segmente leur existence en intervalles, en fins et

²⁴ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27, 1976, p. 262.

²⁵ Margaret Atwood, *Oryx and Crake*, Toronto, McClelland & Stewart, 2003.

²⁶ Le lien phonétique entre Crakers et Quakers n'est sûrement pas fortuit, surtout si l'on tient compte que les Quakers participèrent grandement à la colonisation du Nouveau Monde au dix-septième siècle.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

recommencements. Il transfère les lectures de sa jeunesse en récits servant à apposer de la signification au monde des Crakers. Grâce à lui, la fin du monde est une nouvelle genèse, et non cette éternité intemporelle visualisée par Jean.

Que reste-t-il, semblent demander des romans comme *La machine d'eau de Manhattan* et, à un degré moindre, *Oryx and Crake*, quand la fin est dépassée, quand il n'y a plus rien à attendre du monde, quand le moment fatidique est survenu et que nous sommes encore là, plus ou moins intacts, prêts à continuer? Mais à continuer quoi? Continuer à vivre, ou simplement à survivre, à respirer, à conserver une bio-motricité minimale tels les pensionnaires de Sartorius? La fin ne peut pas s'étirer indéfiniment. Et pourtant, les adeptes de cryogénie, de clonage et d'autres méthodes de suppression factice de la temporalité se font toujours plus nombreux. Comment sait-on que l'on a traversé les limites de la fin? Dès que l'on se rend compte qu'il n'y a plus de récit, plus de début ni de fin pour baliser l'expérience, mais simplement un projet d'éternité, mettant en scène un présent qui ne s'étiolle pas. Dès que l'avenir se lit en synchronie, hors de tout référent, au-delà de l'histoire, des souffrances et des souvenirs. En d'autres mots, la fin est dépassée dès que l'on est moins un récit en formation que la concrétisation d'une idée, d'un but ou d'un concept. Tant que la fin sera racontée, nous n'aurons rien à craindre.

Jean-Pierre Vidal

Un mauvais moment à passer. Les épiphanies de l'altérité dans *La Voix du maître* de Stanislas Lem

Nous vivons dans l'urgence
pathétique temporelle.

Pascal Quignard, *La haine de la musique*

Toute pensée qui s'efforce d'imaginer la fin absolue se heurte à l'aporie de devoir concevoir aussi une fin relative, la sienne propre. Et c'est sans doute le plus difficile. Car la fin que l'on peut penser est toujours celle que l'on peut voir : celle des autres. C'est pourquoi la fin totale, comme sa propre fin à soi, ne peuvent jamais que dessiner le lieu de l'Autre absolu. Pas étonnant, dans ces conditions, que l'idée de la fin soit solidaire de celle de Dieu : le sujet, face à ces deux instances, ces deux limites qui à la fois bornent son aire et, en quelque sorte, la balisent, touche les limites de sa pensée et se trouve aux prises avec l'altérité absolue de l'inconcevable. Mais en même temps, et par cette impuissance même que seule transcende la conscience qu'on en a, il esquisse la reconnaissance de l'autre relatif, différent et semblable à la fois, qui peut prendre diverses formes mais d'abord apparaît sous les traits de ce petit autre qu'il faut bien appeler son prochain, autant par révérence à la culture judéo-chrétienne qui est encore, quoi qu'on dise, la nôtre, que parce que ce terme délimite assez précisément sa place ou plutôt son « lieu » spatio-temporel. Guide, sentinelle, miroir ou masque, ce petit autre là qui, pour moi,

Jean-Pierre Vidal, « Un mauvais moment à passer. Les épiphanies de l'altérité dans *La Voix du maître* de Stanislas Lem », Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 12, 2005, p. 163-214.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

vacille toujours un peu au bord de la monstruosité en même temps qu'il rend presque palpable et familière l'impensable altérité absolue, voilà qu'il n'est pas seulement celui que je côtoie, il est aussi, comme son nom l'indique, du moins en français, mon futur. Jakobson dirait qu'il est à la fois l'espace métonymique de mes abords et le paradigme (ou la métaphore) où viennent se fichier, comme autant de fausses sorties, mes projections, mes répulsions ou mes dénis.

Dans *La Voix du maître*¹, l'écrivain polonais Stanislas Lem conjugue ce rapport d'altérité, « poétique » au sens de Jakobson, à tous les temps d'une variation qui va du plus global, le rapport de l'humain à l'extraterrestre, au plus individuel, celui, par exemple, qui unit, sur fond d'occupation de la Pologne, un juif à fusiller, parmi d'autres, et l'officier nazi qui en ordonne l'exécution. Encore faut-il préciser d'emblée que ce qui fait la richesse sémantique de cette mise en regard-là, c'est d'une part le rapport, au moins implicite, de l'écrivain à son propre pays et à sa propre confession : donnant à l'épisode en question l'allure d'un témoignage, fût-il fictif, cette appartenance biographique sera relayée et remplacée à la fois au niveau du texte patent par la relation de l'écrivain à ses œuvres et notamment celle-ci que l'« avertissement de l'auteur » placé en liminaire présente, nous le verrons, comme la résultante de deux tendances manifestées par les œuvres antérieures. C'est ainsi, avec les altérités personnelles dont est faite sa variable identité, que Lem ici s'explique. D'autre part, au niveau du roman lui-même, cette fois, le fait que face à l'extraterrestre, vague, anonyme et proprement inimaginable, se dispose une humanité Babel, c'est-à-dire striée de différences et triée sur le volet de la compétence scientifique (une humanité dont le Juif de l'épisode évoqué, émigré aux États-Unis après la guerre, fera partie), ce fait

¹ Traduction d'Anna Posner, Denoël, Paris, coll. « Présence du futur », 1976 (la pagination utilisée dans cet article renvoie à cette édition). Écrit de juin à décembre 1967, le roman a été publié pour la première fois en 1968, à Varsovie. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation.

JEAN-PIERRE VIDAL

situe toute identité sur le spectre mobile de la variation en mettant en jeu, sous ce rapport, la relation de l'un au multiple et du collectif indistinct à l'individu différencié. Et c'est bien le même type de relation que la confrontation entre le Juif et le Nazi proposera, en travaillant la densité, toujours un peu paradoxale, du stéréotype, cet espace imaginaire où l'individualité à la fois se perd et se fonde dans son rapport à une collectivité elle-même déjà fortement individualisée. J'aurai l'occasion, tout au long de ce texte, de revenir sur cette mise en regard aux allures d'anamorphose qui ordonne la fiction du roman et fait de sa diégèse un entrelacs d'illustrations diverses offrant, chacune à son niveau, sa variation sur ce thème fondamental de la rencontre avec l'autre.

Laissant à quelque psychanalyste le soin de traiter de ce qui concerne spécifiquement l'individu Stanislas Lem dans ses rapports à son œuvre et à sa vie, je m'attacherai ici à trois de ces « illustrations », ou si l'on préfère, de ces occurrences : l'espace préfaciel qui met progressivement en relation le texte et son lecteur, la rencontre entre l'humain et l'extraterrestre et la scène où le savant juif, Rapaport, survit en quelque sorte à son destin.

Toutes ces mises en regard sont aussi des mises en perspective, c'est-à-dire en temps : dans l'affrontement, l'autre occupe toujours le lieu du futur; advenu, il est aussi à-venir, ne serait-ce que sous l'angle de son nécessaire déchiffrement. L'Extraterrestre et le Nazi menacent, de façon diffuse pour le premier, expresse pour le second. C'est qu'ils sont, chacun à leur niveau, des messagers d'apocalypse, des aperçus vertigineux sur la fin. Fin individuelle, fin collective et jusqu'à la fin des fins.

Quand le face à face entre le messenger et celui à qui il s'adresse prend les allures d'un rapport entre un bourreau, actuel ou potentiel, et sa victime, un troisième terme apparaît, fantomatique, en ce sens qu'il évoque le fantôme du temps lui-même, enfin rendu visible et en instance

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

d'incarnation : le survivant. C'est lui qui souligne les traits du bourreau dont il ne se distingue que dans la mesure où il en est un attribut. Or, si la violence sémiotique de l'apocalypse tient à ce qu'aucun sens ne lui échappe, sa consolation vient justement, paradoxalement, de ce que nulle vie n'en réchappe. Car c'est mon irrémédiable désynchronisation qui dans ma mort me tue le plus : il m'est dur de penser que lorsque j'aurai été, non seulement d'autres seront encore, mais il en restera encore d'autres à advenir. C'est le futur des autres qui m'achève. Naissant, nous sommes privés à jamais de la totalité; mourant, c'est contre elle et sa permanence que nous nous insurgons. Quiconque me survit m'assassine. Dans l'agonie, l'homme est seul contre tous, contre tous les autres, contre l'Autre, cette bouche d'ombre qui s'ouvre sur l'hébétude de la fin. C'est le sens de ce combat singulier que dit le mot grec *agon*.

L'espace-temps alors n'est plus qu'un point. Qui s'éteint d'un seul coup au fond de la pupille de l'Autre.

Les environs de la mort

Le plus près que le sujet imaginant puisse s'approcher de « l'instant de [sa] mort », pour reprendre une formule de Blanchot avec toute la charge sémantique dont elle leste « l'instant », c'est en y voyant un simple passage, un seuil à franchir, un mauvais moment à passer, pour se retrouver, de préférence au plus vite, de l'autre côté, c'est-à-dire, au fond, dans la continuité restaurée de soi-même. Ou du moins dans une altérité qui reste, malgré tout, familière. Car quand bien même il s'agirait d'être aboli en Dieu ou en quelque grand tout indistinct, cette disparition ne peut être perçue que comme une apothéose, au sens propre. Le sujet, incapable de penser son extinction, ne peut s'imaginer qu'en expansion. L'apocalypse n'a de sens que de la « survie » qui lui succède et la nie en la réalisant. N'y est-il pas question, en effet, d'éternité, de la fin définitive de toute fin? Annonce tonitruante d'une transfiguration

JEAN-PIERRE VIDAL

définitive, l'apocalypse est du même coup figure du seuil, du sas même, puisqu'elle fait passer plus qu'elle ne sépare; elle matérialise un foyer vers quoi tout converge et d'où aussitôt tout se réfracte.

La pensée de la fin se trouve ainsi aussitôt prise dans des boucles temporelles et fonctionne selon la rhétorique de l'hyperbate – cette figure de style qui est aussi forme de pensée et qui vient rajouter toujours un autre terme là où la phrase, mieux, la proposition, se présentaient dans leur unité, dans leur organité, comme parfaitement finies; l'hyperbate est toujours un supplément improbable ou importun – et la logique de ce qu'il faut bien appeler un parasyllogisme, puisqu'il s'agit d'obtenir du syllogisme une conclusion paradoxale. J'ai montré, dans un article récent², ce double fonctionnement tel qu'on peut le voir à l'œuvre, notamment, dans le célèbre monologue de Camille de l'*Horace* de Corneille et dans *La Mort d'Ivan Illich* de Tolstoï.

Si le rapport à l'Autre se soldait, chez Camille, par un combat singulier prenant la forme de deux éponymies inverses – Rome à mettre à mort à la place et au nom d'Horace et Camille tenant la place et prenant le nom de son Curiace mort de la main de ce même Horace – et chez Ivan Illich par un paralogisme, puisque le syllogisme canonique sur la mortalité de l'homme s'y voyait transformé en confirmation de l'exception sur les ruines de la règle (tous les hommes sont mortels, sauf Ivan Illich), ce même rapport à l'Autre sur fond d'apocalypse, privée ou collective, se trouvera avec le roman de Lem des représentations encore différentes mais tout aussi étonnantes, puisqu'il s'agira d'un rapport, cette fois non pas d'inclusion ou d'exclusion, comme dans les deux cas précédents, mais au contraire de projection vers l'Autre avec toute la spécularité que cela implique. La distance, en ce cas, n'est plus le signe

² Jean-Pierre Vidal, « Moi seule en être cause : le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse », *Protée*, Hiver 1999-2000, p. 45-55.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

de la séparation mais le lieu d'un parcours, d'un cheminement plutôt, épistémologique ou éthique. Qu'il s'agisse de celle qui sépare l'humain de l'extraterrestre ou le Juif du Nazi (le parallélisme entre les deux ne manque pas de faire sens, un sens ironique, bien sûr), elle est, on en conviendra, incommensurable. Dans le premier cas, on tentera de la franchir avec la patience d'un déchiffrement obstiné, dans l'autre, littéralement par une extase où rêve de s'abîmer le sujet.

Il faut d'emblée souligner que ces deux rencontres avec l'Autre ont une dimension prophétique dans la mesure où, extraterrestre ou nazi, le « prochain » est justement un éventuel successeur : il menace d'annihiler et ainsi de prendre la place de celui qui l'affronte. Cette inscription de la rencontre (et de l'énigme qu'elle matérialise) dans la problématique d'une alternance³ donnera tout son sens à la tentative désespérée du personnage de Lem pour littéralement sortir de lui-même au moment suprême⁴. Il fait ainsi le pari de l'imaginaire comme refuge et surtout comme anéantissement du temps, suspens, temps mort, le temps que sa mort advienne. Après, ça n'a plus d'importance. Ce refus, en quelque sorte, de l'affrontement s'éclaire un peu plus, me semble-t-il, de la comparaison avec ce qui, au

³ Les rencontres en forme d'énigme telles que le mythe les met en scène donnent toujours à l'altérité le sens d'une alternative (je suis ce que je suis dans la mesure même où je pourrais être le monstre que j'affronte) infléchie en alternance (il faut choisir et ainsi transformer l'alternative en engagement). Elles présentent ainsi le sujet comme lieu d'une transformation, espace d'un futur en forme de perpétuation, d'infléchissement ou d'annihilation, mais d'un futur qui se débat ici et maintenant dans le temps suspendu de la sommation, on pourrait presque dire « à comparaître ».

⁴ On tient ici, comme je l'ai mentionné plus haut, un des traits qui donnent à l'apocalypse sa dimension particulière : parce qu'elle énonce le scandale de la succession, de la pérennité de l'autre au-delà de ma fin, ma mort se marque toujours un peu sous le signe du ressentiment et de l'injustice; c'est ce qui fait d'un kamikaze, au dernier moment, un homme horriblement heureux, même si l'apocalypse qu'il déclenche reste locale et ponctuelle.

JEAN-PIERRE VIDAL

niveau de la représentation, en offre peut-être plutôt l'inverse : la figure de Saint-Jean Baptiste telle que de nombreux tableaux, au fil des siècles, ont pu la représenter prise dans une situation pour le moins troublante.

L'histoire de la peinture nous a, en effet, légué de nombreuses scènes de crucifixion où l'on peut voir un détail qu'un point de vue réaliste n'aurait pas manqué de trouver étrange : la présence du Baptiste au pied de la croix, montrant même parfois du doigt le supplicié qu'il avait pour mission d'annoncer, puis d'authentifier en l'oignant. Extraordinaire raccourci temporel, stupéfiante superposition qui conjoint l'annonciateur, l'annonciation et la mort de l'annoncé, le prophète et la vérification de sa prophétie. Mais une prophétie épuisée, poussée jusqu'à ses ultimes conséquences, apocalypse au sens le plus fort, puisque ce que le Baptiste, en principe, annonce, c'est la naissance du Messie. D'abord la naissance de l'homme, Jésus, puis la naissance, par le baptême, du *chrustos*, celui qui est dit « christ » parce qu'il est oint, consacré; or, ce que montre le prophète dans sa présence visible au Golgotha, c'est, au contraire, la mort du Christ, c'est-à-dire l'accomplissement (« Tout est consommé ») de sa destinée d'homme (et de messie). Comme si l'efficace de la parole prophétique consistait surtout à faire coïncider les temps en une sorte de performatif métaphysique. Ou, au contraire, comme si y opérait une sorte de suspens indéfini au cœur même du langage et de sa fonction déictique. Que la lecture soit croyante, agnostique ou athée, ce qu'elle montrera, dans les trois cas, c'est un présent fait de la conjonction, improbable mais profondément vraie, du passé et du futur. Un instant d'éternité.

Bien sûr, on objectera que tout cela est symbolique et que la présence, dans le même espace, du Baptiste et du Christ dit que le tableau, plus qu'il ne le nie à proprement parler, traite le temps selon des paramètres spatiaux, ceux de la vue et en particulier de la lecture. On dira que, ce faisant, c'est le lieu sémiotique que le tableau représente,

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

lieu sémiotique où l'annonce est sur le même plan que l'accomplissement parce qu'elle en est l'actualisation visée ou supposée et qu'ainsi, le lien entre les deux est plutôt logique, de droit plus que de fait. Mais l'articulation dialectique et, pour tout dire, perverse, du logique et du chronologique ne répond-elle pas, justement, de la dynamique propre à l'imaginaire et sans doute essentielle à l'écriture? Ne peut-on y voir une autre des actualisations du principe poétique de Jakobson, encore, c'est-à-dire la projection dans l'ordonnement du syntagme de l'équivalence qui gère la réserve paradigmatique?

Quelque chose de cette structure logique, prophétique et onirique à la fois, ordonnera en tout cas la scène de l'exécution qui met aux prises, dans *La Voix du maître*, Rapaport et l'officier nazi.

Non sans que cette rencontre capitale, mise en abyme de la prise de contact avec les extraterrestres, n'ait été préparée par toute une série de mise en rapports symboliques dont le tout premier est évidemment l'adresse du texte à son lecteur.

La voix qui vous parle

Le roman se présente avec l'apparat, baroque, on le sait, d'un manuscrit qu'une instance plus ou moins anonyme présente à l'humanité lectrice. Le texte qu'on va lire a donc été « trouvé », comme plus tard (dans l'ordre du récit) ou avant (dans celui de l'histoire⁵) le message des extraterrestres qui l'aura suscité.

Mais avant que le texte, qui s'intitule « la voix du maître », ne s'ouvre à la lecture, un « Avertissement de l'auteur » retrace, du point de vue de Lem – un simple coup d'œil à sa bibliographie permet de constater que c'est bien lui « l'auteur » dont il est question ici – la place de ce texte

⁵ Je reprends ici la distinction, désormais canonique, de Gérard Genette.

JEAN-PIERRE VIDAL

dans son œuvre. Il n'est pas sans intérêt de constater que la toute première phrase de cet avertissement insiste sur la ponctualité de ce texte perçue comme la marque d'une conjonction entre futur et passé :

Si à l'âge de quarante-sept ans il ne faut pas trop se hâter, parce qu'on a encore la conviction que l'on a encore quelque chose à dire ou à écrire, il convient pourtant à cet âge de regarder derrière soi, ne serait-ce que pour faire pendant un instant la somme de ce que l'on a réalisé (p. 9).

Suit un commentaire sur les divers romans ou textes « non littéraires⁶ » publiés au cours des années, avec la manifestation d'une inquiétude au sujet de « ce qu'on pourrait appeler la déchirure à l'intérieur de ma personne d'écrivain, entre la littérature proprement dite et les ouvrages de réflexion philosophique sur la civilisation (on appelle aujourd'hui ce genre futurologie, mais cette appellation n'existait pas encore en 1955, lorsque j'écrivais *Dialogues*) ». À cette « déchirure » déplorée dans la pratique d'écriture antérieure répond *La Voix du maître*,

tentative de reprendre ce trou, en ce sens du moins qu'on y trouve trop de divagations et de réflexions les plus variées pour qu'on puisse tout simplement parler ici de roman fantastique, et trop peu de philosophie en revanche et de pseudo-philosophie pour que cela puisse passer pour un traité d'épistémologie (p. 10).

⁶ Parlant d'un « démon philosophique » qui l'a « de plus en plus tenté avec les années », Lem avoue avoir « fini par lui payer tribut, sous forme de deux ouvrages de caractère non littéraire (*Dialogues* et *Summa Technologicae*). » Il ajoute : « Puisque ce qui importe le plus à chaque homme, poussé par le dépit, c'est ce qui lui réussit le moins, j'ai plus d'une fois regretté qu'en même temps que mes romans qui ont déjà franchi les frontières de la Pologne vers divers points du globe, les autres, plus hermétiques, n'aient pas pris leur envol. » (p. 9-10)

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

On remarquera le spectre définitionnel du texte qui va suivre, spectre qui s'étend, quant à son genre, du « roman fantastique » (et non « de science-fiction », comme on pourrait s'y attendre) au « traité d'épistémologie » et, quant à son contenu, de formes de pensées (divagations, réflexions) au genre (philosophie, pseudo-philosophie) vers quoi elles tendent. L'accent mis sur l'illusoire et le sérieux, le fictif et le rigoureux, l'imaginaire et le pratique (quand bien même il s'agirait de philosophie, il s'agit de philosophie « pratique », tournée vers l'action, fût-elle intellectuelle, et ainsi « orientée », par opposition aux « divagations ») comme autant de bornes entre lesquelles oscille le texte, est déjà, au niveau personnel et préfaciel, le pendant de ce qui sera, dans la fiction, la question posée à l'humanité par cette chose, message ou organisme vivant, qui est tombée des étoiles. La déchirure biographique sera recousue par un texte qui met en scène l'ouverture vertigineuse d'une énigme mortelle. Et le jugement du lecteur devra s'exercer, comme dans le texte celui des savants sur la « chose » extraterrestre, sur cette forme d'insaisissable qu'est tout hybride, tout oxymore, toute anamorphose, pour utiliser des termes dont le sens, de quelque façon, se recoupe :

En tout cas, c'est là, en tant que résultat d'une expérience, un hybride; quant à savoir si ce livre est caractérisé par ce que l'on appelle en biologie "la vigueur propre aux hybrides", c'est déjà au lecteur de juger (*Ibid.*).

L'avertissement se conclut, on le voit, sur l'annonce au lecteur d'une énigme à venir qui, parce qu'elle est, elle-même, le « résultat d'une expérience », reconnaîtra à la lecture la liberté entière de ses jeux, y compris la liberté de proclamer que l'expérience n'a pas réussi (comme, dans la fiction du texte, la tentative de déchiffrement des savants ne réussira pas). Le pacte de lecture s'enlève ainsi sur la similarité des expériences que sont la manipulation et le déchiffrement, l'écriture et la lecture. Et aux trois niveaux que commande le texte, biographique, lectoral et fictionnel,

JEAN-PIERRE VIDAL

s'instaure un rapport à l'Autre où la voix du maître, c'est, en fin de compte, de façon très lacanienne, celle du signifiant en quête de sujet.

Quand, après l'avertissement de l'auteur, le lecteur tombe sur une « note de l'éditeur », pendant un bref instant, il pense sans doute y voir un appareil critique qui viendrait ponctuer l'œuvre de Lem. Or, ce n'est pas de Lem qu'il s'agit, mais, on l'apprend très vite, d'un certain « professeur Peter E. Hogarth » dont « le présent ouvrage n'est autre que le manuscrit trouvé dans [ses] papiers posthumes » (p. 11). Ainsi de l'auteur avéré à l'auteur fictif, le lecteur prend contact avec trois voix en succession, la troisième étant évidemment celle qui règne le plus longtemps, puisque homodiégétique, elle coïncide avec le roman tout entier et que c'est une voix d'outre-tombe, la voix de celui qui n'a pas survécu. Emboîtées les unes dans les autres, ces trois voix parlent d'énigmes, à des degrés divers. Si l'énigme de Lem, c'est la double nature de son écriture et le texte hybride qui pour la première fois l'assume, si celle du narrateur, le professeur Peter E. Hogarth, concerne autant le « message » extraterrestre au déchiffrement duquel, mathématicien de génie, il a collaboré, que le mystère de sa propre vie faite de masques et d'hypocrisie, mais une hypocrisie paradoxale, l'énigme que doit affronter celui qui se présente comme l'éditeur du texte d'Hogarth concerne, bien évidemment, la forme du manuscrit. Non seulement s'agit-il de publier un texte inachevé (« Ce grand esprit n'a malheureusement pas eu le temps de mettre la dernière main à son ouvrage auquel il avait travaillé assez longtemps ») (p. 11), et qui peut-être n'était pas destiné à la publication (« ...parmi ceux qui connaissaient le texte, certains ont voulu s'opposer à sa publication qui, prétendaient-ils, n'était pas souhaitée par le défunt ») (*Ibid.*), mais une difficulté supplémentaire vient du fait que le manuscrit présente le désordre et les lacunes propres à l'inachèvement :

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

...il est clair que l'ouvrage est demeuré inachevé, car il est sans titre et un fragment n'a été retrouvé qu'à l'état de brouillon; or il devait servir, on ne sait – sur ce point les choses restent douteuses – soit d'introduction, soit de postface. (*Ibid.*)

L'absence de titre entretient le mystère sur le genre et donc la destination du manuscrit, encore « brouillon » c'est-à-dire indéterminé dans son existence même et pas seulement sa visée; il peut être aussi bien un essai qu'une autobiographie ou un témoignage sur un événement historique. Quant au brouillon flottant, il fait manifestement partie de l'espace de l'avertissement; doublet, voire mise en abyme de celui de Lem, la façon dont il doit soit introduire le récit soit le clore d'un commentaire final, agit comme une de ces figures d'atemporalité – ou de temporalité paradoxale – que j'évoquais plus haut. Ces feuilles volantes où le narrateur énonce essentiellement des vérités sur lui-même et son rapport aux autres plongent le lecteur dans un univers d'incertitudes qui correspondra à celles qu'éprouveront les savants de la fiction face au « message » des étoiles. En effet, Hogarth, le narrateur, y donne ses mobiles profonds comme un démenti des attitudes et intentions que lui prêtent ses biographes. On retrouvera une trace de cette duplicité ou de ce double-fond d'un individu aux prises avec une menace de mort dans la scène de l'exécution des Juifs par les Nazis; certes, il ne s'agira pas alors de Rapaport, mais de l'un de ses compagnons d'infortune, mais la reprise du thème de l'individu d'autant plus incertain ou incernable qu'il affronte cette vérité suprême qu'est la mort n'en sera pas moins visible, surtout dans le rapport qu'aura cette attitude avec celle de Rapaport lui-même. J'y reviendrai.

Pour le moment, voyons comment Hogarth se présente dans ces feuilles volantes que son éditeur a placées sous le signe d'un avertissement dont le parallélisme avec celui de Lem à son lecteur apparaît d'autant plus évident qu'il

JEAN-PIERRE VIDAL

insiste, lui aussi, sur le caractère inédit de ce qu'il entreprend :

Je scandaliserai sans doute maints lecteurs en disant ce qui suit, mais je considère que c'est mon devoir. Jamais encore je n'ai écrit de livre de ce genre, et comme ce n'est pas la coutume qu'un mathématicien fasse des confidences d'ordre personnel en tête d'un ouvrage, j'aurais pu sans doute m'en dispenser. (p. 13)

Les confidences, superflues – c'est-à-dire en forme de supplément inutile, comme si l'aspect « feuilles volantes » de ce texte inassignable se trouvait ainsi souligné – qui devraient scandaliser le lecteur, sont ce qu'Hogarth appelle ses « tendances nihilistes » trop sagement attribuées par ses biographes à la volonté, somme toute normale, de procéder à « la destruction radicale de l'héritage scientifique et à l'édification de conceptions nouvelles ». Autrement dit, lorsque ainsi il jette le masque, Hogarth se dépeint comme un destructeur d'héritage par pur nihilisme et non comme une simple étape en vue de nouvelles conceptions. On reconnaîtra que confier à un tel négateur la mission de recueillir le « legs » que représente pour l'humanité le « message » des étoiles est une attitude bien naïve, et le portrait peu flatteur que dressera de lui-même ce savant revenu de tout, y compris de lui-même, ne fera qu'accentuer cette sorte de mauvais augure que fut décidément sa nomination au sein de la mission : « Je considère que les traits fondamentaux de mon caractère sont la couardise, la méchanceté et l'orgueil » dira-t-il sans vergogne, ajoutant même : « Aussi loin que la mémoire me permette de remonter dans mon enfance, j'ai vécu poussé par la recherche du mal, chose dont, du reste – c'est compréhensible – je ne me rendais pas compte. » (p. 17) La voix du mort, on le voit, est aussi la voix de la mort; elle dit le coup d'arrêt porté au temps quand celui qui devait transmettre le message des étoiles ne transmet rien que sa haine et la dérision du savoir, quand celui que ses

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

compétences plaçaient au rang de passeur ne vise aucune renaissance, mais cultive en secret la destruction des héritages et vise la fin pour le plaisir de la fin. Antéchrist travesti en ange de l'apocalypse, Hogarth est un solipsiste qui s'est volontairement retiré de la chaîne des signifiants humains. Refusant l'altérité des prochains infinis que cette chaîne constitue, il est passé dans le camp de l'Autre avec armes et bagages. Du moins c'est ce qu'il voudrait faire croire dans ce texte d'ouverture où il se dresse un cénotaphe. Car l'énigme répercutée à tous les niveaux du texte offre à ce monument de complaisance un démenti sans cesse reformulé : nul, jamais, ne peut tenir le lieu de l'Autre.

En effet, de l'auteur « réel » à l'« éditeur » fictif puis à l'auteur fictif qui dénonce les mensonges de sa vie sociale, en prenant le contre-pied de ce qui s'est écrit sur lui, cette démultiplication de doubles fonds qui place la lecture en état d'incertitude et le lecteur, sous la tension d'une veille permanente, introduit dans l'espace de la réception du texte le questionnement fondamental, total et pour tout dire ontologique qui caractérise la rencontre avec non pas d'éventuels extraterrestres, mais la simple possibilité de leur existence éventuellement révélée par cet « objet » d'incertitude qu'est la « chose » tombée du ciel, chose dont la nomination même reste hasardée⁷. Comme si, aux prises avec l'indéfinissable, l'innommable, l'humanité tout entière,

⁷ Dans le cours du texte, sa caractérisation variera de façon très significative : d'abord « quelque chose que des créatures n'appartenant pas à [l'espèce humaine] ont envoyé dans l'obscurité des étoiles » (p. 32), puis « Seigneur des Mouches, appellation forgée à titre de plaisanterie au cours des travaux du projet » (p. 35), « toison d'or des étoiles » (p. 37), « lettre neutrinique en provenance des étoiles » (p. 63), enfin « Frai de Grenouille » (p. 123) qui à partir de là disputera le titre au « Seigneur des Mouches », les deux formant « la même substance, différant seulement par la façon dont la conservaient le groupe des biophysiciens et celui des biochimistes » (p. 152). À ce stade, comme le montre bien le nom générique des savants qui s'en disputent la nomination, on aura commencé à évoquer la possibilité que la lettre soit une machine ou un organisme susceptibles de détruire toute vie sur la planète.

JEAN-PIERRE VIDAL

chacun des savants qui en constituent, ici, la délégation, et Hogarth lui-même plus encore que quiconque, se trouvaient remis en question, incertains jusque dans leur être même. L'énigme de l'altérité, Œdipe et Thésée le savent bien, est toujours monstrueuse parce que sa présence n'est jamais purement extérieure; elle éclate comme une contagion insensible brusquement surgie de l'horizon du regard. L'énigme est toujours, dès qu'elle est reconnue comme telle, un regard renvoyé. Et qui fouaille.

D'où la mise à nu de Hogarth, sa volonté de faire des confidences personnelles avant même d'entreprendre le récit de l'aventure de la rencontre. D'où aussi, sans doute, l'image « domestique » que projette le nom officiel du projet de déchiffrement de l'énigme stellaire : « The Master's Voice », abrégé en MAVO. Les savants décrypteurs et, derrière eux, l'humanité se trouvent ainsi mis dans la position du chien de la célèbre marque de disques tendant l'oreille à un antique gramophone d'où sort, on le présume, « la voix de son maître ». Si le possessif est tombé c'est que précisément l'espace domestique ainsi ouvert offre le paradoxe d'être également universel. Face à l'humanité, il ne saurait y avoir que Le Maître, même si celui-ci peut être fait d'une pluralité d'individus regroupés au sein d'une civilisation supérieure.

Ainsi donc se met en place une galerie de faces à faces où chacun, et le lecteur lui-même à sa place et dans son espace propre, se trouve pris, répercuté mais aussi bien absenté par une batterie de miroirs où l'identité vacille et en tout cas se questionne. L'individu Hogarth est non seulement ce personnage masqué dont on ne sait si le masque est sa sincérité ou l'image que l'on s'est construite de lui, c'est aussi un narrateur dont la voix, unique et corrosive comme les révélations démystifiantes qu'elle porte, se heurtera au discours des autres sur lui-même et sur le projet auquel il a participé, appelé, comme il le dira avec emphase, « pour sauver l'honneur de la planète » (p. 110). Parlant de lui-même ou du projet MAVO, Hogarth affronte

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

d'une part ses nombreux biographes et d'autre part, les innombrables écrits et rapports qui ont témoigné, après coup, de MAVO. Cette voix qui, pour elle-même ne revendique pas l'autorité dont elle est, au contraire, investie en ce qui concerne le projet de déchiffrement auquel son émetteur a participé⁸, cette voix doit s'élever, se différencier, dans un cas comme dans l'autre, du fond d'une pléthore bibliographique. L'individu ne peut jamais moduler sa voix sans la symphonie du groupe, fût-ce pour y introduire une dissonance. Mais plus important encore du point de vue de l'énigme à résoudre (l'autre qu'on est soi-même et l'autre chu des étoiles), la place que tient la mort, qui, au moins depuis Œdipe et Thésée, forme toujours l'un des pôles de l'alternative dans laquelle le sujet héroïque se débat, est ici curieusement décentrée. Elle n'est plus la sanction, l'aboutissement de l'échec mais, en quelque sorte, une simple ponctualité, un événement devenu simplement synchrone, comme si toute causalité se trouvait effacée dans l'aléatoire d'une contemporanéité où le seul sens éventuellement perceptible ou constructible ne peut être, tout au plus, que celui d'une ironie supérieure, pas nécessairement divine. C'est ainsi que Hogarth, après avoir commenté la dernière des innombrables biographies qui lui sont consacrées, dira :

J'ai donc pu reposer tranquillement ce livre sur le rayon où sont classées mes autres biographies [...] À l'occasion, je remarquai qu'il ne restait plus guère de place sur le rayonnage. Cela me rappela ce que j'avais dit un jour à Baloyne, à savoir que je mourrais une fois que le rayon serait complet. Il avait pris cela pour une boutade et je n'avais pas rectifié, bien que ce fût là ma conviction la plus profonde, dont

⁸ On comparera, à cet égard : « Je ne considère pas, il est vrai, qu'un homme qui est l'objet de travaux biographiques dispose d'un savoir supérieur à celui de ses biographes » (p. 15-16) à « Si j'ai décidé d'exposer mes propres souvenirs liés à mon travail au Projet, c'est parce que rien de ce que j'ai lu à son propos ne m'a satisfait » (p. 36).

JEAN-PIERRE VIDAL

l'absurdité ne diminuait en rien l'authenticité.
(p. 14)

Le texte se souviendra, dans la scène de la « rencontre » entre Rapaport et l'officier nazi de ce genre de « conviction » et de son « absurdité » qui n'efface pas pour autant son « authenticité ».

Mais ce qui doit nous retenir, pour le moment, c'est le rayon des biographies comme espace prophétique dont l'occupation totale coïncidera avec la mort. Et tel le portrait tendant à Dorian Gray le miroir de son déclin, le décompte des jours d'Hogarth s'effectue dans l'espace domestique d'une bibliothèque personnelle. On ne partage jamais la mort : ce lot commun reste paradoxalement parfaitement privé. Et tel le héros de Wilde, c'est d'un monument à sa gloire, sorte de statue du Commandeur arrêtant la course insoucieuse de Don Juan, que notre mathématicien recevra sa sentence. Mais uniquement parce qu'il s'amuse à y prêter foi, superstition ironique qui se retranscra, sur le mode tragique, nous le verrons, dans l'aventure de Rapaport. Ici, comme dans le portrait, comme dans la statue, comme dans le labyrinthe, le temps, c'est de l'espace, c'est-à-dire un enclos prévisionnel, une visibilité monumentale, un avenir convoqué à ce qui devient sa place. Un avenir, somme toute, qui a lieu. Quand l'espace des discours sur son œuvre et sa vie sera saturé, il n'y aura plus pour Hogarth, et lui seul, de temps. Ainsi les bornes visibles capturent-elles, au moins symboliquement, l'insaisissable durée, son infinité potentielle. Cadran solaire (le mot « rayon » a-t-il, en polonais, la même polysémie qu'en français?) ou clepsydre, un instrument mesure à l'avance la longueur de la vie de Hogarth, et le fait que cet instrument soit en rapport avec le discours en renforce encore le caractère prophétique. Les biographies, ces « écrits de vie » forment plutôt un arrêt de mort – aux mains, ou plutôt aux plumes, des autres : dans la fureur de l'agonie on voit toujours le survivant en assassin; qui dure après moi, par ce simple fait de hasard, de désynchronisation brusque, me tue – mais, loin qu'il faille y

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

voir une nouvelle illustration de la remarque souvent faite par maint personnage célèbre auquel une biographie donne toujours la fâcheuse impression d'être mort parce que toute sa vie future est ainsi à l'avance frappée d'inanité, c'est par leur simple volume spatial collectif que les livres deviennent mortifères. Le *volumen* ainsi ironiquement réduit à son origine étymologique et renvoyé à son double sens pérenne, refermera sur elle-même l'énigme Hogarth tout comme l'insaisissable envoi des étoiles restera clos, labyrinthe inviolé, sur son énigme. L'espace, de toutes parts, se referme sur le temps en une sorte de *Big Crunch* littéralement anti-apocalyptique puisque dans cette compression finale, c'est le sens qui se dérobe, sa possibilité d'émergence perdue à jamais dans le cénotaphe de la dérision (la vérité biographique de Hogarth) ou de l'échec (le déchiffrement du « message » extraterrestre). À cet égard, la métaphore du labyrinthe, utilisée expressément par Hogarth, nous permettra de voir surgir une des constellations sémiotiques les plus agissantes du texte : la dissémination, susceptible de diverses actualisations mais qui toutes ont trait aux bornes entropiques de toute construction et même de toute évolution, comme si le chaos, vu ici d'un point de vue « scientifique », se résumait à l'alpha et l'oméga que la plupart des traditions religieuses disent être le lieu même de Dieu ou de la « soupe » originaire et peut-être finale :

Les ouvrages les plus sérieux traitant de *Master's Voice* [...] reconnaissent que nous n'avons pas tout appris; mais la quantité de place accordée aux réalisations, comparée aux mentions disséminées de nos insuccès, suggère par les seules proportions que nous nous serions rendus maîtres du labyrinthe, à l'exception de certains corridors, assurément en cul de sac et peut-être effondrés – alors que nous n'y avons même pas pénétré. Condamnés jusqu'à la fin à des suppositions, ayant détaché quelques fragments des clôtures qui le scellaient, nous nous sommes délectés de la

JEAN-PIERRE VIDAL

lueur qui nous avait doré le bout des doigts lorsque nous les avons broyés. De ce qui est enfermé, nous ne savons rien. Pourtant, l'un des premiers devoirs du savant n'est pas de définir les dimensions du savoir acquis, car celui-ci s'explique de lui-même, mais les dimensions de l'ignorance qui est l'Atlas invisible de ce savoir. (p. 37-38)

En donnant du savoir, et en particulier du savoir concernant l'envoi extraterrestre, une métaphore architecturale⁹ et géographique, Hogarth inscrit d'emblée la rencontre sous le paradigme du chemin, non pas celui, concerté et systématique, des voies qu'emprunte la science, mais le croisement aléatoire de deux événements dont il ne reste que des poussières de science, aussi disproportionnées par rapport à l'énigmatique objet dont cette science n'aura même pas permis de déterminer la nature que ce que retireraient des animalcules, en quête de nourriture, de la pensée d'un grand esprit; c'est la dérision qu'oppose Hogarth aux proclamations évoquant des avancées scientifiques faites par la bande grâce à la rencontre et en dépit de l'échec qui l'a sanctionnée : « Des fourmis qui ont

⁹ On notera le parallélisme avec le rayon de la bibliothèque de Hogarth où s'entassent ses biographies et, à un autre niveau, « l'Atlas invisible du savoir », livre unique implicite qui mesurerait « les dimensions de l'ignorance », un peu comme les biographies « mesurent », dans tous les sens du terme, la vie de Hogarth. Là, l'énigme Hogarth resterait entière une fois l'espace de sa vie enclos dans la somme, dérisoirement physique, des discours des autres; ici, la négation de la maîtrise prétendue par le discours officiel disant l'édifice pris s'opère par son renversement : loin qu'on se soit « rendu maître » de l'ensemble à l'exception de quelques corridors, de toute façon sans issue, par nature ou par accident, c'est à la périphérie des clôtures qu'on est resté, clôtures dont on a « détaché quelques fragments » qu'on a, en plus, « broyés ». On le voit, l'inversion tourne autour de la dissémination, de la pulvérisation, de l'entropie, puisque c'est des corridors « peut-être effondrés » que vient sémantiquement la fragmentation des « fragments des clôtures ». Encore Jakobson et son principe poétique, puisque le paradigme implicite de la ruine met en position d'équivalence des sèmes que le syntagme relie en succession explicite.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

rencontré dans leur errance un philosophe mort en ont profité, elles aussi. » (p. 37) Le message des étoiles, comme la pensée du philosophe pour les fourmis, sera resté littéralement lettre morte, en dépit des retombées, parce que les forces en présence étaient aussi incommensurables, aussi dépourvues de rapport que la faim des fourmis et la pensée du philosophe. L'incompatibilité et le mésusage malgré tout profitable se trouveront une autre métaphore issue directement de la « lueur qui nous avait doré le bout des doigts » et, tournant en dérision tous ces clichés qui font de la science une lumière dans l'obscurité tout en évoquant discrètement les autodafés, notamment nazis :

Le mythe de notre universalisme cognitif, de notre disposition à recevoir et comprendre une intervention entièrement neuve – de par son caractère extra-terrestre – demeure inébranlable, bien que, après avoir reçu un message en provenance des étoiles, nous n'en ayons rien fait de plus que n'aurait fait un sauvage qui, s'étant chauffé à la flamme d'un brasier fait des œuvres des plus grands savants, considérerait qu'il a parfaitement utilisé cette découverte! (p. 43)

Tout est, dès lors, en place; ce morceau d'écriture volante, mi-confiance, mi-prolégomène, placé en tête du récit de Hogarth par son éditeur fictif, est une mise en abyme liminaire, un labyrinthe miniature placé à l'entrée du grand labyrinthe que formera le texte. Il en donne les lois de composition : l'interpénétration inévitable du privé et du public, tous deux à double et triple fonds, l'émiettement, également inévitable, de tout savoir, de tout monument, de tout masque et le jeu du hasard souverain, comme un pied de nez aux prétentions d'éternité – les vérités de la science, l'unité de la conscience, la pérennité de l'identité, individuelle et collective, etc. – qui rendent supportables aux hommes leur incertain présent.

JEAN-PIERRE VIDAL

Nous verrons maintenant fonctionner ces lois dans le récit de la découverte de ce curieux envoi des étoiles où l'humanité, se cassant les dents, se voit renvoyée à son émiettement, avant de suivre leur agissement dans une de ces innombrables histoires individuelles qui forment ce texte-mosaïque : la presque mort de Rapaport. Car vu de haut, ce labyrinthe est fait de dédales enchâssés dont les parcours se répondent et se répercutent. L'altérité et son fracas y circulent dans une suite de métaphores diffuses qui font entendre le thrène de la mort comme fin de toute variation. Et la remise au pas de l'orgueil dérisoire de l'homme. En ce sens, le roman de Lem représente une sorte de *memento mori* qui, tel l'art de ces peintures de « vanités » dépassant la mort dans la mesure même où elles l'expriment, échappe au glas qu'il sonne par la beauté du timbre et l'écho qu'il éveille indéfiniment dans l'écoute du présent comme dans celle de la postérité.

Cette chose ici bas chue d'un dessein obscur : la
« lettre en provenance des étoiles »

Mise entre guillemets aussi dans le récit d'Hogarth, la formule est en elle-même la signature de l'anthropomorphisme inévitable qui nous emprisonne dans une perception toujours malgré tout projective du monde et qui contraint jusqu'à notre science. Elle nous rappelle notre propension naturelle à prendre les vessies de nos fantasmes pour des lanternes de la nature. Et, en l'occurrence, elle nous renvoie à un événement dans lequel il n'apparaît pas trop présomptueux, compte tenu de sa date, de voir l'élément déclencheur du roman de Lem. Dans *Une brève histoire du temps*¹⁰, en effet, Stephen Hawkins raconte qu'en 1967, l'année de l'écriture (rapide : juste les six derniers mois de cette année-là) de *La Voix du maître*, des savants britanniques découvrirent « des objets célestes qui émettaient des bouffées régulières d'ondes radio. Tout

¹⁰ Stephen Hawkins, *Une brève histoire du temps*, Paris, Flammarion, 1989.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

d'abord [ils] pensèrent qu'ils étaient entrés en contact avec une autre civilisation de notre galaxie¹¹ ». Il s'agissait, en fait, de la première découverte expérimentale d'un de ces « trous noirs » auxquels le nom d'Hawkins est désormais attaché. On percevra tout l'intérêt de cette méprise pour notre propos si l'on se souvient que, loin d'être le signe de vie et d'espoir (nous ne sommes pas seuls dans l'univers) que représenterait une autre civilisation, un trou noir est, pour reprendre la définition de Hawkins dont chaque terme a son importance : « [une] région de l'espace-temps dont rien, même pas la lumière, ne peut s'échapper, parce que la gravité y est trop forte¹² ». Seules des ondes s'en échappent. Un trou noir, c'est décidément une manière d'apocalypse. Le même Hawkins n'est d'ailleurs pas très loin d'utiliser le terme quand il écrit :

...si tout l'univers s'effondrait, il y aurait un autre état de densité infinie dans le futur, le *Big Crunch*, qui serait la fin des temps. Même si tout l'univers ne s'effondrait pas, il y aurait des singularités dans des régions localisées qui s'effondreraient pour former des trous noirs. Ces singularités seraient une fin du temps pour quiconque tomberait dans le trou noir¹³.

C'est d'un phénomène (et d'une menace) semblable que part le projet MAVO. Mais, de même que la voix du maître du récit, Hogarth, ne se livre pas d'emblée, sans préliminaires ni intermédiaires, au lecteur, l'objet en provenance des étoiles accomplit tout un parcours avant d'aboutir à l'équipe officiellement chargée de l'appréhender.

Tout commence par un outil et les possibilités qu'il offre dans le domaine des neutrinos¹⁴ : installé dans l'observatoire

¹¹ *Ibid.*, p. 123.

¹² *Ibid.*, p. 226.

¹³ *Ibid.*, p. 211.

¹⁴ Avec les leptons et les quarks, les neutrinos forment les particules les plus élémentaires que l'on connaisse aujourd'hui. Ils représentent

JEAN-PIERRE VIDAL

du Mont Palomar, « ce que l'on appelait l'inverseur neutrinique » permet d'enregistrer « l'émission neutrinique de certaines zones choisies du ciel » (p. 53). À la suite d'un projet mené par deux jeunes chercheurs dans le but de vérifier une théorie astrophysique finalement prouvée fautive, premier échec en quelque sorte « collatéral » de celui qui sanctionnera MAVO, « des kilomètres entiers de bandes enregistrées allèrent alors dans les archives du laboratoire ». Données spatialisées, mises au rebut, restes et pour tout dire poussières d'un projet avorté, ces bandes finiront par trouver preneur, on pourrait même dire recycleur :

Quelques mois plus tard, une partie notable de ces bandes se retrouva entre les mains d'un physicien malin quoique assez peu doué, plus exactement d'un individu qui avait été chassé d'une université méridionale peu connue pour des actes contraires à la morale. (p. 54)

On notera que le physicien en question, peu doué, obscur et expressément douteux sur le plan moral, représente une sorte de double, inverse et complémentaire, de Hogarth, le brillant savant couvert d'honneurs et dont apparemment la morale est inattaquable. Seule les réunit leur ruse, Hogarth attribuant à celle-ci le fait que son nihilisme foncier et le caractère douteux, au fond, de sa morale, n'aient jamais été dévoilés par quiconque que lui-même, ici, dans sa préface. Il s'en faut, par ailleurs, d'une lettre, que ce personnage louche qui lui fait pendant, ne s'appelle, en anglais, « chant du cygne », ce qui ne laisse pas d'être ironiquement significatif si l'on n'oublie pas que le projet auquel mèneront ses indécidables sera baptisé « la voix du maître » : l'altérité absolue, dont la mort et Dieu ne sont peut-être que des figures, se fait entendre discrètement dans cette chaîne signifiante ainsi porteuse d'harmoniques apocalyptiques.

l'exemple typique de particules quantiques. Sous cet angle, on peut donc dire que régis par le principe d'incertitude, ils sont les hérauts du hasard et la signature du chaos.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

Quoi qu'il en soit, « ce physicien raté, Swanson, se procura les bandes dans des circonstances qui n'ont pas été tirées au clair » parce que « par la suite interrogé à ce propos [...] il modifiait sans cesse ses dépositions. » (*Ibid.*)

Comme on voit, l'éventuel message des étoiles est entouré de « bruit », au sens que ce mot prend dans la théorie de l'information. Il n'est pas, non plus, innocent que ce bruit prenne la forme canonique de la variation puisque celle-ci renvoie la « source » ainsi constituée à l'indétermination fondamentale – en tropique, dira la théorie de l'information – qui fonde sa richesse. Le désordre et le chaos qui font le potentiel d'une source d'informations se trouvent ici transportés dans le « canal » lui-même. Ainsi introduite, la lettre des étoiles est déjà lourde d'une menace virale : on en attendra une ou des vérités salvatrices, elle ne produira que confusion et menace. Parce que l'échec de son déchiffrement n'aura pas permis d'en actualiser l'information potentielle qu'elle contient. Car la richesse initiale, entropique, de la source ne devient réelle que si la négentropie d'un geste ordonnateur (un déchiffrement, par exemple) lui donne forme au prix d'une perte, paradoxale, de son potentiel. Cette autre loi de la théorie de l'information permet de mieux comprendre la relation dialectique entre l'ignorance et la connaissance et la véritable contagion qui circule de l'une à l'autre : les savants du projet MAVO, du moins Hogarth, savent désormais, et par leur impuissance même, qu'ils ne savent pas, alors qu'ils avaient abordé le projet dans cet état d'ignorance que Platon qualifiait de « seconde » parce qu'en cet état, on ignore que l'on ignore. Surtout, elle nous fait mieux voir le rapport qu'il y a entre l'introspection qui, d'une certaine façon, « frappe » Hogarth et les autres, et l'extériorité absolue que représente cette illisible « lettre » des étoiles restée inentamée, refermée sur elle-même. Non résolue, l'énigme renvoie au néant de celui qui échoue à la résoudre alors que sa solution proférée l'aurait fait accéder, comme Œdipe, comme Thésée, à la royauté qu'est toute individualité.

JEAN-PIERRE VIDAL

Pour mieux discerner ce qui se joue ici – et qui reparaitra, *mutatis mutandis*, dans la scène de Rapaport et de l'officier nazi à laquelle j'aborde bientôt – il faut se pénétrer de ce qui caractérise la résolution de toute énigme : la coupure, la scansion, le saut, l'entaille faite au temps ainsi devenu visible sous la forme « digitale » d'un avant et d'un après. Comme si l'indistincte éternité, l'impensable infini devenaient enfin perceptibles dans leur clignotement même. L'expérience implique une autre forme de savoir que celui de la science, une autre émotion (car c'en est une, paradoxalement) que la rationalité. Le texte qualifiera ce savoir, événementiel au sens de brusquement surgi, et qu'on pourrait, aussi bien, dire mystique ou même poétique au sens fort, de « philosophique ». Et il l'opposera à celui, interminable, de la science. Toujours, comme il se doit, par des métaphores spatiales, filées à partir du lieu commun du parcours :

L'effort cognitif de l'homme, c'est une suite dont la limite se situe à l'infini; quant à la philosophie, c'est une tentative pour atteindre cette limite d'un seul coup, au moyen d'un court-circuit qui donnerait la certitude d'un savoir parfait et intangible. Pendant ce temps, la science progresse à petits pas, parfois comme si elle se traînait et même, par moments, piétinait sur place, mais elle finit par parvenir à des retranchements définitifs, à des fossés creusés par la pensée philosophique; alors, sans tenir compte le moins du monde du fait que c'était justement là que devait courir la frontière ultime de la raison, elle s'engage au-delà. (p. 46)

Version moderne de la course d'Achille et de la tortue, cette façon de découper le temps, et surtout de faire que le savoir, littéralement, « ait lieu » toujours, en quelque sorte, en avant de lui-même, déroule un paradoxe qu'assurément n'aurait pas désavoué Zénon. Sautant d'emblée à l'infini en

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

un éclair d'éternité, la philosophie vise l'apocalypse de ce que Hegel appelait le Savoir absolu et, comme si le saut s'inscrivait dans le creusement de sa retombée, elle s'y barricade (« retranchements », « fossés » : il s'agit manifestement d'un siège; façon de dire que l'éternité, s'avouant menacée, vacille). La tortue de la science, quant à elle, finit par atteindre les limites et fait le pas au-delà qui est aussi un pas en-deçà, dans la mesure où toute éternité, tout absolu, s'y relativise à nouveau. Dire de la science qu'« elle s'engage au-delà » de la frontière ultime de la raison, c'est un fameux paradoxe. C'est même une aporie. Mais qui dit que la science est toujours au-delà d'elle-même et que la seule éternité qu'elle connaisse, c'est celle de son incessant mouvement, *perpetuum mobile* qui, loin de se refermer sur lui-même, prend la forme d'une flèche qui n'atteindra jamais sa cible.

N'oublions pas, par ailleurs, que dans cette opposition des temps que commandent les deux types de connaissance, s'inscrit aussi le rapport, ô combien agissant dans le roman, entre l'irréductibilité individuelle et l'universalité, rapport, je crois maintenant l'avoir suffisamment établi, sur lequel reposent ce que j'appellerais les syllogismes de l'apocalypse. Des syllogismes qui, dans leur diversité, s'articulent tous discursivement sur la question de la fin : Pourquoi moi?

L'expansion mégalomane d'un ego qui se projette hors de ses propres limites, dans une apocalypse universelle née du refus d'accepter l'apocalypse individuelle que nous est la mort, est le fait de la philosophie : « chaque philosophe était en effet obligé de se considérer comme le modèle absolu de toute l'espèce, et même... de toutes les créatures pensantes possibles » alors que « la science est précisément la transcendance de l'expérience, tandis qu'elle réduit en poussières les catégories de la pensée d'hier ». La suite de cette même citation donne toute la portée du relativisme modeste qu'impose le principe d'incertitude de la théorie quantique (et dans un autre registre, le « faillibilisme » peircien) : « hier, ce sont l'espace et le temps absolus qui se

JEAN-PIERRE VIDAL

sont effondrés, aujourd'hui éclate en quelque sorte l'éternelle alternative entre le caractère analytique et synthétique des théorèmes ou entre le déterminisme et le hasard » (p. 47). On pourrait ajouter, entre le phénomène irréductible et la loi qui à la fois le pense et le prolonge dans le jeu dialectique incessant entre perception et prévision. Comment reconnaître et nommer ce qui, par définition, est imprévisible : l'Autre, telle sera bien, en effet, la question qui se pose aux gens de MAVO.

Et justement, ce qui est ici reproché à la philosophie constituera l'erreur majeure des savants de MAVO. Erreur que Hogarth a caractérisée (lorsqu'il était question de fournis et... de philosophe!, le texte est décidément tricoté très serré) dans une formulation, nous ne saurions désormais nous en étonner, résolument syllogistique :

Si notre culture ne sait pas assimiler adroitement des conceptions qui surgissent dans les cerveaux humains lorsqu'elles s'écartent de son courant central, bien que les créateurs de ces conceptions soient les enfants de la même époque que les autres hommes, comment pourrions-nous compter que nous serons en mesure de comprendre efficacement une culture entièrement différente de la nôtre, si elle s'adresse à nous à travers les étendues cosmiques? (p. 42-43)

Le syllogisme a pour ressorts d'une part l'exception (évidemment individuelle mais d'une individualité collective : les cerveaux qui s'écartent) et la règle (évidemment collective mais dite dans l'unité d'une métaphore convenue : « son courant central ») mais aussi l'espace-temps, l'espace seul récupérant ici syllogistiquement le temps, provisoirement jusqu'alors distingué de lui, en transcrivant, en lieu et place de ce qu'on attendrait, c'est-à-dire la postérité opposée à la synchronie et vengeant les rejetés (« les enfants de la même époque ») le « temps » de

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

la distance : « à travers les étendues cosmiques¹⁵ ». Comment pourrions-nous comprendre l'Autre et son espace infiniment distinct quand nous sommes incapables de comprendre la simple altérité de nos semblables contemporains, ces gens dont nous sommes « solidaires » parce que, comme le dit l'étymologie du mot, nous appartenons au même espace?

Temps et espace ne sont, bien entendu, que deux façons, sans doute maladroitement, de désigner la même réalité sous deux des aspects divers qu'elle peut prendre; et maintenant que les toutes dernières théories astrophysiques, en particulier la théorie dite « des cordes¹⁶ », commencent à postuler l'existence d'une bonne dizaine de « dimensions » là où nous n'en voyions jusqu'ici que quatre, leur liaison intime commence elle-même à se relâcher. Il reste que les divers découpages que cette liaison, dans son dynamisme, permet, balisent encore notre appréhension de l'altérité. Ils cartographient ici un espace qui s'ouvre depuis le petit autre des cerveaux à peine écartés jusqu'au grand Autre de l'inconcevable extra-humain.

On notera, par ailleurs, que l'orgueilleuse erreur de l'universalité dans laquelle sera tombé, comme le premier philosophe venu, le projet MAVO tout entier, Hogarth lui-même, qui s'assimile volontiers à l'un de ces cerveaux qui s'écartent, l'a partagée, comme le montre la citation suivante dont on aura soin de remarquer qu'elle oppose

¹⁵ Remarquons que la postérité, ici visiblement absente parce qu'expressément remplacée par la distance infranchissable d'une altérité qui n'est pas celle de ce prochain qu'est, justement, notre descendant, servira également d'étalon énigmatique – d'autant plus énigmatique qu'il est impersonnel et semble aussi bien appartenir au mouvement même de la science qu'à une humanité future – à l'aune duquel mesurer notre ignorance et l'impossibilité pour nous de tout discernement **quant à notre savoir lui-même** : « Même si nous avons déjà découvert des lois qu'aucun progrès futur ne viendra abolir, nous ne sommes pas capables de les distinguer de celles qui seront rayées d'un trait de plume » (p. 47).

¹⁶ Pour une bonne présentation de cette théorie, voir Brian Greene : *The Elegant Universe*, New York, Vintage Books, 1999, 448 p.

JEAN-PIERRE VIDAL

l'universalité et l'unité de l'autorité perdue à la pulvérisation (encore l'obsession de la ruine, du fragment, de l'éparpillement...) des savoirs spécialisés :

Je n'ai pas d'illusions. Je crains de ne pas être entendu, car il n'existe plus d'autorités universelles. Le démembrement ou, si l'on préfère, la décomposition en spécialisations a suffisamment progressé pour que les spécialistes des diverses matières me refusent toute compétence chaque fois que je m'engagerai sur leur terrain. (p. 38)

C'est, on le voit, parce qu'il se heurte à une multiplicité faite de spécificités jalouses de leur irréductibilité que Hogarth se trouve renvoyé à son enfermement. Entre le Juif et le Nazi, le rapport sera inversé, puisque c'est alors la diversité au sein de l'identité (le juif allemand, le juif français, le juif polonais) qui, au nom de la pureté et sous l'image stigmatisante du virus, se trouvera condamnée. Dans une autre des variations sur l'un et le multiple que le roman égrène presque à chaque page, le fantasme de Hogarth, une autorité universelle qui, bien entendu, ne pourrait être que... lui, sera retranscrit dans le rêve de Rapport de prendre, lui le Juif, la place même... du Nazi!

Mais n'anticipons pas et revenons, après ce long détour absolument nécessaire pour bien faire entendre les diverses harmoniques qui accompagnent le signifiant « science » dans le texte de Lem, à Swanson et à son butin.

Ce personnage marginal fait communiquer la « vraie » science avec les diverses charlataneries qui croissent à sa périphérie ou, comme le dit le texte, avec « la quantité de carotteurs et d'originaux qui sont venus peupler les territoires constituant la transition entre la science contemporaine et les hôpitaux psychiatriques » (p. 57). Nous sommes désormais dans le royaume de la contagion entropique généralisée : une science peu sûre de ses vérités,

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

comme nous venons de le voir, et dont les acteurs sont pris au piège de la spécularité de tout regard¹⁷ va devoir déterminer si « la lettre des étoiles » n'est qu'un bruit purement aléatoire, comme le croit Swanson¹⁸ ou s'il s'agit, comme le pensera Rapaport, qui ainsi entre en scène, d'un éventuel message. Le risque de prendre la proie pour l'ombre, d'échanger, dans la lumière blafarde du quiproquo, jusqu'à sa propre identité contre l'objet où elle s'aliène, ouvre la porte à tous les dédoublements, à toutes les méprises. Et surtout, l'équivalence que cette indistinction produit, ou dont elle procède, introduit (encore Jakobson) une diachronie dans le face à face, par définition synchrone et spéculaire, une diachronie où l'autre devient un substitut possible, l'alternative se changeant en alternance. Cela, qui sera le ressort même de l'apocalypse selon Rapaport, se marque, par exemple, dans le fait que commence avec les bandes acquises par Swanson une incroyable course de relais dont l'analyse formerait à elle seule un article, mais dont je me bornerai ici à dire que, spécularité oblige, elle apparie, à chacune de ses étapes, un « vrai » savant et sa doublure louche, puis cette même doublure louche avec une autre, du même acabit, avant de retomber dans les mains d'un « vrai » savant, lui-même flanqué d'un double de « vrai » savant. C'est ainsi qu'on passe de Hogarth à

¹⁷ Au point de ne plus savoir s'ils discernent ou projettent : « ...j'ai commencé à soupçonner que la "lettre en provenance des étoiles" devenait – pour nous qui essayions d'en percer le secret – une sorte de test psychologique d'association d'idées, un test de Rorschach particulièrement compliqué [...] nous aussi, nous nous efforcions, derrière le rideau des signes incompréhensibles, d'établir la présence de ce qui se trouvait avant tout en nous-mêmes. » (p. 50). C'est le piège même du labyrinthe où l'altérité, devant être discernée au sein de la représentation de l'identique, finit par laisser croire qu'elle n'est elle-même qu'un leurre. Le Minotaure menace peut-être Thésée du sort de Narcisse...

¹⁸ Qui s'en servira pour fournir à ceux qui en ont besoin pour leurs entreprises hasardeuses « des tables dites de tirage au sort. Ces tables, appelées aussi séries de nombres aléatoires, sont nécessaires dans beaucoup de domaines d'étude » (p. 55).

JEAN-PIERRE VIDAL

Swanson, nous l'avons vu¹⁹, et qu'on passe de Swanson à : « D. Ph. Sam Laserowitz, personnage lui aussi assez douteux. Tout comme Swanson, il se distinguait par un esprit d'entreprise peu commun teinté, chez lui aussi, d'une touche d'idéalisme bien particulier... » (p. 56). Mais Laserowitz représente la variation devenue farce. En effet, contrairement à Swanson, il n'est pas vraiment un scientifique patenté mais n'en garde que les oripeaux en forme de caricature :

Malgré les initiales accolées à son nom, il n'avait jamais achevé des études de physique et n'avait aucun droit de s'intituler « docteur en physique »; aussi, chaque fois qu'on essayait de l'acculer au mur sur ce point, il expliquait que l'abréviation « D. Ph » désignait tout simplement les deux prénoms dont il signait ses articles, à savoir Douglas et Philip. (p. 56-57)

Rapaport ne prend place dans cette chaîne que parce qu'un certain Loomis, « statisticien de formation », finit par intenter un procès à Swanson, l'accusant de lui avoir vendu des tables faussement aléatoires puisqu'elles comportaient des répétitions indéniables. L'ironie tient au fait qu'on aurait ainsi vendu à Loomis pour un « bruit » ce qui, selon lui, n'était... qu'un vulgaire message. Car, comme le dit le texte :

Lorsque nous captions un bruit authentique, les différentes séries de signaux ne se répètent jamais dans le même ordre de succession [...] La nature du « bruit » consiste précisément dans le

¹⁹ Et nous pouvons encore en voir l'effet, spéculaire assurément, dans un parallélisme pour le moins surprenant institué par Hogarth lui-même qui dit de Swanson : « ...il avait pour ses pupilles [ses clients] la même faiblesse que moi pour des individus de son genre » (p. 55). On remarquera, ici encore, le même chiasme entre le singulier et le pluriel que nous avons déjà vu à l'œuvre à plusieurs reprises : **lui** est à **eux** ce que **me** sont **ceux** de **sa** sorte.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

fait que l'ordre d'apparition des éléments – sons ou autres signaux – est imprévisible. Si les séries se répètent pourtant, cela prouve que le « bruitage » du phénomène est une apparence, qu'en réalité nous avons affaire à un émetteur fonctionnant pour transmettre des informations. (p. 59-60)

Rapaport tombe sur le compte-rendu détaillé du procès publié par un journal qu'il ne lit jamais mais qu'il a trouvé abandonné « sur le siège de son compartiment de chemin de fer », en se rendant au travail. C'est donc ici le hasard, dont précisément toute la question était de savoir si c'est vraiment lui qui présidait à la confection des tables de Swanson, qui réintroduit les bandes dans le circuit de la science légitime : Rapaport émet, à partir de la description qu'en donne un simple journal, l'hypothèse d'un message contenu dans ces bandes. Il se met en quête de celles-ci, finit par les obtenir, et les « transmet à l'un de ses amis, le docteur Howitzer, afin que celui-ci étudiat à l'aide d'un ordinateur la distribution des fréquences... » On le voit, Lem s'amuse comme un petit fou : du pseudo docteur Laserowitz au très sérieux docteur Howitzer, il n'y a que deux ou trois lettres de distance et l'histoire, par ailleurs, commence à ressembler furieusement à une histoire juive!

Mais bientôt, les péripéties drolatiques de Rapaport vont céder la place, dans l'ordre du récit²⁰, à l'événement majuscule où l'humanité, justement, semblera s'être niée elle-même, menace finalement plus grande que celle des extra-terrestres : la Shoah, que le texte fait surgir dans une analepse que l'on pourrait dire « distanciante » dans la

²⁰ Et non, évidemment, dans celui de l'histoire. Cet effet de montage est, bien entendu, significatif : il permet un autre recyclage des thèmes et des motifs au delà d'une coupure qui ainsi devient tout sauf une digression. Dans ce montage métaphorique à la Eisenstein ou à la Robbe-Grillet, ce qui se met en place, c'est plutôt une autre contextualisation de la constellation signifiante qui a pour titre « la voix du maître » et de la mise en regard qui constitue son principe générateur.

JEAN-PIERRE VIDAL

mesure où Rapaport, nous le savons depuis qu'il est entré en scène dans le texte, a survécu à sa propre mort, comme alors, d'une certaine façon, il l'espérait. Nous y voici enfin.

L'avenir de la mort

Ce qui frappe au premier abord dans cet épisode, c'est la présentation qu'il fait de Rapaport comme une résultante de deux figures opposées, un « hybride », en quelque sorte, pour reprendre le terme dont Lem qualifiait son texte dans l'avant-propos. En effet, si Swanson, le physicien plus ou moins vénal, accointé avec des charlatans ou des illuminés, était la version négative de Hogarth et en même temps, peut-être, sa vérité, Rapaport sera, lui, la conjonction du philosophe et du savant que le texte opposait dans leur quête de la connaissance : « Son nom était connu d'une poignée de spécialistes d'avant la guerre; ils sont rares, les philosophes qui ont une formation mathématique et scientifique vraiment approfondie; il était justement de ce nombre... » (p. 87). Une double rareté introduit l'hybride : celle de son nom, connu dans un petit cercle et dans un autre temps – ce qui en fait sinon un survivant du moins une survivance, et discrète, autant dire une manière d'intermittence ou de clignotement – et celle de ses compétences.

Contrairement à Hogarth qui, introduit dans une chaîne variationnelle, n'est, au fond, qu'un des éléments de l'anamorphose qui du savant fait un illuminé et du bienfaiteur de l'humanité une crapule²¹, Rapaport, parce

²¹ On se reportera, à ce sujet, à ce surprenant extrait qui semble assimiler le passage de l'un à l'autre et les innombrables alternatives qui font le destin de tout homme, à une sorte de coup de dé technicien, naturel ou divin : « On sait depuis quarante ans que la différence entre un homme noble et droit et un maniaque dégénéré peut se ramener à la disposition de quelques faisceaux de matière blanche dans le cerveau et qu'un coup de bistouri qui, dans la région fronto-occipitale, viendra à endommager ces faisceaux pourrait transformer une âme magnifique en une créature hypocrite. » (p. 41). La « transformation » de la « lettre » des étoiles en

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

qu'il est, lui, cet hybride dont l'existence même forme un événement rare, représente une singularité presque exclusive.

Et c'est pourquoi, dirait-on, il sera perdu dans un troupeau où s'effacent les différences, anéanti dans un meurtre de masse dont notamment Primo Levi, chimiste utilisé pourtant comme tel par ses bourreaux qui ne virent jamais en lui, cependant, qu'un « Juif », a témoigné, dans *Si c'est un homme*. Tout commence, pour Rapaport, par une coïncidence où n'importe qui aurait pu tomber : « On l'avait arrêté par hasard dans la rue; on les fusillait par groupes, dans la cour d'une prison qui venait d'être bombardée et dont une aile brûlait encore. » (p. 87)

Ce n'est même pas une rafle, c'est le prix d'un simple parcours individuel : tout comme « la lettre des étoiles » dont l'existence lui avait été révélée par hasard lors d'un voyage de chemin de fer effectué pour se rendre au travail, c'est sa sortie, ce jour-là, dans la rue, qui l'avait fait rencontrer cette coïncidence et risquer de s'y perdre.

L'aléatoire de l'événement se trouve clairement souligné par l'effet inchoatif introduit dans le décor par la prison « qui vient d'être bombardée et dont une aile brûlait encore ». Quand Rapaport entre dans la scène, une durée a déjà été déclenchée et suit son cours. C'est un temps qui semble dans un premier temps ne concerner que les choses, les murs d'un édifice, mais qui, plus secrètement, parle du temps des hommes, puisque le bombardement signifie l'offensive alliée et donc l'imminence de la libération. Ainsi le récit montre bien qu'il est aussi une machine à démonter les temps, à les démultiplier : le passé récent s'y articule à

simple bruit ne tient-elle pas à la « disposition de quelques faisceaux » et Hogarth lui-même ne s'avoue-t-il pas, autre anamorphose, « une créature hypocrite » quand tous ses biographes voient en lui « une âme magnifique »? L'alternance n'est-elle pas plutôt une alternative, la diachronie une synchronie? La question se reposera bientôt avec Rapaport, mais évidemment, en d'autres termes.

JEAN-PIERRE VIDAL

une imminence indéfinie, peut-être lointaine, peut-être proche. C'est de cela qu'est fait le présent événementiel de Rapaport, d'une imminence bidirectionnelle mais transitive, d'une instantanéité diverse, encore accélérée par la mort. Par ailleurs, et presque contradictoirement, une prison endommagée, c'est évidemment en soi une possibilité de liberté. Mais une possibilité frappée ici de dérision et d'une ambiguïté teintée d'humour noir puisque ce peut être aussi, cette difficulté à enfermer les prisonniers qui vient de surgir, la cause, au moins immédiate, de leur exécution sans délai.

L'espace du temps, quand bien même infime de n'être fait que de deux imminences inverses, l'une passée, l'autre future, se trouve également souligné par ce constant rappel d'un autre temps, ces autres circonstances traversées plus tard par ce survivant et qui nous valent ce récit décidément tout entier au futur antérieur. Cette double temporalité croisée, celle du récit et celle de l'histoire, nous est sans cesse rappelée par le texte, ne serait-ce que par la suture visible opérée à tout instant par des formules comme celle qui suit immédiatement l'évocation de la prison : « Rapaport me décrivit très calmement les détails de cette opération ». Et plus loin « il se souvenait d'un jeune homme... », « il me l'expliquait objectivement et lentement... », « il me le décrivit comme s'il avait sa photo sous les yeux... », etc. (p. 87-88). Comme on le voit par ces quelques exemples, l'alternance, dans le récit, d'imparfaits et de passés simples fait de ce temps où Rapaport raconte ses souvenirs à Hogarth un espace lui aussi feuilleté, comme une analyse, impossible ici, le montrerait sans doute aisément.

Mais le temps, bien entendu, c'est de l'espace, et réciproquement. Le découpage de l'espace en plans divers commence aussi là. La profondeur de champ visible (la rue, la cour de la prison, une aile, bientôt un mur), presque mesurée par une phrase arpenteuse, s'accorde à la distanciation produite par l'évocation de Rapaport racontant la scène, quelques années plus tard.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

Et « les détails de l'opération » accentuent cet effet de profondeur de champ tout en explicitant son sens profond : il s'agit de construire un espace scénique, un théâtre où, comme dans la tragédie classique française, c'est en coulisse qu'on assassine : « les hommes, pressés contre le mur qui les chauffait comme un four, ne voyaient pas l'exécution elle-même, car on tirait derrière un pan de mur ». Tout repose ici sur un mur qui n'est pas loin d'être celui de Sartre. Mais l'incertitude de la liberté prise au piège du destin ou du hasard qui caractérisait la nouvelle de l'écrivain français, s'est déplacée sur les choses elles-mêmes et leur identification. De quel mur s'agit-il? Est-ce le même au début de la phrase et à la fin? Autrement dit, le pan de mur est-il un pan de **ce** mur et celui-ci, qui chauffe, est-il celui de l'aile de la prison qui brûle? L'espace, on le voit, se délite. Et d'autant plus que se produit un effet d'invagination proprement labyrinthique; car dire de ce mur qu'il chauffe « comme un four », c'est sous couvert de comparaison, introduire un transit temporel assez vertigineux et le doubler d'une inversion digne d'un ruban de Möbius puisque c'est ainsi à l'extérieur du mur qu'on ressent les effets liés à son intérieur.

Comme si les hommes étaient un effet du paysage, de simples choses parmi ces choses auxquelles non seulement on les condamne à se fondre bientôt mais auxquelles aussi, en tant que Juifs, on les a d'emblée assimilés.

Croisant cette indifférenciation qui menace, une distinction, au contraire, progresse qui culminera dans le face à face entre Rapaport et l'officier mais qui commence ici – après le groupe indistinct dans lequel « il » (avait été arrêté) se fond (« on **les** fusillait par groupes »), après l'évocation des « groupes », donc, qu'il faut entendre « petits », multiples scissions du groupe initial – qui commence ici, dans la phrase suivante : « parmi ceux qui, comme lui, attendaient leur exécution, les uns étaient tombés dans une sorte de torpeur, d'autres essayaient de se sauver en recourant à des méthodes démentes » (p. 87).

JEAN-PIERRE VIDAL

Il se produit alors un phénomène capital dans la narration. Ce n'est pas seulement le fait que les « groupes » indistincts de tout à l'heure, alors uniquement caractérisés par leur nombre, celui-ci restât-il insoupçonné, sont maintenant distingués par des attitudes humaines, c'est surtout que les « méthodes démentes » auxquelles recourent certains d'entre eux pour essayer de se sauver, pourraient fort bien comprendre celle que tentera Rapaport non pas pour se sauver mais pour, en quelque sorte, sauter par dessus sa mort. En fait, pour dire le vrai, Rapaport combinera les deux : prostration et méthode démente. Mais avant de voir comment, il nous faut analyser ce qui suit immédiatement l'évocation des « méthodes démentes » : l'explicitation de l'une de ces méthodes et de l'effet pervers qu'elle n'aura sans doute pas manqué d'avoir, même si le texte n'en souffle mot.

Il se souvenait d'un jeune homme qui, ayant sauté à la gorge d'un gendarme allemand, criait qu'il n'était pas juif, mais il le criait en yiddish (et en argot), car il ne connaissait certainement pas l'allemand. (p. 87)

Cette scène est capitale, à plus d'un titre.

D'abord par ce qui arrive au jeune juif : croyant assurément, dans son ignorance, on pourrait presque dire son infatuation, mais à quelque titre, comme on sait, parler allemand²², il utilise en fait la langue même qui non

²² « Le yiddish est la principale langue utilisée au cours du dernier millénaire par les Juifs ashkénazes, c'est-à-dire les groupes juifs établis en Allemagne et en France depuis le temps de Charlemagne, en Bohême, en Pologne, en Lituanie, et dans d'autres parties de l'Europe orientale à partir du XIII^e siècle [...] Des textes anciens le nomment *taytsh* (« allemand ») ou déjà *yidish* (« juif »). De vieilles sources rabbiniques en hébreu parlent de « langue d'Ashkenaz, c'est-à-dire langue d'Allemagne ». Yitzhok Niborski, *Encyclopaedia Universalis*, vol XVIII, p. 1152. On ne saurait mieux dire l'intrication historique du yiddish et de l'allemand, langue « hôte » ou « sœur », avec tout ce que de telles appellations peuvent avoir désormais de lugubrement ironique.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

seulement le révèle mais le dénonce, aux yeux du gendarme, comme l'un de ces « parasites » que la propagande nazie stigmatise. C'est, sans nul doute, le piège d'un schibboleth qui ainsi sur lui s'est refermé.

Ce malheureux trahit en effet dans l'espace public de l'exécution où tout voudrait que l'on essayât de se confondre avec les murs extérieurs, chose parmi les choses, un espace domestique, et doublement, puisqu'il utilise dans sa langue maternelle un niveau de langue qui, par sa trivialité revendiquée véhicule rien que par son usage la jouissance délinquante des fils avérant l'interdit maternel en le violant. Comme les « gros mots », en effet, l'argot, d'abord langue codée pour échapper à l'oreille des argousins, ou à leurs équivalents, est presque aussitôt devenue une langue « sale » de fils dressés, mais plutôt gentiment, contre l'autorité. L'utilisant à son corps défendant, le jeune juif profane ainsi doublement celle qu'il est convenu révérencieusement d'appeler « la langue de Goethe », qu'il prétend et en fait croit parler, en usant, en quelque sorte, aux oreilles du gendarme, d'un argot d'argot, d'un argot au second degré. Croyant s'enfermer à double tour dans le labyrinthe de la dénégation, il se trouve par elle expulsé, comme il était inévitable, vers l'extériorité de la mort.

On ne manquera pas, par ailleurs, de remarquer que sa situation est, malgré les apparences, semblable à celle de Hogarth dont l'arrêt de mort sera prononcé, on s'en souviendra, par l'épuisement de l'espace domestique de sa bibliothèque. Les efforts que déploie Hogarth pour convaincre son improbable lecteur qu'il n'est pas ce que la renommée et ses biographes l'ont prétendu être se retrouvent ici dans cet homme désespéré qui crie dans une langue « domestique » qu'il n'appartient pas au groupe de ceux qui la parlent; le yiddish, en effet, à la différence de l'hébreu, est la langue domestique, familiale, des Juifs ashkénazes, ce qui reprend la vérité « intérieure » de Hogarth dont, comme il le dit lui-même, rien ne prouve

JEAN-PIERRE VIDAL

qu'elle soit objectivement vraie. Les révélations de l'un sont volontaires, la révélation unique de l'autre ne l'est pas, au point d'être une véritable auto-trahison, c'est-à-dire, au fond, un suicide. Nous retrouverons d'ailleurs tous ces motifs plus loin dans l'épisode.

Mais revenons aux raisons qui rendent la scène du jeune juif particulièrement importante. Une autre de ces raisons tient au fait que, dans le processus complexe de l'individualisation qui émerge peu à peu du sein de l'indifférenciation initiale, processus que nous avons vu à l'œuvre dans le début de cet épisode, ce désespéré que sa stupidité – ou sa démence passagère – condamne, représente un point extrême : l'aporie de celui qui, voulant à toute force se fondre, se distingue, ou encore désire tant cacher sa vérité qu'il la révèle et qu'il se révèle être un « imposteur véridique ». L'oxymore dit bien, en effet, qu'il est un imposteur par ce qu'il prétend dire tout en disant le vrai par la façon même dont il le dit. C'est un autre bel exemple de ce que j'ai appelé, à propos de la lettre des étoiles, « la contagion entropique ».

Enfin, la troisième raison de l'importance de cette scène, c'est qu'elle est l'amorce d'une symétrie que viendra refermer un autre individu qui se distingue lui aussi du groupe, et qui est, littéralement, son contraire, puisque cet autre homme sorti du troupeau anonyme des fusillés correspondra à la figure du « volontaire » quand celui-ci, ici, est manifestement un « involontaire », si un tel terme peut se formuler, et que Rapaport sera, lui, dans son inaction hésitant au bord du fantasme, un « non-volontaire ». C'est d'ailleurs ici, en ponctuation de la scène du jeune yiddishophone, que Rapaport entre vraiment en scène, et pour ne plus la quitter :

Rapaport avait senti ce que cette situation avait de fou et de comique tout à la fois; immédiatement, ce qu'il estima être le plus précieux pour lui, c'était l'obligation de

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

conserver jusqu'à la fin son cerveau en bon état de fonctionnement, ce bon état qui lui avait précisément permis de conserver une distance intellectuelle par rapport à cette scène. (p. 87)

Avec cette « distance intellectuelle » et le « bon état de fonctionnement de son cerveau » qu'il voudrait garder « jusqu'à la fin » s'ouvre l'espace, déjà entrouvert – ou peut-être ouvert, au contraire, trop grand – par le jeune homme, de ce qui permet de s'abstraire au point de s'absenter : l'imaginaire salvateur ou la lucidité théorique. Que seul permet pourtant de faire naître un simple organe, pour peu qu'il reste en état de marche. L'esprit et la matière concourent pour essayer de faire sortir quelque chose – mais quoi? – de la situation insane dans laquelle ils sont tous les deux pris.

Puis vient la tentation – ou la consolation – mystique : ce que l'on tentera de faire survivre à la situation sera donc, à n'en pas douter, quelque chose qui pourrait bien s'appeler l'âme :

Il devait pourtant – il me l'expliquait objectivement et lentement, comme à un homme de l'« autre côté », par définition incapable de comprendre quoi que ce soit à de telles expériences – découvrir quelque valeur extérieure, n'importe quoi pour soutenir son intellect, et comme c'était au plus haut point impossible, il décida de croire à la réincarnation (p. 87-88)

On tourne décidément de bien des façons autour de ce mur derrière lequel on exécute et qui n'est peut-être que la matérialisation visible du « mur » d'inconnaissance de la mort : Hogarth est évidemment « de l'autre côté », non seulement parce que sa situation historique et géographique est tout autre et donc qu'il n'aurait jamais pu vivre une telle situation; à la limite, parce qu'il est un « gentil », l'autre

JEAN-PIERRE VIDAL

côté étant dès lors une désignation religieuse ou, à tout le moins, culturelle. Mais aussi, peut-être, parce qu'il n'est pas cet hybride qu'incarne Rapaport, savant **et** philosophe, quand lui n'est que savant. Quant à Rapaport, s'il cherche à se soustraire à la situation, c'est au niveau de l'imaginaire et de la conscience qu'il faut « soutenir » à l'aide d'une « valeur extérieure » : c'est encore l'image du mur, un mur de soutènement, en l'occurrence, mais abstraite, réduite à son principe : la séparation entre un intérieur et un extérieur. Et comme le mur chauffant de tout à l'heure, cet « extérieure » qui le manifeste est porteur d'ambiguïté, non plus parce que s'y déportent les qualités et les effets de l'intérieur, mais parce que cette extériorité est celle d'un espace ambigu : à quoi, en effet, la valeur que cherche Rapaport, est-elle « extérieure »? Bien sûr, d'abord à la situation et à son cadre physique dans lequel, pourtant, il va trouver, nous le verrons, au moins le support, le prétexte ou, mieux encore, l'image de cette valeur. Mais aussi et surtout à lui-même, puisque la solution trouvée, reposant sur une sortie hors de soi doublée d'un retour mais ailleurs, le projette d'abord dans un autre temps : le futur de sa mort qu'est cette réincarnation où il reviendra autre, ailleurs, plus tard. Moi, maintenant, ici génèrent le fantasme de l'autre moi, plus tard, ailleurs.

On notera qu'il « décide » d'y croire, ce qui veut dire qu'au fond il n'y croit pas, si du moins la croyance est ce mouvement de l'esprit qui n'admet plus le choix. Le mouvement de son esprit, ici, ressemble donc fortement à une forme de prétérition, puisque le texte dit d'un même mouvement qu'il croit et qu'il ne croit pas. Si, plus tard, l'équipe de savants dont il fera partie aura pour but de prévenir la fin de l'humanité ou de favoriser l'accélération de son développement, l'effort de son esprit est ici, maintenant, tout entier tendu vers ce qui l'attendra, lui, après sa mort, puisque celle-ci est perçue comme inéluctable. Cette mort imminente, il faut la rendre la moins pénible possible, non pas en essayant d'éviter la douleur physique de l'exécution, mais en niant l'anéantissement

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

qu'elle annonce; sans cette certitude de la fin « totale » et définitive, la mort n'est jamais qu'un mauvais moment à passer. Soucieux d'enjamber sa mort, Rapaport trouve une parade qui n'est, en fait, dérisoire qu'en apparence. Car ajouter foi suffira, en occupant l'âme, à faire dépasser l'instant. Comme si le pire, dans la mort, c'était ce bref instant du passage qu'il ne faut décidément pas aborder avec une âme incertaine. « Décider » de croire, comme le fait Rapaport, c'est se livrer à une opération mentale digne du pari de Pascal, un acte de volition qui, au mieux, indique qu'il n'avait pas, avant, la moindre certitude quant à la véracité de cette doctrine, au pire, qu'il était persuadé de sa fausseté, mais que maintenant qu'il n'a, comme le parieur de Pascal, plus rien à perdre, il vaut mieux pour sa santé mentale, dût-elle être provisoire, parier sur le mieux : une forme de survie.

Que son expérience personnelle trouve un écho, plus tard, dans son expérience d'équipier au sein du projet « Master's voice », c'est ce que permet de penser telle formule de Levinas à propos de ce qu'il appelle « l'inconnu de la mort » qui pour lui « signifie que la relation même avec la mort ne peut se faire dans la lumière; que le sujet est en relation avec ce qui ne vient pas de lui. Nous pourrions dire qu'il est en relation avec le mystère²³ ». Et si la mort pouvait aussi être une « mauvaise nouvelle des étoiles », pour reprendre la formule de Paul Klee? Si l'expérience minuscule et intime débouchait d'emblée sur l'expérience cosmique? On n'est pas très loin, dans cet espace qui s'ouvre du néant à l'infini, de Pascal et de son célèbre « le silence de ces espaces infinis m'effraie ». La réincarnation, anamorphose absolue où le sujet débouche sur un inconnu déjà collectif mais qui reste encore lui, est sans doute, pour ceux qui y croient, la réponse ultime au silence cosmique.

²³ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1983, p. 56.

JEAN-PIERRE VIDAL

Elle m'intéresse surtout ici, outre ce qu'elle montre de l'attitude de Rapaport et de ses efforts désespérés pour sortir du cadre où il est pris tel un papillon épinglé, en ce que, figure d'anamorphose, elle participe de façon particulièrement congruente et même exemplaire à l'économie scripturale du texte : elle n'est pas loin, en effet, d'être la représentation idéale de ces transformations à vue, de ces transmigrations, du décor au sujet et du sujet aux autres, qui modulent, à travers singulier et pluriel, la mélodie de l'altérité.

Ironiquement, puisque le lecteur reçoit un récit censé venir de Rapaport, par le biais de Hogarth et surtout celui d'un Juif polonais nommé Stanislas Lem, la réception et la lecture deviennent des preuves de la métempsychose. La littérature n'est-elle pas un transfert d'âmes au delà de l'ici maintenant où nos identités sont engluées? La fiction, une forme de vampirisme?

Reste que dans son ici-maintenant d'alors (et d'ailleurs), Rapaport, auquel « il aurait suffi de conserver cette croyance pendant quinze à vingt minutes », est incapable de réussir à croire « de façon abstraite ». Il lui faut une image, un point sur lequel s'orienter dans sa traversée de la mort. Et ce qui va venir trouer comme une apothéose l'obscurité de son doute, c'est l'apparition sidérante, ravageuse, extatique de l'altérité absolue. Il découvre « dans le groupe des officiers éloignés du lieu de l'exécution, un homme qui se distinguait par son apparence » (p. 88). Cet homme est, bien sûr, un cliché, dans tous les sens du terme :

Il me le décrit comme s'il avait sa photographie sous les yeux. C'était un jeune dieu de la guerre, parfait, grand, beau, en uniforme de campagne, dont les galons d'argent avaient comme viré au gris ou s'étaient cendrés sous l'effet de la chaleur; il avait tout son équipement, la Croix de fer au dessous du col, la lorgnette dans son étui sur la

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

poitrine, un casque profond, un revolver dont la crosse était commodément glissée vers la boucle du ceinturon et dans sa main gantée, un mouchoir propre et bien plié, qu'il portait par moments à ses narines, car les exécutions duraient depuis si longtemps – depuis le petit matin – que les flammes avaient déjà gagné les corps de ceux qui, dans le coin de la cour, avaient été fusillés plus tôt, et que soufflait de là la chaude puanteur des corps consumés.
(p. 88)

Il faut souligner l'extraordinaire morceau d'écriture que représente la description de cette apparition. Du « jeune dieu de la guerre » aux « corps consumés », le texte décrit une absence; un mannequin réduit à l'équipement qu'il porte : un équipement fait, bien entendu, des signes de la guerre, mais des signes qui en disent surtout la distance : les trophées (médaille qu'on reçoit, gallons qu'on prend, après), le casque « profond » qui isole, les jumelles qui disent l'éloignement, le revolver inutilisé, à la ceinture, et jusqu'à ce mouchoir de salon, qu'on imagine parfumé comme celui d'un petit marquis. De plus, il est cadré à hauteur de poitrine, en plan américain donc, comme pour souligner le côté visiblement « glamour » de cette image de star que tous nos écrans ont répercutée pratiquement à l'infini depuis, au moins, *La grande illusion* et dont tant d'acteurs, pas nécessairement allemands, ont fait leur spécialité : le junker prussien, élégant, cultivé, poli, courageux, impitoyable, monstrueux. La belle et la bête en un seul corps.

Ici, pas de visage, pas de regard, à peine le trou implicite des narines que vient combler ce mouchoir, touche assassine. Les corps des autres ne sont à ce dieu que des émanations, des remugles, comme l'odeur d'un sacrifice qui ne lui agréerait point. Le mouchoir seul fait prendre conscience de ce qu'il cache. Rapaport « ne s'était lui-même rendu compte de la présence de ce douceâtre relent de

JEAN-PIERRE VIDAL

cadavre dans l'air que lorsqu'il vit le mouchoir dans la main de l'officier qu'il observait ».

Et Rapaport, dans cette scène de séduction²⁴ que son humour grinçant rend littéralement insoutenable, ramasse le mouchoir : « Il se dit alors qu'à l'instant où il serait fusillé, il se réincarnerait en cet Allemand. » Comme s'il devait ainsi réaliser le rêve du jeune désespéré de tout à l'heure. Ou accuser le coup de bistouri évoqué par Hogarth et devenir brusquement ce « maniaque dégénéré » caché hypocritement (cette fois-ci au sens original, grec, du mot : acteur) sous une enveloppe magnifique.

Or, le bel officier nazi représente la « fin », dans tous les sens, du Juif et l'on peut imaginer que, par contraste, dans son désir de changer de peau pour passer le cap de la mort, Rapaport se voit lui-même laid, huileux, crochu, tel que la propagande nazie a représenté le Juif. Mais ce n'est pas seulement l'ironique fin du « problème » juif que la transformation de Rapaport en son contraire consommerait, c'est aussi la fin de toute différenciation, de toute altérité, qui se dirait apocalyptiquement dans l'assomption définitive de l'Autre. Toute l'humanité se serait résorbée en lui, précisément au moment même, immobilisé dans l'histoire elle aussi terminée, où sa barbarie vient, lui, de le faire sortir de l'humanité. C'est un instant d'éternité que ce *Big Crunch* entrevu, le temps d'un fantasme conscient, par ce Juif qui veut s'abolir, se nier, pour mieux se survivre. Et il y a dans cette scène extraordinaire comme une transcription ironique du mystère du Christ, devenu homme pour que l'homme devienne Dieu.

Encore faut-il ne pas oublier que la métempsychose, c'est la mort sans son éternité, la fin sans son irrémédiable, l'extinction mais comme d'une lampe que le lendemain rallumera autre. Aussi ne s'agit-il toujours pour Rapaport

²⁴ On pourra lire, quelques lignes plus bas : « Eh oui, plus il [Rapaport] regardait longuement et avidement l'écu... »

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

que de passer un moment, « quinze à vingt minutes » tout au plus.

Entre le juif et le nazi se déploie un temps qui inscrit leur ponctualité partagée (encore que l'officier, lui, se soit justement, le texte y insiste, retranché de cette ponctualité) dans une continuité temporelle : l'histoire les a placés **par hasard** côte à côte, contemporains, partageant le même espace, le fantasme de Rapaport les réinscrit **par nécessité** en succession, avec cette ironie particulière que celui dont on veut éradiquer de la surface de la terre la communauté tout entière se projette comme survivant dans l'un des instruments individuels de cette éradication.

En plaçant face à face, de façon archétypale, le savant juif et le « dieu » nazi, Lem répercute le face à face entre les déchiffreurs frustrés et la voix du maître. La victime et le monstre, dans l'exemplarité de leur rencontre agonique, semblent également dire qu'il n'est pas d'aventure strictement individuelle : tout comme la science devant l'univers, toute entreprise humaine, à quelque niveau qu'elle s'inscrive, engage la communauté tout entière. Après tout, le théâtre grec ne faisait pas autre chose qui organisait déjà des faces à faces monumentaux devant un public dont la fonction citoyenne exigeait qu'il se projetât dans l'entre-deux de cette opposition et qu'il balisât d'un choix éthique personnel l'espace formé par cet entre-deux. Car il dépend de nous que le monstre soit notre avenir ou notre passé. Il est, de toute façon, l'horizon de notre regard. Mais un horizon qui se découpe en autant d'étapes, en autant de plans, de transformations et de progressions que la profondeur de champ permet d'en discerner.

La survie est toujours, je l'ai dit, le lieu de l'autre, et d'autant plus qu'il est l'agent, immédiat ou différé, de votre mort. Ici, justement, le texte distingue soigneusement, au niveau de leurs attitudes respectives quant à la scène qu'ils jouent, l'agent principal, éloigné au point de paraître absent, de ses instruments immédiats, les simples soldats

JEAN-PIERRE VIDAL

qu'il commande; lui suscite chez Rapaport « une sorte d'admiration » parce qu'il est ce

jeune dieu qui dirigeait si parfaitement toute l'opération, sans bouger de place, sans crier, sans tomber en transe saoul à demi, sans battre ni donner de coups de pieds comme le faisaient ses sous-ordres à la plaque de fer sur la poitrine (p. 89).

Ceux-ci, donc (et l'on remarquera le discret transit de la « Croix de fer » à la « plaque de fer » sur la poitrine) doivent se forcer à la haine alors que le bel officier est aussi indifférent que s'il n'était pas là, que s'il ne participait pas du même espace, que si un autre mur que celui derrière lequel on fusille l'isolait de ses œuvres de mort :

En cet instant, Rapaport avait même compris que ces sous-ordres devaient se conduire précisément ainsi, qu'ils se cachaient de leurs victimes dans la haine qu'ils leur portaient, haine que sans actes brutaux ils n'auraient su provoquer. (*Ibid.*)

Comme on voit, la haine est à la fois pour eux un refuge et l'effet volontairement provoqué d'une violence qui est une forme de honte : des corps que l'on broie doit naître l'abstraction de la haine, vertigineuse métalepse où l'antécédent devient le conséquent, et dans cette haine se trouvera une façon de s'abstraire, d'échapper, comme Rapaport le faisait avec sa folle croyance, à la monstruosité. Et de même que Rapaport avait besoin d'un corps pour ancrer son fantasme, les soldats ont besoin de corps martyrisés pour faire surgir le leur.

Dans cette scène, dont chacun, sauf le dieu qui n'y est pas vraiment²⁵, semble vouloir sortir, un autre des acteurs

²⁵ À preuve, encore, cet extrait : « Dans l'air volaient des flocons de suie soufflés par la chaleur qui montait de l'incendie; derrière les murs épais, à travers les fenêtres grillagées dépourvues de vitres, hurlaient les flammes,

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

offre à Rapaport une porte de sortie, cette fois moins abstraite, plus situationnelle; c'est le « volontaire » que j'évoquais tout à l'heure à propos de celui que j'appelais son contraire. Rapaport est tenté de tenir ce rôle. Notons qu'il s'agit doublement d'un rôle, car d'une part tout volontaire, qui, par définition, peut être n'importe qui, est un homme qui choisit de transformer le hasard en destin par l'occupation délibérée d'un point de l'espace temps (le volontaire est toujours une réponse à une convocation, un appel entendu); d'autre part, parce que dans la ponctualité de cette scène-ci, il s'agit, expressément, d'un spectacle et d'un spectacle qui, comme le faisaient les fantasmes évoqués antérieurement, efface la mort. Non plus maintenant par une opération mentale mais en mettant fin, pour de bon, aux exécutions : « Soudain, la porte cochère s'ouvrit et un groupe d'opérateurs de cinéma pénétra dans la cour. Des ordres furent transmis en allemand et le tir cessa immédiatement. » (p. 89) Autre forme de métempsychose, le cinéma ou la transformation définitive, par delà la mort, des corps en images, par l'abstraction en quoi il transforme la situation.

L'apparition du cinéma s'entoure de tout le mystère d'un *deus ex machina* : rien n'est dit de ses raisons, sinon qu'elles restent, à ce jour, obscures : « Rapaport ne sut jamais, ni alors, ni lorsqu'il me le raconta, ce qui s'était passé » (p. 89). Tout se déroule dès lors, comme en un rêve, comme si Rapaport était déjà de l'autre côté de son désir, et comme derrière la caméra :

Les rescapés furent mis en rangs et filmés,
après quoi l'officier au mouchoir réclama un
volontaire. Rapaport se rendit immédiatement
compte qu'il devait sortir du rang. Il ne savait
pas bien pourquoi au fait il le devait, mais il

mais pas un flocon de suie ne tomba sur l'officier et son mouchoir blanc. » (p. 89) On remarquera, ici encore, la succession des plans qui déploient la profondeur du champ depuis l'incendie jusqu'au mouchoir.

JEAN-PIERRE VIDAL

n'en sentait pas moins que s'il ne le faisait pas, ce serait pour lui quelque chose de terrible. Il en était parvenu au point où toute la force de la décision spirituelle devait se transformer en un pas en avant. (*Ibid.*)

Curieusement, l'irruption du cinéma dans le cadre commande une transcription « réaliste » de la scène extatique de tout à l'heure : ce n'est plus pour garder son esprit assez fort que Rapaport s'imagine dans le corps de l'officier mais c'est « la force de la décision spirituelle » qui lui commande de faire avancer son corps à lui à la rencontre de celui de ce même officier : la projection fantasmatique dans le temps et dans l'autre a cédé la place à l'idée d'un mouvement à inscrire dans l'espace, comme sur un échiquier celui d'une pièce qu'on déplace, en réponse.

Et de même qu'il « décidait » de façon délibérée de croire, il « sait » fort bien ce qu'implique pour lui le jeu du volontaire :

Rapaport, en tant que docteur en philosophie, ayant à son actif une excellente dissertation en logique qui lui avait valu son titre scientifique, n'avait évidemment pas besoin de tout un appareil de syllogismes pour comprendre que si personne ne sortait du rang, ils allaient tous périr, et que par conséquent celui qui allait à présent le faire ne risquait rien en fait. (p. 90)

Ce qu'il faut entendre par là, en réalité, c'est que ce volontaire ne risquait rien « de plus » que ce qui risquait d'advenir aux autres et qu'il avait une chance, à cause de cette absence même de surcroît, dirait-on, de s'en tirer.

Rapaport ne bronche pas et laisse le soin à un autre volontaire d'aller, derrière le mur des exécutions, distribuer les coups de grâce à ses compagnons d'infortune, puisque c'était de cela finalement qu'il s'agissait. Après quoi, comme

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

dans un rêve, les Allemands s'en vont et laissent les Juifs à eux-mêmes, inexplicablement libres.

Il y a décidément du Borgès dans cet épisode, le Borgès des « Ruines circulaires » ou de « L'écriture du dieu », car il s'agit de l'aventure d'un homme qui vit la réalité qui le menace comme si c'était lui qui la rêvait et comme si son rêve était un échiquier où des figures symboliques qui sont autant de possibles de lui-même lui proposaient des parcours et des saluts divers, joués au gré d'identités empruntées à loisir, comme des rôles. Arrivé par hasard sur les lieux de la partie, il songe à jouer tantôt le roi nazi, tantôt le cavalier juif qu'est le « volontaire », tout en jetant un œil – dans toute cette scène, il n'est d'ailleurs, on l'oublie un peu, à suivre les tribulations de l'écriture, qu'un regard; un regard comme hébété par l'horreur, hypnotisé par la monstruosité – sur les autres pièces : le fou yiddish, les pions allemands. Car tout l'épisode est disposé selon une symétrie que j'espère avoir fait ressortir, une symétrie où nul élément n'apparaît qu'il ne soit presque aussitôt transformé, dans une suite de variations, des juifs indistincts au jeune parlant yiddish puis au volontaire, et du dieu distant à ses sbires cachés dans leur haine.

C'est que dans le face à face avec l'Autre, la continuité spatio-temporelle de la condition humaine se marque à travers le discontinu des circonstances, des lieux, des comportements et des individualités, à partir du hasard des naissances, mais dans l'engagement des rôles acceptés ou refusés. Elle se joue tout autant dans le rapport, sans cesse reconduit, sans cesse transformé, entre le corps ou la matière et l'esprit ou ce que les Stoïciens nommaient les incorporels.

Et si l'on est toujours le substitut ou le successeur de quelqu'un, son instrument ou son agent, son fantasme ou celui qui le rêve, c'est que c'est là notre façon, plurielle et incertaine, d'être, à nous tous et plus encore, le Maître dont la voix s'entend, incernable et souveraine, partout.

JEAN-PIERRE VIDAL

La géométrie variable du sujet

L'Autre est toujours au bout de notre regard et ce regard, sa simple présence ou sa simple évocation, suffisent à nous le renvoyer comme une arme de jet qui se fiche en nous et nous fend. Et ce parcours immobile, ce va-et-vient qui ne dure qu'un instant, mais un instant où vient se prendre l'éternité tout entière puisqu'il s'agit de notre être et non plus seulement de notre vie, cet espace, c'est le temps, presque immobile, de la variation. Toute l'éternité fragile de la musique est dans ce « presque » qui bat. De l'Autre à nous, en nous et par nous. Pas étonnant que la formulation évoque quelque parole sacrée, relent d'évangile ou écho de messe. Dieu n'est jamais, après tout, que notre multiple encore multiplié.

L'altérité absolue est, certes, une entropie majuscule, mais il en est un bon usage, comme il en est un de la monstruosité avec laquelle elle se confond : parvenir à la regarder en face, à la contempler (*theorein* disaient les Grecs, d'un mot qui récupérait à la fois Dieu, l'apparaître et le théâtre) c'est s'en trouver distinct et avoir lieu de cette distinction même. Sans répit ni trêve.

Produit de germes appariés depuis le fond du chaos et du hasard, menacé sitôt et sans cesse d'éparpillement, l'individu n'est que provisoirement une unité. Et encore, quand il le veut bien! Et tant qu'il a la force de le bien vouloir parmi l'assaut des circonstances. Car nous sommes irrémédiablement rongés de diversité centrifuge, tenaillés d'incertain qui implose. Au point de devenir facilement, sous l'obtusité éloquente du nombre, cette bête muette et veule, de la chair à masse, un petit enclos d'entropie, ouvert à tous les vents de la déshumanisation.

Mais c'est aussi notre façon d'accueillir en nous l'infini.

Et le texte de Lem, avec la quasi-diabolique efficacité de sa composition labyrinthique, nous en offre l'épreuve, sous

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

la forme variationnelle de diverses scénarisations emblématiques. L'œuvre présente ainsi l'image d'une structure en quelque sorte ondulatoire, chacune des fictions autonomes dont elle est tissée s'arrimant par quelque trait et de quelque façon au motif apocalyptique central.

Car *La Voix du maître* met en scène une situation qui emprunte à l'Apocalypse, dans toute la résonance que celle-ci peut avoir, et singulièrement en ce qui a trait au jugement dernier. Mais si c'est à l'humanité, sous la forme d'un petit nombre d'élus, les meilleurs scientifiques de la planète, que revient ce jugement, puisque la sanction des faits qui résultera de leur décision risque d'être finale, toute erreur d'évaluation pouvant entraîner l'anéantissement de la planète; si c'est, donc, à une humanité choisie que s'adresse l'énigme d'un quitte ou double, d'un bien incommensurable ou du mal absolu, c'est sans doute parce que, comme le disait Dostoïevski, « chacun est responsable devant tous ». Mais c'est surtout que ce chacun doit se rendre digne de tous, si du moins par « tous » on entend bien plus que les simples contemporains.

Chacun, c'est-à-dire mon moi prochain, l'*alter ego* que m'est tout un chacun, du moins quand il ne se contente pas d'être n'importe qui mais me renvoie, souverainement, la balle de l'altérité.

Avec mon regard.

Jean-François Chassay

**L'alpha et l'oméga.
Le temps catastrophique dans
Des Anges mineurs
d'Antoine Volodine**

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds.

Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire »

Si tant est que la succession des mondes soit établie dans le système de la nature, il serait vain de chercher quoi que ce soit de plus reculé dans l'origine de la Terre [que le temps]. En sorte que notre enquête nous amène à conclure que nous ne trouvons pas le moindre vestige d'un commencement, pas la moindre perspective d'une fin.

James Hutton, *Theory of the Earth*

Les anges que le lecteur découvre dans l'ouvrage d'Antoine Volodine – ou subodore, car on ne peut que les deviner parmi ces personnages étranges qui correspondent mal à l'image d'Épinal de l'ange – n'ont pas l'ampleur et le

Jean-François Chassay, « L'alpha et l'oméga. Le temps catastrophique dans *Des Anges mineurs* d'Antoine Volodine », Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 12, 2005, p. 215-246.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

pouvoir que Benjamin découvre dans celui de la toile de Klee, « Angelus Novus ». Ils sont, à tout point de vue, des anges mineurs, comme le titre du livre l'indique. « Les anges ici sont insignifiants et ils ne sont d'aucun secours pour les personnages » écrit l'auteur¹ cursivement, dans une note qui précède la fiction. Pourtant, ils surplombent ces histoires comme s'ils se préparaient au Jugement dernier dans ce livre qu'on peut qualifier sans exagération d'apocalyptique. L'apocalypse, comme on le sait, est une révélation accordée à un élu, souvent, dans la tradition, par l'entremise d'un ange. *Des anges mineurs* est un livre sur l'attente, sur un temps suspendu, où le monde se défait (a déjà été défait? Sera défait? On ne respecte pas ici la logique du temps linéaire). Mais dans ce monde qui ressemble au nôtre tout en l'exaspérant, les anges peuvent apparaître, comme chez Benjamin, comme des anges de l'histoire.

Si *Des anges mineurs* est un ouvrage qui ne se résume pas, à moins d'être extrêmement réducteur, on peut au moins avancer qu'il se cristallise autour de quelques mots clés : révolution, débâcle, catastrophe, temps, mémoire, image. À partir de cette nébuleuse lexicale, je propose d'abord l'hypothèse que ce livre, situé hors du temps et des contingences de l'histoire, est au sens fort un roman historique. Cette détermination générique a du sens si on accepte le postulat sociocritique de départ de mon propos qui implique de décrire et d'analyser « le statut du social dans le texte et non le statut social du texte, [...] le statut de l'historicité dans le texte et non le statut historique du texte² ». Bien que rien ne soit univoque ou aisément déchiffrable chez Volodine, « et malgré le constat général de l'échec des utopies politiques, [il] continue à écrire des romans où il y a omniprésence de thèmes, voire d'utopies

¹ Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1999, p. 7. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation.

² Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social/Social Discourse*, 1-2, hiver-printemps 1993, p. 10 (« Le sociogramme en question »).

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

politiques³ ». Les nombreux termes et les discours associés directement au capitalisme aussi bien qu'au marxisme le démontrent, et le désastre annoncé tout au long du livre pourrait se résumer dans le passage suivant, évocateur de la fin et du trouble que celle-ci provoque :

Les humains étaient à présent des particules raréfiées qui ne se heurtaient guère. Ils tâtonnaient sans conviction dans leur crépuscule, incapables de faire le tri entre leur propre malheur individuel et le naufrage de la collectivité, comme moi ne voyant plus la différence entre réel et imaginaire, confondant les maux dus aux séquelles de l'antique système capitaliste et les dérives causées par le non-fonctionnement du système non capitaliste. (p. 115)

Il serait oiseux cependant de proposer une lecture littérale, au pied de la lettre, de ce texte. Si on retrouve souvent dans les livres de Volodine le poids d'un système totalitaire, d'une part cela n'a jamais le statut réaliste qu'on peut lire chez un Orwell par exemple, d'autre part *Des anges mineurs* permet encore plus difficilement que dans ses autres ouvrages de cerner ce pouvoir. « Faire œuvre d'historien, écrit Benjamin, ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger⁴. » Cristalliser un moment de tension, garder en mémoire, comme s'il s'agissait de prendre une photographie, le moment exact où tout bascule : la définition s'applique assez bien à ce livre, qui présente l'histoire comme un champ de ruines, pour reprendre une autre formule de Benjamin qui a fait florès. On examine ici ces

³ Almust Wilske, « Antoine Volodine résistance et subversion », *Revue des lettres modernes*, 1999, p. 58 (« Écritures contemporaines 2. État du roman contemporain »).

⁴ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, coll. « Folio essais », 2000, p. 431.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

ruines, en amont et en aval, *Des anges mineurs*, soulignant des scènes à partir desquelles on peut chercher à reconstruire l'histoire, tenter de combler les trous. Le texte s'attache parfois à des détails apparemment insignifiants, mais « un principe organisateur se juge sur son aptitude à expliciter des détails, non pas à sa qualité de généralité abstraite⁵ ». J'aimerais montrer que l'histoire dans *Des anges mineurs* est au centre de multiples tensions, un véritable trou noir qui absorbe philosophie et rhétorique, science et littérature autour de l'énigme d'une fin attendue, qui s'est peut-être déjà produite. Et que par ailleurs, dans la perspective de ce livre sur l'imaginaire de la fin, l'intérêt tient à ce que Volodine exprime, à travers sa fiction, un ensemble de réflexions autour d'une pensée de la fin, propre aux dernières décennies du XX^e siècle, ce que j'aimerais tenter de démontrer.

Une forme singulière

Enfermer Volodine dans un genre comme le roman historique se révèle cependant un peu gênant, dans la mesure où il refuse d'affirmer qu'il écrit des romans, préférant le terme de narrats⁶. La place occupée par Volodine dans le champ littéraire français est suffisamment originale pour qu'on s'y arrête un peu, puisqu'elle indique, me semble-t-il, à quel point ses ouvrages sont difficiles à

⁵ Stephen Jay Gould, *Aux racines du temps*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1990, p. 32.

⁶ « J'appelle narrats des textes post-exotiques à cent pour cent, j'appelle narrats des instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir. C'est une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible, pour les interprètes de l'action comme pour les lecteurs. [...] J'appelle ici narrats quarante-neuf images organisées sur quoi dans leur errance s'arrêtent mes gueux et mes animaux préférés, ainsi que quelques vieilles immortelles » (p. 7). Idéalement, les courts textes que sont les narrats invitent à imaginer un roman, car chacun d'entre eux devrait former une totalité suffisante, avec des personnages, une atmosphère, une anecdote. Ceci dit, dans *Des anges mineurs*, ils ne sont pas cloisonnés et les liens de l'un à l'autre sont très nombreux.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

définir. L'auteur a d'abord publié quatre romans chez Denoël dans une collection de science-fiction (« Présence du futur »), puis successivement quatre romans chez Minuit, trois chez Gallimard, enfin celui dont il sera question dans ces pages au Seuil. Qu'un écrivain publie chez trois des principaux éditeurs littéraires français (symbolisant la « grande » littérature), après avoir publié de la science-fiction (genre encore considéré dans bien des milieux comme de la paralittérature) est déjà étonnant. Mais la principale particularité de la chose tient à ce qu'il n'y a aucune différence fondamentale entre ses livres publiés dans une collection de science-fiction et les autres. C'est donc moins la science-fiction comme genre (même si on peut sans doute en trouver une bonne centaine de définitions qui souvent se contredisent), que le cadre narratif (et l'espace cognitif) qu'il ouvre que Volodine propose au lecteur. Ainsi, c'est moins l'intégration de ses romans à la science-fiction qui peut être intéressante que la valeur heuristique qu'on peut donner au terme, par rapport au cadre théorique de l'imaginaire de la fin.

On pourrait définir la science-fiction comme un univers fictionnel proposant un changement d'épistémè : les structures du monde apparaissent différentes et donc les catégories mentales, la manière d'aborder les connaissances offrent des perspectives difficilement concevables pour le lecteur contemporain. Pour le dire autrement, *Des anges mineurs* permet une lecture de notre univers social et mental, mais en proposant une anamorphose de celui-ci. Voilà une planète dévastée, où l'espèce humaine n'existe quasiment plus (les dernières pages nous apprennent qu'il ne resterait que quelques dizaines d'individus vivants), mais où certaines personnes peuvent vivre des centaines d'années et où il existe des passages souterrains entre rêve et réalité. Les limites de l'espace-temps ne se bornent pas à ce que notre esprit conçoit.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

On voit bien qu'il s'agit d'un monde crépusculaire. Susan Sontag a déjà écrit⁷ à propos des films de science-fiction (et on pourrait sans doute dire quelque chose de semblable de la littérature) qu'ils ne se préoccupent guère de sciences, mais traitent de l'un des plus anciens thèmes artistiques, à savoir la perspective des désastres. Si l'affirmation peut être nuancée, elle est néanmoins significative. Contrairement à l'utopie qui tend à présenter un monde de toute éternité, la science-fiction précipite souvent son lecteur vers une fin, une destruction généralisée, un cataclysme inévitable. La dystopie⁸ montre ce que l'utopie cache souvent, le fonctionnement d'une entreprise totalitaire et ses dérives. Elle entraîne généralement, dans un même temps, une révélation, provoquée par la crise qu'elle suscite, sur la réalité du monde dans lequel vivent les personnages de la fiction. En ce sens, la science-fiction met en scène un univers apocalyptique, terme qui renvoie à la fois au dévoilement (du grec tardif *apokalupsis*) et à la catastrophe. Elle cristallise ou exacerbe les discours alarmistes comme la pensée eschatologique.

On peut aussi lire « science-fiction » comme un oxymore : un signe qui rend compte des déchirements de la culture occidentale et des difficultés à conjuguer raison et imaginaire. Un signe qui souligne une crise sociale, les déchirements de sociétés aux prises aussi bien avec des problèmes éthiques que des problèmes de foi, de croyances (au sens très large) et que la fiction peut questionner. L'avantage de la fiction tient justement à sa capacité de fournir un modèle logique, cohérent, une solution imaginaire pour résoudre une contradiction réelle. *Des anges mineurs* affronte à la fois la révolution et la magie, une sorte de *realpolitik* et le chamanisme, le début et la fin, le temps circulaire et le temps sagittal, un futur dévasté

⁷ Susan Sontag, « Images du désastre », *L'œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968, p. 225-248.

⁸ Rappelons que dans sa définition première qui relève de la pathologie, la dystopie souligne le fonctionnement anormal d'un organe.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

(plausible) et une rêverie éveillée. Quoi qu'il en soit, on peut affirmer sans trop s'avancer que les narrats, cette littérature « post-exotique » selon le terme de l'auteur, se situe dans l'orbe de ce qu'on nomme traditionnellement la science-fiction.

Des anges mineurs se compose de 49 narrats assez brefs – 4 à 5 pages pour la plupart d'entre eux – ayant chacun comme titre le nom d'un individu. Si les 49 noms diffèrent, il reste que plusieurs personnages font de multiples apparitions et qu'il existe à l'intérieur du livre un phénomène d'écho par lequel le premier texte entre en résonance avec le texte 49, le 2 avec le 48, le 3 avec le 47, etc., sans compter de multiples croisements qui ne respectent pas précisément cette symétrie. Notons que les noms renvoient dans certains cas à celui du narrateur, mais souvent à un personnage évoqué dans la narration, parfois d'ailleurs de manière anecdotique. Cette symétrie (à tout le moins partielle) dans l'organisation structurale du récit vient faire contrepoids au labyrinthe du temps. « Au bout d'un moment, nous fixâmes notre attention sur les échos qui flottaient vers nous depuis les ténèbres » (p. 57) : cette phrase exprime bien la manière dont ici le temps se déploie, surgissant de toute part, en écho. La flèche du temps se voit sans cesse brisée et les ténèbres enveloppent cet éternel présent où viennent se fracasser aussi bien les souvenirs que les anticipations. La fin est déjà là, dans ce présent qui inclut l'ensemble de l'espace-temps : « le vent nous envoyait des criailleries de mouettes, des puanteurs de cachalots en décomposition ou de calmars. Parfois nous nous réveillions, parfois nous allions errer au milieu des ruines, parfois il ne se passait rien pendant des mois » (p. 134). Mais Godot ne se manifeste pas plus que chez Beckett et l'attente ne sert à rien d'autre qu'à approfondir le sens du désastre.

Au centre du maëlstrom se trouve un personnage répondant au nom de Will Scheidmann. C'est lui, semble-t-il, qui raconte les narrats. On ne prendra rien pour acquis cependant chez Volodine et il faudra revenir plus loin sur

L'ALPHA ET L'OMÉGA

les ambiguïtés qui parsèment au long du livre cette vérité apparente, car les instances narratives ne sont pas toujours identifiables ni stables.

Scheidmann naît, c'est le moins qu'on puisse dire, dans la plus grande confusion, grâce à la volonté de ses « grands-mères » et notamment au désir de Laetitia Scheidmann. Les vieilles immortelles, chiens de garde de la révolution permanente, vivent à la maison de retraite du Blé moucheté, sorte de camp où on les surveille – par « on », il faut entendre des geôlières médicales, mais aussi des... vétérinaires. Dans ce monde, on n'insiste pas toujours de manière nette sur les différences entre l'être humain et les autres mammifères. À cette remarque, on ajoutera que le cannibalisme, sans être une pratique courante, est signalé de manière relativement fréquente⁹.

Au moment où elle fête son bicentenaire, Laetitia Scheidmann décide de fabriquer un petit-fils. « Les vieilles voulaient confectionner collectivement le vengeur nécessaire » (p. 24) pour s'attaquer aux idéologues de la capitale qui avaient failli à la tâche et ne permettaient plus au peuple de s'organiser fraternellement et de se reproduire. Elles forment ensemble le soir une sorte de couveuse – comme des poules : on se rappellera la présence de vétérinaires – et, à partir de paroles magiques, elles cherchent à donner vie à un être à partir de chiffons et de tissus ramassés et cousus. On a un exemple frappant ici à la fois du ton Volodine (où le cauchemardesque relève souvent d'un humour grinçant) et des télescopages qu'il provoque : rappelant les théories délirantes sur les générations spontanées au XIX^e siècle, où de vieux linges humides, croyait-on, pouvaient donner naissance à des souris, le texte semble faire un clin d'œil ironique aux théories du clonage

⁹ « Si on prend la direction est-sud-est [...], on aboutit au lieu-dit le Blé Moucheté, où, à une époque, des vétérinaires avaient parqué des vieilles femmes qui ne mouraient pas, qui ne se modifiaient pas et qu'on ne pouvait pas manger » (p. 167-168).

et aux manipulations génétiques. Mais dans *Des anges mineurs*, la frontière entre organique et inorganique a un poids aussi relatif que celui séparant rêve et réalité. La mémoire de Will Scheidmann lui permet de remonter jusqu'à sa naissance et de se rappeler des scènes angoissantes : « On appelle cela l'éveil, ce passage d'un état à l'autre. Cela se produit avec pour fond sonore les cris lugubres que mes dix-sept ou vingt-neuf ou quarante-neuf grands-mères poussaient afin qu'en moi l'esprit s'allume et afin qu'aussitôt je me contorsionne de manière vivante et que, sans perdre une minute, je me jette sur le chemin qu'elles avaient prévu pour moi. » (p. 109) Pourtant, quelques décennies plus tard, Laetitia Scheidmann préside le tribunal qui doit condamner son petit-fils à mort pour crime politique, puisqu'on l'accuse d'avoir rétabli le capitalisme.

La condamnation sera finalement commuée en peine de « surveillance » à vie. Les vieilles constatent que leur mémoire part en lambeaux et « que seul Scheidmann pourrait rassembler leurs souvenirs quand ceux-ci seraient en voie de disparaître complètement » (p. 78). C'est assez tard que le lecteur apprend cette entente conclue entre Will et les grands-mères : « Vingt et un et bientôt vingt-deux narrats étranges, pas plus d'un par jour, que Will Scheidmann avait composés en votre présence, et en disant Will Scheidmann, je pense à moi, bien sûr. » (p. 96) Comme le lecteur se trouve au narrat numéro 22, il doit conclure spontanément qu'il lit depuis le début les contes ou les narrats de Will. D'autant plus que l'adresse à un auditeur (« que Will Scheidmann avait composés en votre présence »), si on comprend assez vite qu'elle concerne les grands-mères, pourrait tout aussi bien viser le lecteur lui-même.

Parce qu'il possède l'art de conter, Scheidmann, à l'image de Schéhérazade, est sauvé (« il leur murmurait des récits qui les charmaient. À quoi bon s'acharner sur ce qui nous charme? », p. 150). Cet art, il le doit à Nayadja Aghatourane, une des grands-mères, « l'unique [...] de la bande à songer qu'il fallait répéter en ma direction des

L'ALPHA ET L'OMÉGA

contes pour enfants plutôt que seulement les classiques du marxisme » (p. 98). On pourrait ainsi dire que les mots deviennent pour Scheidmann des armes pour survivre. En racontant un narrat par jour, à l'image de la prisonnière du roi Schahriar, Scheidmann reprend aussi la structure ouverte des *Mille et une nuits* et le principe de la réélaboration permanente d'un matériau préexistant. Ce faisant, il utilise un modèle circulaire où réapparaissent des personnages et des situations, cette structure narrative venant se superposer aux effets de la temporalité dans le livre. Si Will Scheidmann rappelle Schéhérazade, les grands-mères apparaissent comme des versions inversées, de l'autre côté du miroir, des vieilles nourrices dont la parole sert d'embrasseur générique pour les contes occidentaux (le « il était une fois » doit servir dans ce cas pour leur profit et la *mise en archives* de leur mémoire).

Une zone floue

Chez Volodine, le désir permanent de création passe par la parole qui permet au livre d'exister. Ici, elle permet de raconter de manière chaotique un univers qui l'est tout autant, et les paroles (qu'elles relatent des rêves ou des souvenirs) surgissent généralement lors de moments de tension, sous le signe de la menace.

Le paysage dévasté que Scheidmann décrit à travers ses narrats constitue la fin de l'histoire, ou plus précisément *l'épuisement* de l'histoire. Il ne reste presque plus rien ni personne, les structures sociales se sont effondrées, marxisme et capitalisme (« camps » et « mafia ») ne sont plus que des ersatz de ce qu'ils ont pu signifier. La tragédie se répète, mais, comme l'appréhendait Marx, sous forme de farce (macabre). Les utopies sont en déliquescence.

L'*Utopia* de Thomas More avait évidemment lieu sur une île, principe que de nombreuses utopies ont repris en situant leur narration dans un lieu isolé. L'histoire étant rendue à terme, on peut étudier la mécanique sociale en

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

vase clos. Dans beaucoup de romans où se profile l'idée d'utopie, on voit surgir un espace associé à une zone singulière, protégée ou transformée pour des raisons historiques. Par exemple, dans *Gravity's Rainbow*¹⁰ de Thomas Pynchon, on parle de la « zone » pour désigner une partie du continent européen au cours de l'année 1945 (le centre et l'est en particulier), alors que ce territoire possède des contours flous, les frontières nationales ayant été annulées par les circonstances historiques, et qu'une foule d'individus, sans identité précise, traverse. On retrouve un phénomène similaire chez Volodine, mais l'espace évoqué est inclassable en fonction de notre connaissance de la géopolitique terrestre.

Il est question d'une zone et l'absence de déterminant, défini ou indéfini, laisse croire qu'il s'agit, de manière générique en quelque sorte, d'un lieu central, d'une métropole, où les personnages se retrouvent : « Dès qu'il fut arrivé sur zone... » (p. 17) En même temps, l'absence de majuscule permet de penser à un nom commun. À d'autres moments, le mot prend un déterminant, comme s'il s'agissait de décrire un espace qui synthétise le climat général : « C'était une zone où régnaient, dans une ombre bruyante et remplie de couteaux, les maîtres abatteurs et les tripiers; l'air empestait le sang, les chasseurs de gibier et le linge très sale dans lequel avait été emballée la venaison. » (p. 66) Cette zone est donc floue, polymorphe, ne vise pas l'illusion référentielle et se révèle parfois extensible. D'abord dans le temps, par rapport aux comparaisons qu'il est possible d'établir avec l'histoire réelle. En guise d'exemple, voici un extrait tiré d'un ouvrage de la première moitié du XVII^e siècle et portant sur la peste en 1629 :

La pénurie devint si extrême que l'on ne trouvait plus de vivres, même avec de l'argent... Aussi les pauvres mangeaient-ils du pain de son vermoulu..., des lupins, des raves et des herbes

¹⁰ Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York, Bantam Book, 1973.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

de toute sorte. Les raves se vendaient 16 sous le stare et on n'en trouvait même pas. Aussi voyait-on les pauvres, lorsque des étrangers amenaient des raves dans leurs chariots, accourir en se bousculant pour en acheter; on aurait dit des chèvres affamées partant au pâturage... Suivirent des maladies atroces, incurables, inconnues des médecins, des chirurgiens et de tout homme vivant qui continuèrent pendant six, huit, douze mois. Si bien qu'une infinité de gens moururent en 1629¹¹.

Comparons cette description historique et peut-être excessive (il y a là des relents de fin du monde) à un extrait tiré *Des anges mineurs* :

...nous étions environnés d'une populace hagarde, nous étions séparés par des dizaines d'hommes et de femmes habillés de vestes trouées et de restes de manteaux ou de robes et de nippes sales, il semblait presque impossible de progresser tant la presse était grande [...], les odeurs du marché ne cessaient de s'alourdir, la pourriture gagnait parmi les denrées périssables, la poussière s'attachait aux corps vivants des acheteurs et elle pleuvait sur les corps morts des bêtes mortes [...], couleur de terre ocreuse et de toile de jute, la viande peut avoir ce genre de teintes et, ici, elle les avait » (p. 64).

On a l'impression de lire une reprise de cette scène décrite à la fin de la Renaissance, comme si le temps ne parvenait qu'à se répéter et comme si la catastrophe était bel et bien de toute éternité : sensation d'épuisement

¹¹ Cité par Jean Delumeau, *La peur en Occident*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 1978, p. 138.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

semblable, odeur de pourriture et de faim se mêlant à l'impression palpable de la mort, et, surtout, présence constante de la peur.

Ainsi, comme on le voit, la zone superpose (ou permet de superposer) des périodes temporelles; l'esprit des catastrophes se répète, même si les événements, eux, diffèrent. Par ailleurs, la frontière de la zone est d'autant plus floue qu'elle s'étend d'espaces géographiques réels à des espaces imaginaires :

[les] grands-mères avaient repris les armes et constitué une milice de fer qui écumait les territoires situés entre Kolmogorovo et Vancouver, en se donnant pour but de rétablir une morale politique dans les foyers de peuplement que le néant avait épargnés [...]
(p. 118)

Littéralement, cette étendue géographique, cette « zone », correspond à l'étendue du désastre. Mais si Vancouver a une existence réelle bien connue, il faut chercher avec moult efforts pour trouver Kolmogorovo dans les atlas. Le désastre s'étend de lieux réels bien connus à des lieux difficilement reconnaissables, qui donnent l'impression d'être des fictions (« Kolmogorovo » est un nom qui apparaît aussi imaginaire que celui de plusieurs personnages).

De manière plus générale, on pourrait avancer que, dans la poétique de Volodine, la zone correspond à une volonté de coloniser un territoire imaginaire vierge, exploré par les personnages de deux manières. D'abord, dans la mesure où certains d'entre eux vont et viennent dans l'espace-temps – on parle souvent d'exploration –, en traversant les paysages, les villes, selon des méthodes non décrites (scientifico-chamaniques¹² disons, à partir des indices

¹² Notons que le chamanisme et la communication avec les esprits sont notamment revendiqués et pratiqués par des femmes qui se réclament du marxisme scientifique, ce qui n'est pas la moins étonnante des oppositions de ce roman.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

donnés, ce qui correspond à un oxymore particulièrement audacieux...) pour observer et évaluer l'état du monde et recueillir des éléments d'informations sur ceux qui l'habitent. Après quoi, un mécanisme « réaspire » l'explorateur. Ensuite, cet espace imaginaire se manifeste parce que des images, des souvenirs, des traces, peuvent réactiver le passé. « J'avais construit des images destinées à s'incruster dans leur inconscient et à resurgir bien plus tard dans leurs méditations ou dans leurs rêves » (p. 97), affirme Will Scheidmann à propos des narrats qu'il propose aux grands-mères. De manière angoissée, celui qui dit assumer « l'identité de Sorghov Morumnidian » constate : « j'aurais dû au moins pouvoir situer le présent par rapport à un passé, à un quelconque passé inscrit dans ma mémoire. Or, aucune méthode de calcul ne fonctionnait, même quand je limitais ma recherche à l'écoulement du passé immédiat » (p. 93). Le présent ne se comprend plus par rapport à un passé, mais dans l'instant même où la révélation, le souvenir, le rêve, se matérialisent, en dehors de tout contexte sociohistorique. Le passé réapparaît grâce aux images distillées dans l'esprit ou, dans le cas des explorateurs, le labyrinthe de l'espace-temps permet de déboucher dans des lieux semblables à ceux du rêve, dans la mesure où la temporalité ne correspond en rien à celle du monde réel. Quelques minutes dans un univers donné peuvent équivaloir à des mois dans l'autre. Autrement dit, et ce serait une des grandes particularités du travail de Volodine, l'imaginaire apparaît comme un lieu « réel », un espace à partir duquel, dans cet univers, on peut réorganiser et « re-souvenir » le monde, ce qui explique les particularités de l'organisation temporelle et du discours sur le temps.

Mais cet univers à proprement parler fantastique peut aussi se penser, philosophiquement, en fonction d'une conception de l'histoire. « L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

elle s'offre à la connaissance¹³. » C'est pourquoi « l'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps. Car un tel concept définit [...] le présent dans lequel, pour sa part, il écrit l'histoire¹⁴ ». Les fragments de temps sont justement racontés par ceux qui vivent l'histoire dans *Des anges mineurs*, mais pour eux, elle s'impose d'abord comme une narration, un fil conducteur qui permet, en le suivant, de proposer des images, essentiellement statiques, d'un territoire qui restera à jamais une *terra incognita*, car personne ne possède de vue d'ensemble.

Les romans de Volodine n'en finissent pas de se dire les uns les autres, mais sans jamais – c'est cela qui est décisif – surplomber quoi que ce soit. Pas de métalangage qui parvienne, dans ces conditions, à cerner le mensonge d'autres énoncés sans être pris, au mieux à retardement, dans ses propres filets¹⁵.

S'il semble parfois y avoir une évolution dans ce qu'on raconte au lecteur, elle progresse par bonds et non pas de manière linéaire. Par ailleurs, grâce aux pouvoirs du rêve, ces bonds ne donnent pas toujours l'impression de projeter le lecteur vers l'avant. Par exemple, dans certains narrats, presque plus personne n'habite la planète (« Les rues se sont vidées, il n'y a presque plus personne dans les villes, et encore moins dans les campagnes, les forêts », p. 9, première page du texte; « elle savait que la population humaine comprenait à présent trente-cinq individus, en comptant elle-même », p. 205), alors que dans d'autres passages, la présence de la foule est angoissante.

Le temps reste une menace qui se perçoit au présent (« Comme l'écoulement du temps n'avait pas encore débuté,

¹³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 430.

¹⁴ *Ibid.*, p. 440.

¹⁵ Richard Saint-Gelais, « Faction Antoine Volodine », *Tangence*, n° 52, sept. 1996, p. 99-100.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

l'ondée prit fin dans l'incertitude », p. 210). Ce temps présent dépeint l'expérience d'une rencontre avec le passé, passé qui à son tour accrédite la possibilité d'un futur catastrophique. Tout cela est lié à une débâcle en cours et qui donne l'impression d'exister depuis toujours, car avant le « retour » du capitalisme (après une absence dont on ne connaît pas la durée), l'époque de la révolution est marquée par la présence continue des camps qui reviennent comme un véritable leitmotiv dans le discours des personnages. Où et quand commence quoi? Cela implique beaucoup de questions en quelques mots, mais il serait oiseux de chercher dans ce livre un point de départ. Benjamin, sous le signe de qui ces pages sont écrites, exprime bien dans *Origine du drame baroque allemand* une conception de l'histoire qui s'incarne chez Volodine :

L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert¹⁶.

On ne saurait mieux traduire la manière dont le temps et l'histoire s'expriment dans *Des anges mineurs* : restauration et restitution, à travers des images, l'inoculation de rêves; inachèvement d'une catastrophe qui ne parvient jamais à

¹⁶ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1974, p. 43-44.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

dire son dernier mot et dont on ne peut retracer les tenants et les aboutissants pour en faire un ensemble argumentable.

Chez Volodine, la révolution est *passée*, moins disparue que ternie. Aussi [son] univers [n'est] plong[é] ni dans la guerre ni dans la paix, mais dans un entre-deux, un mélange de guérillas confuses et d'autorités plus ou moins secrètes et divisées¹⁷.

On pourrait aussi parler d'une désémotisation progressive, dans la mesure où les signes de cette société marquée par des idéologies fortes disparaissent peu à peu, une opacité venant graduellement recouvrir ce monde.

Au bout de quelques années, les ténèbres augmentèrent. Il devint difficile de rester en place ou de bouger sans se perdre, et, brusquement, plus personne ne répondit à mes appels. [...] Il m'arrivait d'émettre des gémissements pour faire semblant de parler avec le vent, mais plus personne ne s'adressait à moi. Disons que j'avais été le dernier, cette fois-là. Disons cela et n'en parlons plus (p. 220).

Sur ces phrases se termine le livre, qui donnent l'illusion d'une disparition graduelle conduisant au néant. Sauf que le syntagme « cette fois-là » laisse planer une forte ambiguïté sur la possibilité d'une fin définitive. Le dernier narrat tendrait plutôt à exprimer *une* des fins possibles d'un monde où le fantasme de l'armageddon est omniprésent. Encore une fois, pour entrer dans la logique de ce récit, il faut accepter de réfuter le temps linéaire et plonger dans une narration d'une formidable indétermination chronologique qui, pourtant, et là est bien l'intérêt, ne cesse de

¹⁷ Frédéric Briot, « La littérature et le reste : Gilbert Lascaux, Olivier Rolin, Jacques Roubaud, Antoine Volodine », *La revue des lettres modernes*, Paris, 1998, p. 168.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

penser le temps et la durée. Nous sommes toujours à *l'origine d'une fin* dans chaque narrat, « le tourbillon dans le fleuve du devenir » dont parle Benjamin. « Avant » et « après » sont des notions renvoyant à de telles généralités qu'on ne peut en tirer grand chose : « Nos relations dès le début furent marquées par l'absence totale d'agressivité et par une sorte de camaraderie peu expansive, telle qu'elle se développe entre gueux *après* une catastrophe cosmique ou longtemps *avant* la révolution mondiale. » (p. 85, je souligne) Si on parle bien d'un avant et d'un après de la révolution, on peut répondre que les révolutions (comme pour les astres, auquel le mot avait d'abord été associé) sont cycliques et qu'en ce sens, il serait sans doute plus juste de parler *des* avants et *des* après. D'ailleurs, capitalisme et marxisme semblent se succéder selon des cycles naturels, l'horreur de l'un (les « mafieux règne[nt] une nouvelle fois sur l'économie », p. 26) suivant et précédant le bonheur d'une période supposément idyllique, mais pour laquelle on mentionne sans cesse les camps. Par contre, l'indication d'une disparition presque complète de l'espèce humaine laisse entendre également une évolution, consécutive à des destructions, des massacres de masse. Ainsi, temps cyclique et temps sagittal nécessitent d'être pensés ensemble.

On peut bien sûr chercher des traces des raisons de cette désertification sociale qui hante la planète. Par exemple, fut-il un temps où se produisit une catastrophe nucléaire? Quelques remarques pourraient le laisser croire au lecteur. On apprend par exemple que, sur une berge, « il y a ce qui subsiste d'une usine dont le cœur atomique est en feu depuis trois cent soixante-deux ans » (p. 166). Mais cette apocalypse scientifique a pu se produire à la suite ou pendant autre chose. D'autant plus qu'on apprend dans un narrat précédent que Rita Arsenal, « une physicienne qu'une dépression avait affaiblie, [...] passait son temps, paraît-il, assise sur la cuve nucléaire, sur le béton brûlant, à écouter le grondement de la fission et à murmurer des récits post-exotiques en fermant les yeux » (p. 126). Ainsi, l'énergie atomique existe, même si elle sert parfois, comme on le voit,

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

à des besoins un peu périphériques par rapport à ceux pour lesquels elle est conçue...

Seule constante, à la lumière des multiples scènes décrites, mais aussi de certaines affirmations, l'espèce humaine semble bel et bien en voie de disparaître¹⁸ : « Nous aussi nous appartenons à cette humanité mourante que tu décris, nous aussi nous sommes parvenus là, au dernier stade de la dispersion et de l'inexistence [...] » (p. 97); « On touchait déjà à une époque de l'histoire humaine où non seulement l'espèce s'éteignait, mais où même la signification des mots était en passe de disparaître » (p. 175), etc.

L'ambiguïté du temps

L'expérience des limites que vit l'humanité est d'autant plus étonnante qu'on ne peut *saisir le temps*. Compte tenu de l'apparition, dans la narration, de certains paysages naturels dévastés, faits de rocs et de sables, on pourrait croire que *Des anges mineurs* s'ancre dans ce qu'on nomme en géologie depuis la fin du XVIII^e siècle le temps profond, à savoir la découverte d'une longévité de la Terre largement supérieure à tout ce qu'on croyait jusque-là¹⁹.

Le temps profond est si difficile à appréhender, si étranger à notre expérience de tous les jours, qu'il demeure une énorme pierre d'achoppement pour notre entendement. Toute théorie sera taxée de révolutionnaire pour peu qu'elle remplace une fausse extrapolation par une

¹⁸ Il va de soi que l'adéquation entre la disparition de l'espèce humaine et celle de l'univers, si elle se produit spontanément dans l'esprit humain qui conçoit mal l'univers sans lui, n'a aucun sens. Toutes les espèces finissent un jour ou l'autre par disparaître, ce qui n'implique en rien la fin de toute vie organique.

¹⁹ À l'époque de Newton, on croyait encore que la planète avait 6000 ans. L'âge de la Terre est aujourd'hui estimé à 5 millions d'années.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

juste transposition d'événements ordinaires
dans la vaste durée²⁰.

Qu'on parle du monde organique ou inorganique, de la pensée ou de la matière, tout, dans *Des anges mineurs*, semble s'inscrire dans une temporalité incommensurable.

L'impossibilité de penser la fin à l'intérieur d'un cadre temporel précis fait s'effondrer la réalité (ou l'illusion de la réalité) dans une logique du rêve. Les signes renvoyant à notre monde sont suffisamment discrets, mais en même temps suffisamment nombreux pour créer ponctuellement une étrange impression de véridicité : « Elle est là nuit et jour [...], large et ventruée et adipeusement lisse comme autrefois les hippopotames, au temps où il y avait l'Afrique » (p. 61). De telles phrases, rares, donnent l'impression au lecteur qu'il se trouve bien dans *son* monde, mais dans un après du monde.

La durée est souvent chiffrée, précisée, mais de telle sorte qu'elle ne puisse servir à baliser le récit de façon cohérente. Ainsi, on apprend qu'une découverte importante aurait eu lieu « un samedi, le samedi 25 mai, vers onze heures du matin » (p. 20) et ailleurs que « le 10 mai, à minuit pile – donc déjà le 11 mai –, l'expédition démarra » (p. 55). Mais quand, à quelle époque, dans quel contexte? Au lecteur de deviner. Les précisions aboutissent souvent à provoquer un sentiment de déréalisation. À partir du moment où les vieilles condamnent Will Scheidmann à mort, elles le visent avec leurs fusils, à une distance de 200 mètres, pendant deux ans; Scheidmann lui-même souligne que, selon ses calculs, il aurait vécu dans le noir avant sa naissance pendant 20 milliards d'années; à propos d'un cinéma, on dira que « la dernière projection s'était déroulée trois siècles plus tôt, au minimum » (p. 198); quelqu'un se souvient d'avoir rêvé à une certaine femme « comme il y a vingt-deux ans » (p. 13); un autre refuse d'accorder sa

²⁰ Stephen Jay Gould, *op. cit.*, p. 15.

confiance « pour l'exactitude des détails » à une femme, « car il y avait plus de deux siècles qu'elle récitait la même litanie »; un narrateur annonce être parvenu à un lieu donné après 688 nuits de marche. Ces quelques exemples démontrent que les durées sont insensées. Paradoxalement, alors que la fin s'impose, les durées paraissent s'allonger, comme si elles étaient justement sans fin. « J'ai déjà dit ici et ailleurs que j'ignore si cela a une fin, et combien de temps il faudra fuir pour atteindre cette fin » (p. 124) : nous sommes *dans* la fin, qui reste pourtant inatteignable. Ceci sans compter certaines phrases éminemment ambiguës du point de vue de la logique du temps. Au moment où les vieilles couvent Will Scheidmann, on rapporte que « plusieurs infirmières de nuit s'aventurèrent dans les couloirs à ces moments de délicates gestation et, lorsqu'elles revinrent faire leur rapport, elles n'étaient déjà plus vivantes » (p. 24). Ou encore ceci : « je ne savais pas si j'étais mort ou si j'étais morte ou si j'allais mourir » (p. 203). La réalité de l'être, que ce soit d'un point de vue sexué ou même, encore plus prosaïquement, du point de vue du vivant, ne peut plus s'évaluer.

Le temps, comme les distances, s'abolit dans le rêve, à la manière des villes rimbaldiennes. Les « territoires situés entre Kolmogorovo et Vancouver » rappellent les Alleghanys et les Libans de rêve du poète de Charleville. Chez Volodine, l'abolition des distances entre Orient et Occident se produit également à travers la musicalité hypnotique des noms des personnages, de Sarah Kwong à Alia Araokane, de Marina Koubalghaï à Maria Clementi, en passant par Clara Gudzül, Yasar Dondog, Babaïa Schtern ou Schlomo Bronx.

L'accumulation de ces noms (post?)exotiques a pour effet de provoquer une impression d'onirisme qu'accentue l'entrecroisement constant du rêve et de la réalité. Car si les personnages recherchent souvent des souvenirs très lointains, leurs errements mnémoniques ne se dissocient pas toujours du rêve, partie intégrante de la réalité : « Comme souvent dans la réalité ou dans ses rêves... » (p. 51);

L'ALPHA ET L'OMÉGA

« Certains prétendaient qu'il s'agissait de toiles d'araignée, d'autres soutinrent que nous étions en train de rêver... » (p. 130); « il y a un élevage de tigres où on ne peut pénétrer qu'en rêve » (p. 167); « Ses bronches s'effiloçaient, ces dernières semaines, depuis qu'en rêve elle avait respiré du chlore » (p. 178), etc. On apprend même qu'un certain Emilian Bagdachvili, « méfiant quant à la nature du réel qu'on l'obligeait à parcourir, [...] défendait l'intégrité de ses espaces oniriques en y plaçant des pièges destinés aux indésirables, des glus métaphysiques, des nasses » (p. 31). Ces traversées du réel et de l'imaginaire, qui entraînent d'étranges effets de lecture en situant toujours le lecteur entre deux mondes, se manifestent également dans la diégèse par le biais de ces explorateurs qui utilisent, comme on l'a vu, d'étranges passages dans l'espace et le temps pour évaluer l'état d'un monde et rapporter des observations sur celui-ci. Où vont-ils et d'où viennent-ils? Par qui sont-ils envoyés? Par des anges sans doute, ce qui, on en conviendra, ne clarifie pas grand chose. Les pensées comme les corps paraissent capables d'une forme de transmigration, dans un univers où les pratiques chamaniques servent d'escorte aux réalités politiques²¹.

Ces constantes incertitudes sur le cadre narratif sont amplifiées par l'ambivalence concernant le statut du narrateur. Les narrats, parfois à la première et parfois à la troisième personne, appartiendraient tous à Will Scheidmann, comme je l'indiquais plus haut. Aussi loin qu'au narrat 32, on lit que Scheidmann « continuait à marmonner des narrats étranges, prouvant ainsi qu'il se maintenait dans un état intermédiaire entre la vie et la mort » (p. 150).

²¹ On apprend vers la fin du livre que Scheidmann « disposait ses narrats en tas de quarante-neuf unités » (p. 202), ce qui explique le nombre de narrats qu'on retrouve dans *Des anges mineurs*. On peut cependant ajouter à cela que dans la religion bouddhiste, un esprit a 49 jours après sa mort pour réintégrer un corps. Voilà qui ajoute une autre dimension à « l'esprit magique » qui traverse le roman et fait contreponds au politique. Je remercie Bertrand Gervais de m'avoir fait part de cette information.

Pourtant, le narrat 43, à défaut de démentir cette affirmation – bien malin qui pourrait démêler le vrai du faux, l'ordre du désordre dans cette narration –, instaure un doute qui remet en question l'origine de l'instance narrative. Le texte commence ainsi : « Comme tous les 16 octobre depuis bientôt mille cent onze ans, j'ai rêvé cette nuit que je m'appelais Will Scheidmann, alors que mon nom est Clementi, Maria Clementi. » (p. 200) Comme il ne s'agit pas du dernier narrat, cette affirmation n'a rien à voir avec ce truc douteux parfois utilisé en littérature ou au cinéma et qui consiste à invalider ce qui a été raconté jusque-là lors d'une chute où on apprend que tout ce qui précède a eu lieu dans un rêve. D'une part, l'allusion aux « mille cent onze ans » inscrit la narration dans un cadre épistémologique où la durée ne répond pas à des critères réalistes, à l'image du reste du livre; d'autre part, six narrats suivent l'apparition de Maria Clementi, ce qui ne permet en rien de tirer une conclusion du numéro 43. N'ajoute-t-elle pas, dans les dernières lignes, que « De temps en temps, toute lumière sombrait. Je ne savais plus si j'étais Will Scheidmann ou Maria Clementi, je disais je au hasard, j'ignorais qui parlait en moi et quelles intelligences m'avaient conçue ou m'examinaient » (p. 203)? Peut-être est-elle dans un rêve de Scheidmann, ou encore est-ce ce dernier qui parle de lui sous pseudonyme pour se mettre à distance.

À défaut de pouvoir déterminer précisément l'identité de celui ou de celle qui énonce les histoires, on constate une rupture dans le narrat 43 sur un point. L'énonciateur indique une date, le 16 octobre, et les cinq derniers narrats en font autant, suivant la chronologie jusqu'au 22 octobre. Ceci dit, les liens qu'on peut établir entre les derniers textes ne sont pas davantage logiques que dans ceux qui précèdent, et ces dates ne disent finalement rien de plus précis. Rien n'interdit de penser, par exemple, que si les dates se suivent à l'intérieur du mois, elles renvoient à des années différentes.

La raison en question

On le constate donc aisément, ce territoire, cette zone, ce monde dans lequel le lecteur se voit plonger se situe hors-raison. Rien de rationnel, rien de raisonnable dans cette prose qui se pose comme un défi au réalisme. Pourtant, c'est dans cet au-delà de la raison que *Des anges mineurs* m'apparaît comme un roman historique, dans la mesure où il me semble indissociable des philosophies de la fin, telles qu'elles se sont déployées au XX^e siècle et ont conduit, directement ou indirectement, à des catastrophes historiques.

Imaginons un instant que Marx (dans le coin gauche) et Heidegger (dans le coin droit) apparaissent comme des modèles, des spectres à travers lesquels Volodine écrit ses narrats. Il va de soi qu'il serait injuste, et sans doute bête, de vouloir résumer en un paragraphe ou deux la pensée de l'un et de l'autre. Il s'agit donc moins de cela que d'examiner, à travers *Des anges mineurs*, comment *l'imaginaire* de deux philosophies, leur transposition dans le discours social de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e peuvent s'incarner dans la reconstitution historique fantasmatique que propose Volodine.

De manière fortement injuste, on a souvent vu dans ce qui s'est passé à l'Est entre la Première Guerre mondiale et les années 1980 une application concrète des idées de Marx, ce qui apparaît presque aussi scandaleux que de faire de Nietzsche le prédécesseur des Nazis. On sait que chez Marx, l'idéologie ne doit pas être une théorie qui s'applique sur la société, mais qu'au contraire, l'évolution sociale doit féconder les idées, ce qui implique souplesse et ouverture. Mais transformer la société, à partir du moment où Marx développe sa conception du matérialisme, concerne moins la philosophie que « deux autres pratiques pour lui indissociables : la pratique scientifique (dans le champ de l'histoire à penser) et la pratique politique (dans celui de

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

l'histoire à faire)²² ». C'est arrimée à l'idée de raison que la pensée de Marx va peu à peu faire son chemin, reprise comme on le sait par Lénine, qui va imposer un modèle industriel à une société essentiellement agricole (ce qui s'avèrera catastrophique). En imposant un modèle, Lénine propose exactement le contraire de ce que Marx revendique et favorise. La prise de pouvoir en Union soviétique, de Lénine à Staline, témoigne d'une sorte de réalisation d'une rationalité dans et par l'État moderne. C'est l'aboutissement de l'histoire (au sens hégélien), la fin des conflits, résolus, « rationalisés » dans l'État. La critique que propose Franz Rosenzweig dans *L'Étoile de la Rédemption*, en 1921, de la pensée d'Hegel résume assez bien, à sa manière, ce que le stalinisme annonce²³ : pour Hegel, le conflit est le moteur exclusif de l'histoire, histoire qui culmine avec l'avènement de l'État-nation, ce dernier apparaissant comme la forme politique la plus achevée. Le déroulement des événements semble lui donner raison, puisque l'État moderne est bien devenu la réalité suprême, au nom de laquelle l'individu peut à tout moment être sacrifié (d'où les camps, les goulags).

Cela nous éloigne du texte de Marx, mais on voit en quoi on peut imaginer que cela est issu de sa pensée. Le « prolétaire de tous les pays unissez-vous » conduit au contraire au renforcement des frontières nationales, la raison conduit à la réduction de la subjectivité au nom de la « Raison d'État ». En somme, la « scientification » de l'histoire, la rationalisation de l'histoire conduit aux camps.

Farouchement opposé au marxisme, comme on le sait, Heidegger s'en prend dès 1929, lors des rencontres de Davos, à l'*Aufklärung*, incarné par Cassirer. Il affirme alors la nécessité d'une destruction des fondements de la

²² Christian Delacampagne, *Histoire de la philosophie au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1995, p. 111.

²³ Le passage suivant est résumé à partir du livre de Christian Delacampagne, p. 93-97.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

métaphysique occidentale (esprit, logos, raison) et tourne donc le dos à l'héritage rationaliste. Il s'attaquera au fil des ans aux diverses formes de rationalisme humaniste (chrétienne, marxiste, libérale et laïque) et dénoncera les « idoles » de la raison moderne, de la science à la technique, en passant bien sûr par le progrès.

Cela le conduira à contester l'intérêt d'une hiérarchisation des valeurs, qui ne peuvent s'opérer qu'à l'intérieur d'un discours rationnel. Ce refus d'une hiérarchisation des valeurs, des discours, est un point de vue qui sera adopté au cours des dernières décennies par des philosophes comme Paul Feyerabend ou Richard Rorty, et largement dans le champ des *cultural studies* américains. Mais on peut se demander, s'il n'y a pas de hiérarchisation des valeurs, dans quelle mesure peut se justifier un choix éthique. Pour le dire autrement, quand toutes les valeurs se valent parce que les ordonner rationnellement s'avère ridicule, les valeurs du plus fort sont toujours les meilleures. Quand l'histoire, le progrès et la raison méritent l'anathème philosophique, il faut se tourner ailleurs. Heidegger, le plus célèbre philosophe allemand de l'époque, se tournera, comme on le sait bien maintenant, vers le nazisme. Recteur de l'université de Fribourg en 1933, une merveilleuse fiction le fait démissionner en 1934 par opposition au nazisme, mais le dossier (grâce à Bourdieu, Faye, Ott, Farias) est aujourd'hui bien documenté²⁴.

Dans le courant du XX^e siècle, la raison a conduit aux camps et la critique de la raison également. Rationalisme ou non, on arrive au même résultat, étranglé par une sorte de ruban de möbius philosophique. Cette grande opposition a

²⁴ Il ne s'agit évidemment pas de ramener la pensée de Heidegger au nazisme, mais plutôt d'essayer de comprendre comment elle a pu y conduire. Il y a eu, certes, beaucoup de démagogie autour de « l'affaire Heidegger ». En même temps, on voit mal comment on peut raisonnablement dissocier complètement la pensée d'un philosophe de cette envergure de ses engagements politiques, lorsqu'ils sont aussi lourds de conséquence.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

traversé un siècle au terme duquel Volodine écrit son roman et a produit une suite insoutenable de cataclysmes. « Toute dichotomie est utile ou trompeuse. Elle n'est en soi ni vraie ni fausse. Elle n'est qu'un modèle simplificateur servant à la mise en ordre de la pensée, mais assurément pas du monde²⁵. » Une fiction ne sert pas à mettre en ordre la pensée, mais assurément à mettre en ordre (à rendre cohérent) certains aspects d'un monde qui révèlent au lecteur le sien. Sans passer par la pensée conceptuelle, la fiction est un mode d'accès, un mode de connaissance du monde. Pour exprimer le non-sens des horreurs des camps, des guerres, des génocides qui parsèment le XX^e siècle, Volodine utilise « l'irréalité » de son univers pour accéder à la vérité, ou plutôt à une sorte de conscience du siècle, une manière vraisemblable d'en rendre compte. Si l'historien est appelé, selon Benjamin, à saisir « la constellation dans laquelle son époque est entrée avec une époque antérieure parfaitement déterminée²⁶ », on peut dire que c'est également à quoi s'astreint Volodine en mettant en scène un imaginaire de la fin où philosophie et politique s'entrelacent.

En poussant un peu plus la personnification, on pourrait dire qu'à travers Marx et Heidegger²⁷, ce sont aussi les deux grandes conceptions du temps qui sont représentées et qui traversent le roman :

chacune des deux métaphores temporelles
procède d'une grande perspicacité intel-
lectuelle. Le temps cyclique, c'est la quête de
l'immanence, et ce terme regroupe une somme
de principes si généraux qu'ils sont extérieurs à

²⁵ Stephen Jay Gould, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ Walter Benjamin, *Poésie et révolution*, cité par Irving Wohlfart, dans l'introduction à *Origine du drame baroque allemand*, p. 15.

²⁷ Et bien sûr leurs épigones s'ajoutant, encore une fois, aux effets imaginaires aussi bien qu'aux effets de surface de ces deux pensées dans le discours social. Il ne s'agit pas d'avancer que Volodine propose une transposition directe de la pensée de l'un et de l'autre.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

la durée, dénotent un caractère universel et un lien commun entre les innombrables singularités de la nature. Le temps sagittal, c'est le grand principe de l'histoire, l'assertion selon laquelle la durée court inexorablement vers l'avant, ce qui fait qu'on ne peut, *stricto sensu*, se baigner deux fois dans la même rivière. L'histoire confère au tout une absolue unicité, alors que les principes intemporels ne peuvent gouverner que le fragmentaire et l'abstrait²⁸.

Le capitalisme comme le marxisme, la mafia (à laquelle on associe le néolibéralisme sauvage) comme les camps et les goulags, les références à des bateaux en perdition qui rappellent les *boat people* comme la référence à la langue khmer qui étend le totalitarisme jusqu'en Asie en suggérant le souvenir des khmers rouges, tout cela forme une sorte de syncrétisme du XX^e siècle et de ses révolutions, inscrit le livre dans le champ du politique dans sa version catastrophique, c'est-à-dire dans la perspective d'une débâcle du politique. Le discours des vieilles rappelle la langue de bois de discours politiques récents, qui relèvent pourtant d'un style étrangement suranné : « les conditions depuis longtemps avaient été réunies pour un présent radieux ou presque » (p. 23); « devant nous s'étend la terre des pauvres, dont les richesses appartiennent exclusivement aux riches » (p. 47); « les exploits pathétiques de notre génération et des générations précédentes, qui toutes ont mis leur héroïsme naturel au service d'une société qui allait vers notre idéal égalitaire » (p. 101), etc. Faut-il s'étonner alors qu'on puisse parler de quelqu'un comme d'un « compagnon de désastre » (p. 59)?

Cette impression de désuétude donne encore davantage le sentiment que nous nous trouvons, dans un certain sens, dans l'après-révolution, dans l'après-monde, j'aurais envie

²⁸ Stephen Jay Gould, *op. cit.*, p. 90.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

d'ajouter dans l'après-livre. Ne dit-on pas des ouvrages de Fred Zenfl qu'ils sont « construits sur ce qui reste quand il ne reste rien »? Ses histoires

réfléchissaient en priorité sur l'extinction de son espèce et traitaient de sa propre extinction en tant qu'individu. On avait donc là une matière susceptible d'intéresser le plus grand nombre; mais Fred Zenfl ne réussissait pas à trouver la forme littéraire qui lui eût permis d'entrer véritablement en communication avec ses lecteurs [...] et, démoralisé, il n'allait pas jusqu'à l'achèvement de son propos (p. 11).

On connaît bien le paradoxe des révolutions politiques importantes depuis 1789 : sans révolution, pas de changements (et donc continuité des injustices), mais les changements révolutionnaires finissent par être dévastateurs; sans révolution, pas de liberté, mais, par définition, la révolution est contraire à l'esprit de la liberté.

Nous sommes ici après la fin, c'est-à-dire après la révolution, quand il ne reste qu'un simulacre de révolte. La révolution implique des masses engagées; or, ici, il ne reste plus personne. On accuse Will Scheidmann d'avoir rétabli le capitalisme, mais qu'est-ce que cela peut vouloir signifier si les villes sont vides? Il s'agit de raconter des histoires quand l'Histoire a tout détruit. Il ne reste que des ruines – on parle même des « arrière-ruines » (p. 190) –, de la cendre, de la boue, des déchets.

Que reste-t-il à faire, comment l'histoire et le politique pourraient-ils continuer à s'entendre dans pareil contexte? Par la grâce des chiffonniers qui, justement, ramassent les déchets. Dans son ouvrage sur Baudelaire²⁹, Benjamin parle de la fascination pour la figure du chiffonnier au XIX^e siècle qui s'imposait comme une figure des limites de la misère

²⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1974.

L'ALPHA ET L'OMÉGA

humaine. L'écrivain comme le révolté retrouvaient dans le chiffonnier une part de lui-même, de sa marginalité, de sa précarité. Baudelaire de ce point de vue apparaît comme celui qui crée à partir de ce qu'il trouve dans la ville, comme le chiffonnier vit à partir des déchets matériels. Les histoires se racontent à partir des déchets de la ville.

Chez Volodine, plusieurs personnages font office de chiffonniers (surtout des femmes, comme Clara Güzül, Jessie Loo), mais ce sont surtout les narrats qui naissent des déchets et des restes. Car il faut se rappeler que Will Scheidmann lui-même naît de ses chiffons, de ces déchets qui traînent. C'est cette ruine vivante – Scheidmann, pourrait-on dire, naît « ruiné » – qui va permettre de raconter l'histoire de ce monde et de ses bourrasques politiques. Né de bric et de broc, « constellé de cicatrices et de coutures qui se ramifiaient vers [s]es entrailles molles et [s]es poches à produits organiques et jusqu'à [s]es os durs » (p. 110), Scheidmann n'est pas sans faire songer au monstre créé par Victor Frankenstein et qui était constitué aussi bien de parties humaines qu'animales³⁰. Comme lui, il s'agit d'un être hybride, à l'identité instable, il se retourne également contre ses créatrices – en rétablissant le capitalisme – et, de plus, à l'image du monstre de Frankenstein, il symbolise la révolution (ou, dans *Des anges mineurs*, la contre-révolution, ce qui dans le contexte de la narration ne change pas grand-chose)³¹.

³⁰ « Qui concevra les horreurs de mon travail secret, tandis que je tâtonnais, profanant l'humidité des tombes ou torturais l'animal vivant pour animer de l'argile inerte? »; « La salle de dissection et l'abattoir me fournissaient une grande partie de mes matériaux ». Mary Shelley, *Frankenstein*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 116.

³¹ Rappelons que c'est une constante de la critique sur *Frankenstein*, depuis quelques décennies, de voir dans le monstre une métaphore de la révolution française. À ce sujet, lire par exemple Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity and Nineteenth-century Writing*, Oxford, Oxford University Press, 1987; Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein; mythe et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1988.

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

Après sa libération, qui l'oblige à raconter un narrat par jour, Scheidmann se transforme à mesure qu'il s'exprime, devenant une sorte d'animal fabuleux, de bête étrange et monstrueuse :

Scheidmann baissait la tête comme un animal en quête de lichen, il regardait par en dessous, secouait sa chevelure en tresses grasses et ses bras pareils à des liasses de lanières vésiculeuses, et les secousses se communiquaient aux longues bandes de peau et de chair squameuse qui partaient de son cou pour lui cacher entièrement le corps et les jambes. (p. 155-156)

Ses narrations, peu à peu, font en sorte qu'il s'autodétruit. Ses bandelettes de peau se transforment en espèce d'algues ayant la consistance du cuir et il se disloque parce que les vieilles vont fouiller dans les déchets à la recherche de leur passé. C'est, littéralement, le corps même du récit qu'elles attaquent en attaquant le corps de Scheidmann :

Parfois elles tiraient [sur les bandelettes de peau] avec assez de force pour en arracher une. Comme, malgré leurs prières, il refusait de leur fournir plus d'un narrat étrange par jour, elles essayaient de remplacer les narrats par ces lambeaux. Elles s'emparaient d'un goémon de cuir et elles l'examinaient longuement, elles le flairaient, elles le mordillaient, convaincues que de cette manière elles récupéraient des bribes de souvenirs qui s'étaient dissous dans l'abîme du temps et le gâtisme (p. 181).

C'est aussi Scheidmann lui-même qui se dissout (« Il avait changé de volume, il s'était ramifié, son corps ne répondait plus aux normes animales », p. 201), à mesure que le livre s'épuise. Le narrat 43, raconté par Maria Clementi (Scheidmann lui-même?) suggère d'appeler le « tas de quarante-neuf unités » (p. 202). *Des anges mineurs*, ce qui ne vient pas clore le livre, celui-ci se continuant encore,

L'ALPHA ET L'OMÉGA

dans une atmosphère toujours plus glauque, à mesure que les narrats se superposent les uns aux autres.

Des anges mineurs s'impose comme un ensemble textuel qui est un espace de transition. La fin signifie pour l'esprit humain qu'il n'y a plus rien et pourtant, de manière irrationnelle, ce livre ne cesse de répéter que nous nous trouvons au cœur même de la fin, une fin qui se répète en même temps qu'elle se refuse à elle-même. Le livre de Volodine place son lecteur devant un miroir, le miroir de son propre monde, en lui réitérant que le monde dans lequel il vit n'existe plus, est terminé, et pourtant cette fin ne cesse pas de se hurler à elle-même son existence. Chacun refusera de se reconnaître dans ce portrait social, et pourtant nous sommes toujours très près de ce qui nous dérange le plus. À l'image de ce personnage qu'on retrouve dans *Des anges mineurs*, ulcéré parce que quelqu'un lui demande qui est son grand-père parmi les trois individus qu'on retrouve sur une photo. « Et toi, dit-il soudain, avec violence. De nous deux, tu es lequel? » (p. 123)

Notices

Jean-François Chassay enseigne au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal depuis 1991. Il a été membre de la rédaction et codirecteur de *Spirale* (1984-1992), puis directeur (1998-2001) de *Voix et Images*. Il tient régulièrement, depuis 1986, des chroniques littéraires à la radio de Radio-Canada. Parmi ses publications récentes, notons un roman, *L'angle mort* (Boréal, 2002), un essai, *Imaginer la science : le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine* (Liber, 2003) et une *Anthologie de l'essai au Québec depuis la Révolution tranquille* (Boréal, 2003). En 2002, il remportait le Grand prix d'excellence en recherche décerné par le réseau de l'Université du Québec.

Anne Élane Cliche est professeure au Département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle est aussi écrivain. Elle a publié six livres au Québec, et de nombreux articles dans des revues spécialisées. Elle travaille en particulier les rapports entre écriture et psychanalyse et travaille depuis plusieurs années les textes fondateurs du judaïsme et l'histoire de la philosophie juive. Son troisième roman, *Rien et autres souvenirs*, est paru en 1998 aux éditions XYZ, de même qu'un essai, *Dire le livre. Portraits de l'écrivain en prophète, talmudiste, évangéliste et saint*. Elle prépare un livre, *Poétiques du Messie*.

Carolina Ferrer a obtenu un doctorat en littérature à l'Université du Chili. Elle a fait un stage post-doctoral auprès de l'Équipe de recherche de L'Imaginaire de la fin et du groupe « Savant et espace du laboratoire : épistémocritique de textes irrigués par la fiction », au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches et publications portent sur les relations entre littérature et sciences (notamment la physique quantique et la théorie du chaos), de même que sur les visions de fin du monde.

Bertrand Gervais est le directeur de *Figura*, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire et il enseigne au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches ont porté sur la lecture et l'interprétation, de même que sur la littérature américaine. Il s'intéresse notamment au roman contemporain et aux nouvelles formes de textes et de fictions. Il a publié, entre autres, *Donald Barthelme. Critique de la vie quotidienne* (Belin, 2002), *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine* (XYZ, 1998). Il est aussi romancier et ses recherches actuelles portent sur l'imaginaire et ses figures.

Martin Roldan rédige une thèse en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur les liens unissant l'imaginaire de la fin, la société de consommation, la violence ainsi que les enjeux de la signification dans la littérature contemporaine. Il a publié un article sur l'imaginaire de la fin dans les cahiers *Figura* et a présenté plusieurs communications sur le sujet.

Jean-Pierre Vidal est professeur émérite au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses recherches se situent à la croisée d'une sémiotique textuelle et des théories de l'imaginaire et du simulacre. Ses travaux portent sur la rhétorique et la portée de certaines figures, de même que sur la part du somatique et du sexué dans le discours apocalyptique. Outre deux livres sur Robbe-Grillet, de nombreux articles et un recueil de nouvelles (*Histoires cruelles et lamentables*), il vient de faire paraître *Le labyrinthe aboli; de quelques Minotaures contemporains* (Trait d'union, 2003). Fondateur de la revue *Protée*, il collabore à diverses revues culturelles et prépare un livre sur Laurotamont pour les Presses de l'Université Laval.

Collection « Figura »

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau, (dir.), *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais, (dir.), *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès, (dir.), *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel, (dir.), *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré, (dir.), *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent, (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002.

Rachel Bouvet et François Foley, (dir.), *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Élane Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier, (dir.), *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau, (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier, (dir.), *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le Groupe Interligne, (dir.), *L'Atelier de l'écrivain 1*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais, (dir.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2005.

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires
Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
H3C 3P8

Téléphone : (514) 987-4125
Télécopieur : (514) 987-8218

Figura
Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire
figura@uqam.ca
<http://www.figura.uqam.ca>